



Estudios de Literatura Colombiana
ISSN: 0123-4412
elc@comunicaciones.udea.net.co
Universidad de Antioquia
Colombia

Gómez G., Felipe
Ciudad, cultura de masas y adolescencia en el universo no macondiano de Andrés
Caicedo
Estudios de Literatura Colombiana, núm. 33, julio-diciembre, 2013, pp. 75-90
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498351541005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

Ciudad, cultura de masas y adolescencia en el universo no macondiano de Andrés Caicedo*

City, Mass Culture and Adolescence in Andrés Caicedo's "non-Macondian" Universe

Felipe Gómez G.

fgomez@andrew.cmu.edu

Carnegie Mellon University, Estados Unidos

Recibido: 18 de septiembre de 2012. Aprobado: 27 de septiembre de 2013

Resumen: este ensayo se centra en uno de los elementos principales de la marginalidad de la obra literaria del escritor caeño Andrés Caicedo: la adopción de temáticas urbanas presentadas por medio de personajes juveniles o adolescentes, con una marcada influencia sobre estos personajes de la cultura de los medios (e.g. el cine, la radio, el disco) y de las drogas. Asimismo, se indica la conexión e interrelación con otros elementos, como su empleo de elementos neogóticos y su exploración y representación de la sexualidad, de los tres, el aspecto menos estudiado hasta el momento por la crítica.

Palabras claves: Caicedo, Andrés; literatura urbana; adolescencia; cultura de masas.

Abstract: The following essay focuses on one of the main factors in the marginal quality of Andrés Caicedo's literary works: his adoption of urban situations presented through teenaged characters markedly influenced by mass media and drug cultures. The connection and interrelation among this element and others such as his use of neogothic elements and his exploratory representations of sexuality and gender are also indicated.

Keywords: Caicedo, Andrés; urban literature; adolescence; mass culture.

* Artículo derivado del proyecto "Monstruos bajo el sol: el Grupo de Cali y su gótico tropical", financiado por el Dietrich College of Humanities and Social Studies y el Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad Carnegie Mellon.

Al considerar la escritura de Caicedo frente a los cánones colombianos y latinoamericanos de su época (y en especial frente a la tradición del realismo mágico), a mi parecer hay tres elementos esenciales que definen su estilo literario, elementos que quizás hayan sido también determinantes para que su obra literaria permaneciera durante décadas “en el margen del margen” (Duchesne Winter, 2009a: 9). Por una parte, está la adopción de temáticas urbanas presentadas por medio de personajes juveniles o adolescentes, con una marcada influencia sobre estos personajes de la relativamente nueva cultura de los medios (e.g. el cine, la radio, el disco) y de las drogas; por otra parte, la interrupción y el oscurecimiento que sus textos imponen sobre escenarios y discursos apolíneos y caniculares de la ideología nacional (y de narraciones definidas por el realismo y lo coloquial), mediante la superposición de ambientes nocturnos y necróticos, y la recurrente intervención de personajes (generalmente femeninos), que son a su vez neogóticos y tropicales, con características caníbales, vampíricas y, en general, monstruosas, ubicados siempre en el entorno de la acelerada urbanización de la ciudad de Cali de la segunda mitad del siglo xx.

Finalmente, su exploración y cuestionamiento de las representaciones heteronormativas de la sexualidad, de los tres, sin duda el aspecto que ha sido menos explorado hasta el momento por la crítica. A continuación daré paso al análisis del primero de los elementos de esa excentricidad, que ha sido progresivamente empleada para ingresar la marginalidad de Caicedo en el terreno de lo canonizable, elemento que tiene hondos entrecruzamientos con los dos restantes.¹

La escritura de Caicedo comparte con el llamado “post-Boom” características que le distinguen de la escritura del Boom, y especialmente de *Cien años de soledad*, que ha sido señalada por numerosos críticos como novela modelo y representativa de ese movimiento:² una estructura más sencilla y comprimida, el rechazo a la división alta cultura/ cultura de masas y a la mitificación de la historia mediante la hipérbole, la consecuente incredulidad respecto de los mega-relatos, y una actitud intrascendente frente a la realidad y a la literatura.

1 Mis contribuciones iniciales al análisis de los otros dos elementos pueden encontrarse en las publicaciones “Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical” (Gómez, 2007) y “Andrés Caicedo y la sexualidad de los angelitos” (Gómez, 2011).

2 Al respecto, véase: Donoso (1992), Gass (1987), Hart (1999), Lindstrom (1994), Rama (1985) y Swanson (1995).

Hay además en Caicedo interés por la exploración de la cultura popular y del *kitsch* y el *camp*, en su relación con la clase media y con los universos lumpen, temas y clasificaciones de por sí incompatibles con las convenciones y preferencias de la estética del Boom, tal como aparecen, por ejemplo, en García Márquez. La escritura de Caicedo se centra en lo urbano, dándole protagonismo dentro de este ámbito a elementos de la cultura juvenil como la marginalidad, el cine, la moda, los géneros musicales populares, las drogas, el sexo, etc., que se ofrecen como manifestaciones culturales asumidas de manera integral por los personajes.

En síntesis, frente a los parámetros establecidos por la canonización del estilo y las temáticas del Boom, la escritura caicediana examina y explota una vía literaria que se nutre de la experiencia juvenil urbana cotidiana: “Caicedo abre una senda para la generación de escritores asfixiada por los modelos literarios que se erigen después del Boom: mundos mágicos, paraísos perdidos, personajes irreales que ya poco tienen que ver con nuestra fragmentada realidad” (Gómez, 2009: en línea). De allí, por ejemplo, el interés evidente que despierta en escritores contemporáneos como Alberto Fuguet lo caicediano, pues halla en ello una preocupación central de su propia obra, i.e. las maneras en que la literatura puede responder a nuevas problemáticas surgidas a partir de las condiciones culturales de la tendencia a la globalización, iniciada en la segunda mitad del siglo xx, y la constatación de que modelos como el de la escritura de García Márquez funcionan menos para comunicar esa experiencia, que los creados por ejemplo por Kerouac, Burroughs o Bukowski (Gómez, 2009: en línea).

Antonio Díaz Oliva ha dicho de manera acertada que

Caicedo adelantó tópicos que años más tarde los intelectuales latinoamericanos desarrollarían profusamente: La ciudad como centro de creación y destrucción de los jóvenes; la influencia de la música y el cine en la forma de escribir; las drogas, la violencia callejera, etc... Todos elementos que Caicedo exploró anticipadamente para estos lares, en los años 60 y 70 (Díaz Oliva, 2002).

De hecho, es fácil constatar que gran parte de la obra de Caicedo se enmarca en un lúdico, por momentos sórdido y sistémicamente violento espacio urbano y juvenil, dividido por barreras socioeconómicas, con una explícita preocupación por los personajes adolescentes de clase media alta, y su constitución como sujetos en primera instancia de la cultura popular, por encima de la identidad como sujetos nacionales, sexuales o raciales. Fabián

Casas la ha llamado una “literatura peligrosa” que “infecta, demuele” y “nos convierte de nuevo en adolescentes” (Casas, 2005: 18) y ha resaltado la manera en que combina esa temática adolescente inspirada en la primera parte de la obra de Vargas Llosa (especialmente en *La ciudad y los perros*, de la cual Caicedo hizo una extensa adaptación teatral³) con la violencia y el terror que puede hallarse en novelas como *La naranja mecánica* de Anthony Burgess y en las obras de H.P. Lovecraft (Casas, 2005: 20). Otras fuentes de inspiración para sus personajes y problemáticas pueden hallarse muy a menudo en películas de jóvenes rebeldes, como las protagonizadas por James Dean y en algunas canciones de los Rolling Stones, como “Street Fighting Man”, de la que deriva el epígrafe de su relato largo “El atravesado”.

Como en la citada novela de Vargas Llosa, en una buena parte de la obra de Caicedo el enfoque está puesto en la vida escolar de unos adolescentes de la élite, quienes se rebelan contra la estricta disciplina impuesta sobre ellos para acercarse al crimen y al pecado. Los personajes adolescentes, su pathos y su discurso, son inseparables del entorno urbano en el que viven, y en el que elementos de la cultura popular como el cine, la música popular y las drogas forman parte integral de su experiencia. Una mirada panorámica por su obra corrobora la centralidad que esta temática posee dentro de sus pre-ocupaciones, ofreciendo en el cuento “Infección” (1966) ejemplos de sentimientos de *angst*, *ennui* y pena metafísica característicos de la adolescencia frente a la vida de los adultos, y la incomprendición de la sociedad en la que vive. O textos narrados por personajes no solo jóvenes sino además enfermos, solitarios, aislados y víctimas de encierro voluntario o necesario, como es el caso del narrador de “Por eso yo regreso a mi ciudad” (1969), quien se dedica a observar a los transeúntes desde la ventana de su cuarto, evitando a toda costa ser visto por ellos.

Otros de esos personajes son noctámbulos exploradores que se dedican a cartografiar los lugares del consumo y los espacios tomados por el comercio multinacional. Los tres relatos que conforman el volumen *Angelitos empanantanados o historias para jovencitos*, por su parte, presentan a personajes jóvenes de clase media-alta, en su búsqueda ingenua de la marginalidad en los sectores sureños en que se concentran las clases sociales más bajas.

“El atravesado” es quizás el texto en el que mejor se evidencia la manera en que la obra de Caicedo se ocupa del esfuerzo de un sector juvenil por

3 Caicedo escribe además el ensayo “Los héroes al principio” sobre *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa.

dejar testimonio urbano de su resistencia frente a la autodestrucción a la que le condena el sistema (Torres Rotondo, 2007: en línea).

En este texto Caicedo recurre a la oralidad de una voz narrativa para relatar, en primera persona, una memoria de eventos recientes en los que se hacen patentes las tensiones entre la exploración y la incorporación del protagonista en el ámbito de las pandillas juveniles, y su ciudad, que crece atropellada por el afán desarrollista de las nuevas políticas económicas, que acompañan el ingreso en los parámetros de una modernidad definida por el capitalismo, en su fase de transnacionalización y temprana globalización, especialmente con la integración de Colombia en los planes de la Alianza para el Progreso. Se trata de una ciudad reprimida por leyes y mandatos adultos (encarnados por maestros, rectores y policías), en la cual el interés de los colegiales se centra en las pandillas y sus peleas.

El relato es situado durante la edad de oro del peleador callejero, y escenificado con base en referencias a los ambientes duros y lumpenizados del sur de la ciudad de Cali, con sus pandillas o galladas, y a una nostalgia de las décadas de los cincuentas y sesentas, construida a partir de referentes filmicos y musicales. Este marco socioeconómico se da además en el contexto de la Violencia que rodea y mantiene sitiada a la ciudad, arrojando en su periferia flujos constantes, no solo de cadáveres, sino además de migrantes desplazados que entrarán a engrosar las filas de las clases empobrecidas, desempleadas y no asalariadas.

La oralidad del personaje principal, Héctor Piedrahita Lovecraft (obvia referencia al Lovecraft escritor), permite construir, más que los acontecimientos, la atmósfera en la que ocurren. Surgiendo de las entrañas de la ciudad, “el atravesado” va describiendo el proceso mediante el cual él mismo se constituye en un peleador de pandilla, en la misma época en que el sector estudiantil se consolida en movimientos de protesta y es reprimido con fuerza desproporcionada por la policía y el ejército, en el marco de los Juegos Panamericanos celebrados en Cali en 1971. Héctor Piedrahita funda entonces una pandilla e intenta con ella retomar el estacionamiento del centro comercial Sears Roebuck, un espacio idealizado por el recuerdo de lo que fue durante su infancia, antes de ser adquirido por el comercio transnacional. El enfrentamiento tiene como consecuencia la llegada de la policía y la posterior masacre de pandilleros: “El 26 de febrero prendimos la ciudad de la Quince para arriba, la tropa en todas partes, vi matar muchachos a bala, niñas a bolillo, a Guillermito Tejada lo mataron a culata, eso no se olvida. Que di piedra y me contestaron con metralla” (Caicedo, 2001a: 72).

La anécdota adolescente, matizada frecuentemente por el humor y el candor que revela la subjetividad del narrador, pero además inscrita en un violento y opresivo ambiente urbano, es el recurso con el cual Caicedo se propone derrumbar en este relato las verdades y los ocultamientos de la historia adulta y oficial. El empleo de este recurso constituye una de las maneras en que la escritura caicediana se sale de los esquemas y tradiciones de lo canónico, para abordar aquello que Duchesne Winter llama las “transformaciones de la subjetividad contemporánea” (Duchesne Winter, 2009: 9), muchas de las cuales son resultantes de la interacción entre población, urbe, consumo transnacional y medios de comunicación. La encrucijada en la que Caicedo sitúa su discurso sería entonces la de la emergencia de una nueva vida social y un nuevo orden económico, producto de la modernización pos-industrial orientada hacia el consumo, los medios y el espectáculo con un entramado multinacional.

Podría decirse que García Márquez había ya establecido un foco fundamental de lo macondiano, en la convergencia entre los ideales de progreso y desarrollo de la economía transnacional, por una parte, y la represión armada frente a cualquier intento por detener su maquinaria, por otra, en la recordada ficcionalización de la masacre de las bananeras en *Cien años de soledad*. El aporte de Caicedo a este escenario, reside en el protagonismo que se le da a lo juvenil en su interacción rebelde contra la imposición de una economía transnacional, ya no orientada hacia la extracción de recursos naturales, sino hacia la mercantilización y el imperativo del consumo de un estilo de vida, representado en este texto por el oligopolio comercial Sears Roebuck.

Por otra parte, estriba en la representación que hace Caicedo mediante imágenes casi cinematográficas, rápidamente asociables a las presentadas en películas como *La naranja mecánica* o *Rebelde sin causa*. En un perceptivo análisis, Sergio Ramírez Lamus construye sobre la metáfora caicediana del adolescente precoz, una teoría de la relación existente entre clases sociales y adolescencia, resaltando la importancia de la excentricidad que exhibe la escritura de Caicedo en el momento de su creación: “Las tradiciones académicas de la *intelligenzia* nacional han demostrado incapacidad para explicar qué sucede cuando un país deja de ser Macondo y se convierte en el escenario de valores urbanos de violencia social cotidiana o consumismo maniático” (Duchesne y Gómez, 2009: 97). Es Caicedo, afirma Ramírez Lamus, uno de los “miembros poco ortodoxos y más bien trágicos” de esa *intelligenzia* capaces de abordar el “delicado tema de la adolescencia” recurriendo a “formas de expresión donde aparecen símbolos y modos de

significación emparentados con una nueva percepción algo cinematográfica y ‘mass-mediática’ del asunto” (Ramírez Lamus, 2009: 98).

La incorporación de elementos de la cultura popular es uno de los rasgos esenciales de la rareza de la escritura de Caicedo, y le hace partícipe del grupo de escritores (y artistas) que desde fines de los años sesenta crean y desarrollan esta tendencia, en muchos casos haciendo empleo del pastiche para crear una nueva retórica que dé cuenta, y acentúe la transmisión, de la experiencia de una vida urbana que muda con el movimiento constante que va a la par de la tecnologización. Tal como lo ha teorizado Lidia Santos en su libro *Kitsch tropical*, en esta retórica “[r]adio y telenovelas, folletines y novelas rosas, ritmos considerados fuera de moda, como el tango y el bolero, y narrativas cinematográficas serie *b* pasan a ser citados”, bien sea mediante la parodia, el pastiche, o a través de la cita (Santos, 2001: 11-12), y estos elementos de la cultura popular de los medios masivos “son de este modo equiparados a los versos y las frases de los escritores y de los autores académicos, igualmente citados” (2001: 12). De tal modo, se inscribe “el uso de estos productos [de la cultura popular] en un proyecto de ruptura con el ideario estético y político que les era contemporáneo” (12), en el cual era corriente la catalogación de la cultura de masas como “cultura espuria”, inmediatista y fragmentada, o contradictoria en su hibridez, contrapuesta a una cultura genuina, apolínea en su conjunto de ideas y valores (12).

Así pues, el empleo y transformación de la cultura popular en “artificios estéticos” estaría dirigido a “cuestionar el proyecto realista contenido, por ejemplo, en las narrativas del *Boom* literario [...], especialmente las del realismo maravilloso (*sic*)” (Santos, 2001: 14), máxime en cuanto éstas son consideradas por la crítica occidental, a la manera en que lo hiciera Jameson, como los “últimos vestigios de naturaleza que sobrevivían al capitalismo clásico” (citado en Santos, 2001: 94).

La interacción de la escritura caicediana con elementos de la cultura popular, con frecuencia se apoya en referencias cinematográficas, como sucedía en “El atravesado”. Por otra parte, el cine como temática se puede rastrear en textos como “El espectador” (Caicedo, 1988: 53-59) o “Los mensajeros” (Caicedo, 1988: 126-30). La afición y el interés de Caicedo por el cine son patentes en la amplia cantidad de textos críticos sobre películas que escribió para periódicos y revistas locales, regionales, nacionales e internacionales. Allí puede corroborarse que Caicedo elige el cine de Hollywood (y especialmente la violencia en las películas de Peckinpah, y los ecos humorosos del *camp* y el goce de una intimidación siniestra en

las de Corman) como vehículo para “postular un imaginario alterno para su vivencia colombiana”, como afirma Fernández L’Hoeste (Duchesne y Gómez, 2009: 245-6).⁴ Igualmente se destaca su característica relación con el lenguaje del cine de Hollywood, como medio para narrarse a sí mismo y su condición de joven inmerso dentro de las problemáticas latinoamericana y colombiana, y la evidencia que arroja esta relación sobre el “estar más obsesionado con el presente que con el pasado (a diferencia de García Márquez)” (Fuguet, 2009: en línea).

Otra arista de su relación literaria con la cultura popular se encuentra en la afición y el interés de Caicedo por el *western* y el género negro, que se hacen presentes en los cuentos “Felices amistades” (Caicedo, 1988: 60-64) y “En las garras del crimen” (Caicedo, 1988: 75-87). En estos géneros, la estética caicediana, como anota Fernández L’Hoeste, nuevamente halla la denuncia de “las fisuras en la fibra burguesa de la clase media, tan aparentemente impoluta” (Duchesne y Gómez, 2009: 246), característica que se prestará como material propicio para el tipo de crítica que busca establecer dentro de su sociedad local.

La música popular funciona como otra veta dentro de la cual Caicedo halla elementos, tanto para construir su estética como para denunciar las fisuras y las divisiones de clases dentro de su sociedad. La música en la novela *¡Que viva la música!* (1977) juega un papel central de metalenguaje que le permite, mediante su escritura, contar una historia de movilidad social al estilo de Puig (aunque descendente en este caso), al tiempo que expone los diferentes niveles de la sociedad caleña y las estrategias empleadas por cada uno de esos niveles, bien sea con fines territorializadores o su contrario. La narración revela el proceso mediante el cual rompe con su clase social “burguesa” originaria, al tiempo que también le da la espalda a la militancia y la ideología ortodoxa de izquierda, al confesar a su audiencia que lo que quiere con su narración es “empezar a contar desde el primer día que falté a las reuniones [de lectura de *El capital* de Marx], que haciendo cuentas lo veo también como mi entrada al mundo de la música, de los escuchas y del bailoteo” (Caicedo, 1996: 12).

Como recordarán quienes hayan leído el texto, a lo largo de la narración, el rock primero adquiere y luego pierde el valor de capital cultural, y es

4 Es significativo que, a diferencia de García Márquez, Álvaro Mutis y tantos intelectuales colombianos y latinoamericanos del Boom y posteriores, hasta Fernando Vallejo, Caicedo no ubique su quimera cinematográfica en París, Barcelona o Roma, sino en Hollywood, Los Ángeles o Nueva York (Fernández L’Hoeste, 2009: 247; Fuguet, 2009b: en línea).

sustituido por la música salsa. La centralidad del inglés, el rock y la cultura popular estadounidense, se irá desvaneciendo con el paso de las páginas. Hacia la mitad de la novela, la protagonista descubre “la salsa a la astilla”,⁵ lo cual le impulsa a cruzar el puente que funciona como umbral divisorio entre las clases enriquecidas que habitan el norte de la ciudad, y los estudiantes y proletarios que habitan el sur:

[O]í acordes nuevos, durísimos pero lejanos. [...] Sonaba en casa, no de ricos, al otro lado de la calle que yo no pretendía cruzar, allí donde termina Miraflores. No sé cómo se llama el barrio del otro lado, puede que ni nombre tenga, que la gente que vive allí haya aprovechado para también llamarlo Miraflores, pero no, no es; son casas desparramadas en la montaña, jóvenes que no estudian en el [colegio] San Juan Berchmans [...] (Caicedo, 1996: 93-95).

El descubrimiento de la salsa le permite al personaje además descifrar la lógica y la mecánica de lo que percibe como el imperialismo cultural subyacente en la música rock, sus contenidos, la moda y el estilo de vida que acompañan a este estilo musical. Es así como empieza a manifestar un afán por distanciarse de su sentimiento inicial hacia el rock, y llevarlo hacia el extremo opuesto. Al contemplar su nuevo y sureño entorno, la narradora comprende que para ella el norte está muerto que, inerte, carece de agencia y de posibilidades de acción, debido en gran parte a la penetración cultural que le ha alienado, que le ha alejado de su verdadera naturaleza. Lo que halla en el sur, que la hace sentir de esa manera hacia su pasado norteño, es el espíritu de la gente que lo habita, sus precarias condiciones materiales, pero también su actitud gozosa frente a la vida, que está en estrecha relación con los ritmos y las letras de la música que escuchan y que bailan: Lo que impele a la Mona a declararle la guerra al “imperialismo cultural yanki” (Caicedo, 1996: 100) y sentenciar que “[h]ay que sabotear el *Rock* para seguir vivos” (Caicedo, 1996: 104) o, lo que le permite, en síntesis, adquirir una “*conciencia política estructurada*” (Caicedo, 1996: 104)⁶ es la constatación de que existen escenarios en que habita una cultura más ligada a sus raíces culturales y lingüísticas. Esta cultura ha seguido un desarrollo paralelo, y a su parecer, más auténtico que el de los modelos importados desde Norteamérica pero, al mismo tiempo, se distancia de la cultura oficial y sus representaciones de lo

5 Sobre el perenne debate generado entre los que favorecen el empleo de la palabra “salsa”, para referirse a este tipo de música, y los detractores de tal vocablo, hay numerosas fuentes. Véase por ejemplo Padura Fuentes (1997). Utilizo aquí el término por ser el empleado por Caicedo en su novela.

6 Las bastardillas aparecen en el texto original a menos que se indique lo contrario.

nacional, que también objeta: e.g., “siempre rechazo cumbias y pasodobles y me cago en Los Graduados” (Caicedo, 1996: 103).⁷

Como también sucedía con el rock que la Mona escuchaba y bailaba en la etapa anterior, la audiencia de esta “nueva” música conforma una subcultura juvenil y comunitaria, que gira alrededor de “la rumba” y del desafío a los valores tradicionales de la sociedad caleña, y de una cultura nacional jerárquica, impuesta en gran medida desde la gran urbe capitalina, sede del gobierno, de la iglesia y de sus burocracias institucionales. Pero a diferencia de lo que sucedía con el rock en los estratos económicos de “la gente linda”, en estos barrios del sur mucho gira en torno a lo que *dicen* las canciones, que por estar escritas y cantadas en su idioma, son accesibles a todos los oyentes/ bailadores y, por ende, tienen una enorme capacidad de convocatoria y de acción ideológica.

Al hacerse comprensibles a nivel lingüístico, las letras posibilitan la decodificación y/o la aceptación no mediada de los mensajes ideológicos contenidos en ellas. La compenetración de la narradora con este tipo de música es generada, en gran medida, por la posibilidad que le ofrece de entender las historias y los mensajes transmitidos por sus letras, cantadas en español. “Gigantesca luna y un viento de las montañas, profundo, acompañó la comprensión total del momento: que todo en esta vida son letras” (Caicedo, 1996: 93), dice la narradora sobre ese instante de iluminación. Y más adelante insiste: “Me inflé de vida, se me inflaron los ojos de recordar cuánto había comprendido las letras en español, la cultura de mi tierra” (Caicedo, 1996: 100-101).

Si bien el gusto de la juventud por la música popular mediatizada, a través de la radio y la industria discográfica, está presente en muchos de los textos de Caicedo, es en esta novela en la que se le da un nivel protagónico y definitivo. La rareza de la escritura de Caicedo se manifiesta acá al permitir que se permeé el texto literario por los sonidos y los discursos de esta música, muy a la manera de lo que podría ocurrir en *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, o *De dónde son los cantantes*, de Severo Sarduy, o incluso en *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez. Este elemento puede tomar el dramatismo que adquiere la narración de la protagonista en su huida de un episodio en que “la violencia progresaba si la belleza conducía” (Caicedo,

7 No deja de parecer irónico que la narradora adopte esta postura frente al rock cuando la escritura misma de Caicedo está tan marcada por la cultura popular estadounidense, y parecería indicar una ruptura de esta obra con ejemplos anteriores de su obra. Sin embargo, el final de la novela, en el que se da cabida a una noción integradora y transcultural de la identidad, problematiza esta idea.

1996: 166), al cruzarse con tres campamenteros blancos quemados por el sol, que entonan las sesenta y seis repeticiones del verso “lluvia con nieve”, de la canción homónima de Mon Rivera, que se despliegan como un muro de palabras cubriendo buena parte de una página (Caicedo, 1996: 177-8).

O tomar la forma de una clave lingüística que torna indescifrable e intraducible la narración para los no iniciados, cuando la protagonista, a bordo de un autobús que le interna en las profundidades del sur, propicia la intromisión musical de los versos de la canción “Lo altare la arache”, en interpretación de RichieRay y Bobby Cruz, en su ñáñigo original (Caicedo, 1996: 154-5). Las letras de este tema se citan en ese momento de la novela por cuenta de la masa de negros pasajeros que, a bordo del autobús, se dirigen a su trabajo en la periferia urbana, y cuyos “tres radios comenzaron a transmitir, como un conjuro, la misma canción” (Caicedo, 1996: 154), una que les hace sonreír “como si les comunicara un mensaje secreto de rebelión y tragedia” (Caicedo, 1996: 155).

La importancia de la música está explícita desde el título mismo de la novela, pero además se evidencia con la inclusión de una discografía en sus páginas finales. La música listada en esta discografía, y especialmente la música salsa, se entrelaza con la escritura en la novela de Caicedo creando significados y aportando al ritmo y la cadencia. No se trata únicamente de transcripciones de letras que se insertan en la página, como en los ejemplos anteriores, sino además de una completa y verdadera contaminación del lenguaje de la narradora y los personajes, por los discursos mediáticos de la radio y el disco que lo transforman en una retórica con textura novedosa y diferente de toda literatura anterior. Así, por ejemplo, al cruzar el río e ingresar al territorio salsero del sur, la narradora dirá:

Perpleja, atendí a la bullaranga de aquéllos a quienes estremecía el bembé, un, dos, tres y brinca, butín, butero, tabique y afuero. Mis ojos serían como de pez mirando aquello, nadie se quedaba sentado, esa música se baila en la punta del pie, Teresa, en la punta del pie, si no, no, si no, no [...] Ninguna de las peladas envidió mi hermosura, ven a mi casa a jugar bembé [...], vete de aquí Piraña, mujer que todo lo daña, y la pelada a la que iba dedicada la canción se puso roja y volvió la cara, tenía bonito pelo, butín Guaguancó [...] el niche que facha rumba, háganle caso que está callao y viene de frente tocando el tumbao, se me acercaron dos muchachos que decían a los gritos haberme visto [...], yo no les creí, te conozco bacalao aunque vengas disfrazao, así les contesté [...] yo molesto a los hombres que como siempre se rieron, me pidieron baile en lugar de pedirme identificación (Caicedo, 1996: 95-96).

En ejemplos como este, que son ubicuos en la novela, es posible ver los diferentes estratos del lenguaje que son permeados por la música, las letras y el baile. No solamente aparece con un efecto de simultaneidad con la narración y los pensamientos del personaje, y dictamina el ritmo de narración y lectura, sino que además funciona, en el nivel de lo narrado, como medio de comunicación entre los otros personajes (e.g. con la “dedicatoria” o con la respuesta que da la narradora a los muchachos que dicen conocerla), e incluso, en forma de baile, como sustituto para el documento de identificación que en las fiestas del norte habría sido requisito de entrada y barrera de exclusión.

Por otra parte, al nivel de la escritura, es interesante notar la densidad y la extensión de las citas musicales con que se construyen el par de párrafos que ocupan sendas páginas en las que aparecen estas líneas. Si bien una de las cualidades valoradas por la literatura clásica y la escritura canónica occidental es la capacidad del/de la escritor/a para hacer referencias intertextuales a otras obras pertenecientes al canon, en textos como el de Caicedo este tipo de citas coexisten, aunque casi marginalizadas, junto con las citas a la cultura popular, que adquieren mayor importancia y jerarquía.⁸

Con las citas intertextuales de canciones populares de Cortijo y su Combo, Rubén Blades y Willie Colón, y de Richie Ray y Bobby Cruz, que funcionan entremezclándose con la narración, la escritura, los pensamientos y los diálogos de los personajes, Caicedo como escritor, y su personaje como narradora, se erigen como autoridades salsómanas y exigen de sus lectores el mismo nivel de conocimiento, o al menos disposición para el aprendizaje. Como lo diría ella al inicio de la novela, “desearía que el estimado lector se pusiera a mi velocidad, que es energética” (Caicedo, 1996: 15). El resultado de esta contaminación recíproca de discursos produce un efecto, no solo de “oscurcimiento” del lenguaje de la escritura, que incorpora así vocablos, cadencias y ritmos de lo africano y lo caribeño que son parte integral, aunque invisibilizada, tanto de la historia y la cultura local caleña, como de las colombiana y latinoamericana, sino que además funciona como una cifra similar a la que operaba con la inserción del ñáñigo en las letras del ejemplo citado más arriba, pues contribuye a la conformación de un discurso que solo los “iniciados” pueden comprender en su totalidad, y que para el resto puede producir confusión y desorientación.

8 Romero Rey (2007) ha compilado una amplia identificación de citas musicales en su libro *Andrés Caicedo, o la muerte sin sosiego*.

Si bien la rareza de la escritura caicediana frente a los puntales de literaturas canónicas coetáneas, en Colombia y Latinoamérica inicialmente, pudo marginarle del tipo de difusión y reconocimiento crítico y editorial, reservado en la época para obras cobijadas por el manto del realismo mágico, es a esa excentricidad también que se ha debido en buena parte el seguimiento a veces fanático o de culto de muchos de sus lectores, un factor que han sabido incorporar los medios y las industrias culturales para llevarle a modestos niveles de atención crítica y relativo éxito editorial a lo largo de la última década.

Cuando se le compara con las obras canónicas del Boom y del realismo mágico, ha de destacarse en la literatura caicediana su empleo de personajes adolescentes, en la interacción que tienen con la novedosa experiencia de una ciudad que se acomoda a los empujes de una modernización económica transnacional y globalizadora. Como puede constatarse a través de los textos de Caicedo, uno de los efectos de dicha modernización es la constitución de una nueva franja de consumidores entre el público juvenil, y los medios masivos como el cine, el disco y la radio, se convierten en un vehículo principal para lograr ese propósito. En sus textos, Caicedo logra registrar el desenvolvimiento de la angustia y la identidad de los jóvenes y adolescentes, en esa nueva ciudad latinoamericana, los conflictos que se producen al nivel de clases sociales y su acceso a las diferentes vetas de ese consumo, así como del resquebrajamiento, tanto de las ideologías en las que se ha fundamentado la idea de lo nacional, como de las utopías con que se ha intentado desafiar los avances del consumo y el imperialismo transnacional.

Aún más, lo que irrumpre con gran peso en esos textos, es la transformación de la subjetividad de los jóvenes ciudadanos, lo cual se comunica no solo a nivel temático sino además retórico, con la recíproca contaminación y coexistencia de los lenguajes de la “alta cultura” literaria y la cultura de masas, incluyendo los lenguajes del cine, la industria de la música, la subcultura de las drogas o de las pandillas, etc.

Mientras concluyo esta ponencia, no puedo evitar mencionar la amplia cobertura y difusión en todo tipo de medios de la exposición “Morir y dejar obra”, que se realiza en la biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, en conmemoración de los 35 años del suicidio de Caicedo, con varios coloquios y eventos paralelos. Aunque podría asumirse como una profunda ironía que los elementos de esa rareza, que se ha discutido arriba, adopten cada vez mayor centralidad, quizás sea más apropiado aceptarlo como hecho

característico de “un mercado capitalista que antes que crear vínculos con el *Otro*, convierte al *Otro* en mercancía; y en lugar de servir para pensar(se) constituye un dispositivo de imaginación de la infinitud y eterna renovación vampírica del capital” (Jáuregui, 2008: 588). Dado el profundo interés de Caicedo por los personajes vampiros y caníbales, podría quizás ser más que una coincidencia inevitable el que su literatura acabara siendo devorada por las leyes de canonización, frente a los cuales exhibió y desarrolló su excentricidad.

Bibliografía

1. Caicedo Estela, Andrés. (2001a). *El atravesado*. 1975. Santafé de Bogotá: Norma.
2. Caicedo Estela, Andrés. (1997). *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*. Santafé de Bogotá: Norma.
3. Caicedo Estela, Andrés. (1996). *¡Que viva la música!* 6^a. ed. Santafé de Bogotá: Plaza y Janés Editores.
4. Caicedo Estela, Andrés. (1988). *Destinitos fatales*. Luis Ospina y Sandro Romero Rey (eds.). Bogotá: Oveja Negra.
5. Caicedo Estela, Andrés. (1971). “Los héroes al principio”. Manuscrito sin publicar.
6. Casas, Fabián. (2005). “Andrés Caicedo: El atravesado”. En: *Matas de pasto*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 17-23.
7. Díaz Oliva, Antonio. (2002). “Las penas del joven Andrés”. En: *Zona de Contacto*. Disponible en: http://www.zona.cl/autor/archivo_autor.asp?idAutor=%7B91317125-ACDC-446D-9A20-162F73BD4E72%7D&IdNoticia=%7BD848B8E4-C507-41A7-97F4-06DCB71F718F%7D [Consultado el 5 de enero de 2012].
8. Donoso, José. (1992). *Historia personal del “boom”*. Barcelona: Anagrama.
9. Duchesne Winter, Juan. (2009a). “Introducción”. En: Juan Duchesne Winter y Felipe Gómez Gutiérrez (eds.). *La estela de Caicedo: Miradas críticas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana & U. of Pittsburgh, 9-13.
10. Duchesne Winter, Juan, y Felipe Gómez Gutiérrez (eds.). (2009). *La estela de Caicedo: Miradas críticas*. Pittsburgh, PA (EE. UU.): Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana & U. of Pittsburgh.

11. Fernández L’Hoeste, Héctor D. (2009). “Delirios de modernidad (y violencia): premonitorios destellos de Hollywood en la obra de Andrés Caicedo”. En: Duchesne Winter y Gómez Gutiérrez (eds.). *La estela de Caicedo: Miradas críticas*. Pittsburgh, PA (EE. UU.): Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana & U. of Pittsburgh, 245-259.
12. Fuguet, Alberto. (2009). “Entrevista a Alberto Fuguet (Sobre Andrés Caicedo)” En: Carlos M. Sotomayor, *Letra capital* [blog]. Disponible en: <http://carlosmsotomayor.blogspot.com> [Consultado el 21 de diciembre de 2011]
13. Fuguet, Alberto. (2001). “El hombre que veía demasiado”. *El Malpensante*, 32, 47-49.
14. García Márquez, Gabriel. (1994). *Cien años de soledad*. 1967. 5a. ed. Madrid: Cátedra.
15. Gass, William H. (1987). “The First Seven Pages of the Boom”. *Latin American Literary Review* (XV), 29, 33-56.
16. Gómez, Andrés. (2009). “Caicedología”. *Filosofía y vida*. Disponible en: <http://filosofiayvida.blogspot.com> [Consultado el 1 de enero de 2012]
17. Gómez Gutiérrez, Felipe. (2011). “Andrés Caicedo y la sexualidad de los angelitos”. *Arcadias*, 69. Disponible en: <http://www.revistaarcadia.com> [Consultado el 8 de noviembre de 2011]
18. Gómez Gutiérrez, Felipe. (2007). “Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical”. *IKALA: Revista de Lenguaje y Cultura*, 11(17), 121-142.
19. Hart, Stephen. (1999). *A Companion to Spanish-American Literature*. London: Tamesis.
20. Jáuregui, Carlos. (2008). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
21. Lindstrom, Naomi. (1994). *Twentieth-Century Spanish American Fiction*. Austin: University of Texas Press.
22. Padura Fuentes, Leonardo. (1997). *Los rostros de la salsa*. La Habana: Editorial Unión.
23. Romero Rey, Sandro. (2007). “Toda la música de ¡Que viva la música!” En: *Andrés Caicedo, o la muerte sin sosiego*. Bogotá: Editorial Norma, 59-90.

24. Rama, Ángel. (1985). “El boom en perspectiva”. En: *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 266-306.
25. Ramírez Lamus, Sergio. (2009). “Metáfora del adolescente desclasado”. En: Juan Duchesne Winter y Felipe Gómez Gutiérrez (eds.). *La estela de Caicedo: Miradas críticas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana & U. of Pittsburgh, 97-109.
26. Santos, Lidia. (2001). *Kitsch tropical: Los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
27. Swanson, Philip. (1995). *The New Novel in Latin America*. Manchester and New York: Manchester University Press.
28. Torres Rotondo, Carlos. (2007). “Mapa para perderse en el universo de Andrés Caicedo”. En: *Zona de Noticias*. Disponible en: <http://zonadenoticias.blogspot.mx/> [Consultado el 18 de diciembre de 2011]