

Capítulo 2



RESABIOS Y ESPLENDORES DE LA CONTRACULTURA EN LA NARRATIVA DE ANDRÉS CAICEDO

Anouck Linck

RESABIOS Y ESPLENDORES DE LA CONTRACULTURA EN LA NARRATIVA DE ANDRÉS CAICEDO

Anouck Linck

Todos sabemos que el éxito de Andrés Caicedo en Cali, su ciudad natal, fue inmediato. La publicación de su primera novela, *Que viva la música* (1977), la víspera de su muerte, marcó el inicio de una fama que, cuarenta años después, perdura no sólo a través de eventos, homenajes y publicaciones de especialistas y amadores de su obra, que lo han leído y releído sin cansarse, sino también –hay que reconocerlo– de un modo superficial y descarnado, convirtiéndose el autor, por su mítica trayectoria, en un referente cultural relativamente ineludible en la memoria colectiva de los colombianos, así no sean conocedores de su obra. Así pues, hoy en día, aquel “poeta maldito” se encuentra sacralizado y su obra tan integrada a la cultura oficial colombiana que hasta forma parte de los programas de enseñanza. Dada la situación, encontrar una manera de reactualizar el carácter subversivo de su escritura es una difícil apuesta. Superar ese reto implica, para empezar, deshacerse de viejos equívocos que hacen que se le pegue la etiqueta de “rebelde” al autor. Y luego, buscar en la obra un espíritu cuya disconformidad no se haya extinguido con el paso de los años. Una pista posible –la seguiremos en este trabajo– es explorar el vínculo con la contracultura. Pero para evitar confusiones y generalidades, nos atenderemos a la visión profunda y precisa propuesta por el escritor e historiador Theodore Roszak, quien acuñó el término en un ensayo que

marcó un hito en la historia cultural: *El nacimiento de una contracultura* (1968).

Introducción

En su época, la recepción de la obra de Caicedo en el país fue bastante polémica. Así lo subraya Samuel Jaramillo en un artículo que constituye el primer acercamiento crítico a su obra, *La lucidez del sonámbulo* (1980). El fenómeno Caicedo despertó las pasiones. Jaramillo distingue dos polos furiosamente opuestos. Se encuentran, por un lado, los que están o fueron tentados en un momento dado de su vida por el modelo aparentemente propuesto por el escritor. Esos lectores se sumen gustosos en un universo intelectual-marginal que, mediante la fabricación de un lenguaje coloquial, juvenil, los remite de modo directo o indirecto a su adolescencia. En el otro extremo, se encuentran todos los que rechazan conscientemente ese modelo de vida y son incapaces de ver en su narrativa algo más que la descomposición social de ciertos criterios de la burguesía, y que recalcan la dimensión improductiva que tiene, desde un punto de vista político, esa forma de rebeldía.³⁰

Numerosos estudios han, desde aquel entonces, superado esa dicotomía. El desmedido ajeteo de los jóvenes “rebeldes sin causa” de la clase media urbana constituye ciertamente una fuente recurrente de inspiración, pero la amalgama simplista, que reduce la finalidad de una obra al contenido más aparatoso de algunas historias, no resiste una lectura reflexiva e interpretativa ni el análisis de la forma. Sin embargo, por más que la obra de Caicedo no sea reducible a la triada sexo, droga y rock’n roll color local, sí pertenece de modo visceral a una generación en ruptura (aquella que surge en los años sesenta en los Estados Unidos y Europa, en pleno auge tecnocrático, y cuya influencia se difunde en América latina). Es innegable que el espíritu de esa generación sopla con fuerza al filo de la narración con una energía a la

30 Jaramillo, Samuel, “La lucidez del sonámbulo”. *Gaceta Colcultura*, Vol.3, N- 27, Bogotá: 1980.

vez demoleadora y vivificante, invitándonos a trascender la visión empobrecida –sea nostálgica o crítica– que perdura de aquella época, y a restituir a aquel movimiento juvenil su alcance filosófico y existencial. El ensayo de Roszak mencionado más arriba, *El nacimiento de una contracultura*, en que el autor analiza las causas y las manifestaciones de la disidencia de la juventud de su época, nos ayudará en esta empresa.

Veremos en este trabajo cómo Caicedo supo captar en una obra tremendamente personal la esencia misma de la contracultura. De hecho, su narrativa constituye un asombroso ejemplo de reapropiación literaria del espíritu de la contracultura. La personalidad del autor, que en los estudios críticos suele dejarse de lado, aquí tiene un papel fundamental.

Procederemos en dos grandes etapas. Nos limitaremos para empezar al universo ficcional (trama, personajes) para ver cómo lo que Roszak llama, refiriéndose a la actitud de cierto sector de la juventud, “el rechazo total”³¹, cobra vida en las historias. Pasaremos luego a exponer la definición que Roszak (1970) propone de la contracultura –por ahora, baste decir que el término remite a la exploración de “las potencias no intelectivas de la consciencia”.³² Volveremos entonces al mundo ficcional, para interpretar nuestras observaciones a la luz de ese aporte teórico. Veremos que, desde la perspectiva de Roszak, constituyen una expresión sombría, dramática, menoscabada, del espíritu de la contracultura. Para apreciar manifestaciones más nobles de aquel espíritu, hay que abandonar por un tiempo el mundo ficcional, e interesarse en la persona del autor. Es lo que haremos en un segundo tiempo. Andrés Caicedo no vivió mucho tiempo pero sí vivió con una rara intensidad. Sabido es que buscó incansablemente ensanchar por diferentes medios –la escritura no es sino uno de ellos– su capacidad de “sentir”. Si formulamos esto de otra manera, diciendo por ejemplo que Caicedo buscó mediante múltiples experiencias explorar modos de consciencia no intelectivos, la

31 Roszak, Theodore, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Editorial Kairós, 1970, p. 59.

32 *Ibíd.*, p. 90.

analogía con la contracultura salta a la vista. Una de esas experiencias –acaso la más ilustre– es el proceso de escritura (el acto creativo). Aquí las facultades no intelectivas movilizadas por el sujeto creador son las facultades artísticas: se tratará entonces, a continuación, de analizar la manera como participan en la anhelada “expansión de [su] personalidad”.³³ Daré tres ejemplos, a partir de algunos rasgos estilísticos y procedimientos narrativos característicos. Finalizaré este estudio evocando lo que llamo, siguiendo la terminología del crítico francés Charles Mauron, el “mito personal”³⁴ de Andrés Caicedo: en efecto permite entender por qué coexisten en su obra expresiones tan disímiles, incluso irreconciliables, de la contracultura.

Resabios de la contracultura en el mundo ficcional

La trama narrativa de las historias de Caicedo se puede referir en pocas palabras. Para los personajes adolescentes de sus relatos, niños consentidos provenientes en su mayoría de la clase media urbana, vivir intensamente es optar por el “rechazo total”: el rechazo radical de la sociedad de sus padres, que abarca, en un mismo movimiento contestatario, las convenciones sociales y la cultura, pero también cualquier forma de disidencia con contenido ideológico. ¿Son aquellos jóvenes, como parecen a primera vista, auténticos representantes de la contracultura? Como veremos, la forma en que se manifiesta, en las historias, aquel rechazo, está en las antípodas del verdadero espíritu de la contracultura, tal como lo concibe Roszak.

¿Rechazo total o destinito fatal?

La experiencia psicodélica con perpetuo trasfondo musical en *Que viva la música* y, en un grado menor, la violencia de grupo –la pertenencia a una pandilla juvenil– en *El atravesado*, son las dos

33 Ibíd, p. 251.

34 Cf. Linck Anouck, *Andrés Caicedo, un météore dans les lettres colombiennes*. Paris: L'Harmattan, 2001, pp. 115-127.

formas de “rebeldía” que mayor publicidad merecieron. Hay otras, en los cuentos, las obras de teatro, y la novela inacabada *Noche sin fortuna* (publicada en 1982), que coquetean con lo burlesco, lo fantástico, el horror o el surrealismo. De ellas se habla menos, porque no son tan fáciles de relacionar con un movimiento generacional. Sin embargo hay una línea de conducta general que trasciende el conjunto de los textos. Es fijada por María del Carmen, quince años, protagonista de *Que viva la música*, en un fragmento archiconocido de la novela:

Tú, has aún más intensos los años de tu niñez recargándolos con tu experiencia de adulto. Liga la corrupción a tu frescura de niño. Atraviesa verticalmente todas las posibilidades de precocidad. Ya pagarás el precio: a los 19 años no tendrás sino cansancio en la mirada, agotada la capacidad de emoción y disminuida la fuerza de trabajo. Entonces bienvenida sea la dulce muerte fijada de antemano. Adelántate a la muerte, precísale una cita. Nadie quiere a los niños envejecidos. Sólo tú comprendes que enredaste los años para malgastar y los años de la reflexión en una sola torcida actividad intensa. Viviste al mismo tiempo el avance y la reversa.³⁵

En los textos de Caicedo, la revuelta de los jóvenes protagonistas (en su inmensa mayoría, los personajes son niños o adolescentes) los encamina a la perdición. Toman la vía que lleva al encierro, al vacío, a la autodestrucción. En cuanto a los personajes secundarios, la muerte se les viene encima precozmente. Ricardito, el Miserable, iniciado por su propia madre al consumo de drogas, termina en un manicomio. Mariángela, “la primera que lo probó todo”,³⁶ se tira de cabeza desde el treceavo piso de un edificio. Rubén “se mató después de coger la mala costumbre de estarse dando de cabeza contra las paredes”.³⁷ Larga es la lista de los muertos, solo en la novela *Que viva la música*. Citemos también el caso de Roberto Ross (trece años) cuya historia,

35 Caicedo, Andrés, *Que viva la música*. Bogotá: Editorial Norma, 2001, p. 202.

36 *Ibíd.*, p. 18.

37 *Ibíd.*, p. 159.

según la narradora, resume “los vórtices de la época”³⁸. La vida dejó huella en su cara deformada por el acné; su piel fea y malsana refleja la acción de una prematura descomposición. Pero el deterioro físico de éste y de otros personajes se debe a algo más que a la dependencia psicodélica. De hecho, todos parecen estar sometidos a un destino fatal, que se esmeran ellos mismos en acelerar. Insertos en un proceso irreversible de decadencia general, se reivindicaban como las primeras víctimas de un “terrible proceso de descenso o de desgaste”³⁹. El narrador de *Maternidad* (1975) empieza su relato evocando una larga serie de muertes, luego comenta: “Nos habían escogido como primeras víctimas de la decadencia de todo”⁴⁰. La palabra no es casual y ha de tomarse en su sentido etimológico: del latín *decadere*, “caer”, “decaer”. Veremos más tarde que el tema –la decadencia en el sentido de desgaste, decaimiento– tiene una función estructurante en la narrativa *caicediana*. Ahora bien, ¿cuál es aquí la relación con la contracultura?

La primera vez que en su ensayo Roszak recurre a la palabra “decadencia”, la emplea en un sentido mucho más corriente y restringido, como sinónimo de “descontento neurótico”⁴¹. Se atiende al punto de vista de los pobres, exasperados por el comportamiento de los jóvenes de la clase media que se divierten con “chifladuras y extravagancias”⁴² en lugar de responsabilizarse y apreciar el espléndido confort que tienen a la mano. Más lejos moviliza esa palabra sobre todo para criticar la obsesión psicodélica, la cual, entretenida y estimulada por una hábil recuperación comercial, desnaturaliza la imagen de la contracultura:

Tenemos una palabra para describir toda esta fastidiosa inmersión en una sola y raquíptica idea y en sus más

38 Ibíd, p. 92.

39 Ibíd, p. 94.

40 Caicedo, Andrés, “Maternidad” in *Destinitos fatales*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1984, p. 121.

41 Roszak, p. 84.

42 Idem.

superficiales y frívolas ramificaciones, todos estos afanosos esfuerzos por hacer de la parte más marginal de la contracultura el todo de ésta. La palabra es “decadente”. Desgraciadamente, un importante sector de la cultura juvenil marcha en esta dirección.⁴³

Para Roszak, “la vía psicodélica que los jóvenes han emprendido en su lucha es errónea”⁴⁴ cuando se asemeja a un “frenesí dionisiaco de pacotilla” o cuando degenera en un “nihilismo demencial”⁴⁵.

Hay otras manifestaciones marginales de la contracultura que merecen, además de ésta, la misma adjetivación. “Elementos de grosería pornográfica, sadomasoquismo sanguinario, [escatología], emergen una y otra vez en el arte y en el teatro de nuestra cultura joven”⁴⁶. Rasgos de aquellas manifestaciones insanas e inquietantes se encuentran diseminadas en la narrativa *caicediana*, pero no son sino expresiones tangenciales del proceso general de desgaste que describimos más arriba. Entendemos que desde la perspectiva de Roszak, son sinónimo de empobrecimiento cultural, o como mucho, epifenómenos despreciables de la contracultura.

El espíritu de la contracultura

La disidencia de los jóvenes, en la mente de Roszak, tiene un alcance mucho mayor, más noble y más significativo. Representa una ruptura cultural histórica:

Lo nuevo en la transición generacional en que nos encontramos es la escala a que se produce y la profundidad del antagonismo que revela. Hasta el punto que no parece una exageración el llamar “contracultura” a lo que está emergiendo del mundo de los jóvenes. Entendemos

43 Ibíd, p. 178.

44 Ibíd, p. 188.

45 Ibíd, p.90.

46 Ibíd, p. 89.

por tal una cultura tan radicalmente desafiada o que desafecta los principios y valores fundamentales de nuestra sociedad, que a muchos no les parece siquiera una cultura, sino que va adquiriendo la alarmante apariencia de una invasión bárbara.⁴⁷

La contracultura, para Roszak, se opone al establecimiento definitivo de un totalitarismo tecnocrático.

Por tecnocracia entiendo esa forma social en la cual una sociedad industrial alcanza la cumbre de su integración organizativa. Es el ideal que los hombres suelen tener en mente cuando hablan de modernizar, poner al día, racionalizar o planificar.⁴⁸

[En ese sistema] los que gobiernan se justifican porque se remiten a los técnicos, los cuales, a su vez, se justifican porque se remiten a formas científicas de pensamiento. Y más allá de la autoridad de la ciencia, no hay recurso alguno al que remitir.⁴⁹

La tecnocracia “está en condiciones de eludir con facilidad todas las categorías políticas tradicionales”. Se presenta “ideológicamente invisible”, pero es “tan sutilmente penetrante como el aire que respiramos”.⁵⁰ Está apegada a un modo de conocimiento “egocéntric[o] y cerebral”⁵¹ “limpio de toda distorsión subjetiva y de toda implicación personal”.⁵² Al basar la forma de relacionarse con el mundo en la práctica intensiva de la consciencia objetiva, un “acto de contracción (...) se produce dentro de la persona, en el sentido de dar un paso atrás, de separarse, de abandonar.”⁵³

Roszak explica ese mecanismo del modo siguiente. Aquel intenso cultivo de la consciencia objetiva desemboca en lo que él llama

47 Ibíd, p. 56.

48 Ibíd, p. 19.

49 Ibíd, p. 22.

50 Idem.

51 Ibíd, p. 65.

52 Ibíd, p. 224.

53 Ibíd, p. 235.

“una dicotomía alienante”⁵⁴. La realidad se encuentra dividida en dos esferas, el “Aquí-Dentro” y el “Ahí-Fuera”⁵⁵. El Aquí-Dentro se atrinchera detrás de cualquier impresionante abstracción del tipo “prosecución de la verdad”, investigación pura”, etc.⁵⁶

Cuando me convenzo a mí mismo de que puedo crear un lugar dentro de mí previamente lavado de toda lóbrega pasión, hostilidad, exaltación, temor y apetito –mi personalidad real, en definitiva–, un lugar que sea “No-Yo”, y cuando creo que sólo puedo percibir la realidad apropiadamente desde el punto de vista de este No-Yo, he empezado ya a honrar el mito de la consciencia objetiva.⁵⁷

El acto de disminución o de contracción que crea el “Aquí-Dentro” crea simultáneamente el “Ahí-Fuera” que es de cierto modo su residuo, y por lo tanto inferior. Se establece entonces una “odiosa jerarquía”⁵⁸: el “Ahí-Fuera” se convierte en el terreno de investigación del “Aquí-Dentro”.

La contracultura invierte esa concepción científica del mundo. Aboga a favor de una “expansión de la persona”⁵⁹, la cual se consigue, según Roszak, “explorando modos de consciencia no intelectivos”.⁶⁰ “En la palabra ‘conocimiento’ poco más puede haber que simple acumulación de proposiciones verificables”⁶¹, señala. El modo como el conocimiento se relaciona con la realidad no satisface sino “una fracción de la personalidad”⁶². La única forma de recuperar otro tipo de conocimiento “es subordinar la cuestión de ‘¿cómo conoceremos?’ a la cuestión más esencial y vital de ‘¿cómo viviremos?’”.⁶³

54 Ibíd, p. 233.

55 Idem.

56 Ibíd, p. 234.

57 Ibíd, p. 235.

58 Ibíd, p. 238.

59 Ibíd, p. 251.

60 Ibíd, p. 223.

61 Ibíd, p. 248.

62 Ibíd, p. 249.

63 Ibíd, p. 248.

Lo importante, por consiguiente, es que nuestras vidas sean tan *grandes [big]* como sea posible, capaces de abrazar la amplitud de esas grandes experiencias que, si bien engendran proposiciones no articuladas, ni demostrables, son capaces de despertar en nosotros el sentido de la majestad del mundo.⁶⁴

Personajes empantanados

Volvamos ahora a los personajes de Caicedo. Lo que más impacta, no es tanto el final trágico, sino su rendición final. Llenos de vigor y de fuerzas, de vida y esperanzas: “¡Oh, yo esperaba tanto de esa generación!” se encuentran como estancados, al final de su recorrido, en un sórdido callejón. María del Carmen tartamudea como un disco rayado. Los narradores de *El pretendiente* (1972), *En las garras del crimen* (1975); Jacinto en *El mar* (1972), terminan totalmente aletargados. Los personajes de teatro optan, como Pablo en *Los imbéciles están de testigo* (1967), por la “cobardía” que tanto odian. Hacen alarde de un comportamiento que es, según ellos, su “afirmación de vida” pero poco o nada tiene que ver con la cálida experiencia interior a la que Roszak apela. Al contrario, termina destruyendo las sensibilidades más prometedoras y alejando los jóvenes de la parte más valiosa de su rebeldía. Oponen a “la racionalidad demencial”⁶⁵ de la sociedad tecnocrática un sinsentido igualmente delirante; su vida entera se vuelve esclava de un acto, de un modo de experiencia.

Esa experiencia no es la de una personalidad que “de repente se agranda y alcanza hasta mucho más allá de lo que considerábamos ‘la realidad’”⁶⁶. Su efecto es exactamente opuesto: disminuye la consciencia por fijación. Tal vez los personajes son demasiado jóvenes, demasiado vulnerables... El tiempo corre tan rápido que parece que precede la acción. “Me emborraché, me dieron trago”⁶⁷,

64 Ibíd, p. 249.

65 Ibíd, p. 96.

66 Ibíd, p. 251.

67 Caicedo, *Que viva la música*, p. 106.

exclama María del Carmen, y a esa frasecita se superpone, a otro nivel, la estructura retrospectiva de casi todos los relatos: en el momento en que mira hacia atrás, hacia su pasado, el personaje-narrador ya ha sufrido su acción demoledora. Su subjetividad cada vez más residual materializa, en el plano de la narración, este efecto perverso. Al final la huella dolorosa de la experiencia sigue ahí, obsesionando al narrador, agotando y acaparando sus últimas fuerzas vivas, reduciendo drásticamente su consciencia del presente.

La escritura como exploración de la consciencia no intelectual

Dejemos, de momento, aquellos personajes empantanados; prestemos atención al autor, al acto de escritura; no tanto a lo que cuenta Caicedo, sino a *cómo* lo cuenta. A ese nivel aparecen las resonancias más interesantes con la contracultura. Para Caicedo, el acto de escritura es “una experiencia de implicación personal intensa”⁶⁸. Se trata de vivir –vivir, no conocer– provocando mediante la escritura una intensificación de su consciencia (existir más); “buscando transformar el más íntimo sentido de [él mismo], los otros y todo lo que [lo] rodea”⁶⁹. La escritura de Caicedo es intensamente subjetiva. Como sujeto creativo, no se disocia de su objeto, mas éste absorbe literalmente el mundo que lo rodea, de modo que el acto de escritura se convierte en una manera de conectarse con su entorno, o más exactamente, de “estar en la onda”, como dicen los mexicanos, *del modo más personal posible*.

Ilustraré este procedimiento a partir de tres mecanismos clave de su narrativa: los llamo el efecto de oralidad, el baile de las palabras y la intensificación del espacio. Pero antes, mencionaré algunos rasgos conocidos de la personalidad de Caicedo y ciertos detalles de su trayectoria que evidencian la furia de vivir que lo caracterizaba.

68 Roszak, p. 244.

69 Ibíd, p. 64.

La furia de vivir

Caicedo es, antes que todo, un apasionado. Todos sabemos que se rebeló contra un medio conformista, una ciudad y costumbres asfixiantes, la gente bien y el espejismo de la moda, contra todo lo que, de un modo u otro, es establecido, convencional, tranquilamente acreditado. En realidad, todo lo que hace está marcado por el sello de la intensidad, él sólo tiene pasiones. La escritura es una de ellas: escribe como un loco, de un solo tiro, sin borradores; era una urgencia que sentía. Lo mismo pasa con el teatro y el cine: se dedicó a ellos cuerpo y alma, a través de múltiples y diversas acciones, experiencias y creaciones. La revista *Ojo al cine* (1974-1976) y el Cine Club de Cali (1972-1977) que alcanzaron en su tiempo cierta notoriedad, así como los centenares de páginas de notas y reseñas, minuciosamente clasificadas, de las películas que veía y los libros que leía, son una muestra de su inagotable energía y de su enorme capacidad de trabajo. Lo mismo sucede con la música, que es otra de sus pasiones. Él adoraba la música. Es sucesivamente fanático del rock y de la salsa, y muy erudito al respecto. Es frecuente verlo aparecer en medio de una rumba, con su máquina de escribir bajo el brazo. Caicedo hace demasiadas cosas al mismo tiempo, como si quisiera –como preconiza su heroína María del Carmen– “[atravesar] verticalmente todas las posibilidades de precocidad”. Como tantos otros jóvenes de aquellos años, no es inmune a la atracción psicodélica. Pero hace de los psicotropos un uso muy diferente y (se podría decir) más maduro que, por ejemplo, su personaje Leopoldo Brook, “que en la vida compuso nada”⁷⁰. En efecto no se trata al consumirlos de perderse, sumiéndose como el mencionado personaje en el estupor narcótico o el éxtasis contemplativo, sino de emprender un camino que revele las riquezas ocultas de la consciencia personal, y dejar en su obra constancia de aquella exploración.

70 Caicedo, *Que viva la música*, p. 81.

La tarea de la vida es tomar toda esta materia de su experiencia total –su necesidad de conocimiento, pasión, exuberancia imaginativa, pureza moral, amistad– y conformarla *toda*, tan laboriosa y hábilmente como un escultor modela su piedra, en un estilo omnicompreensivo de vida.⁷¹

Caicedo, en el momento de morir, sentía que había terminado la tarea de la vida. “Ya no puedo más con la vejez de mi adolescencia” le escribe a su amigo español Miguel Marías en abril de 1976. Es un poco como si hubiera escogido correr unos cientos de metros, en vez de un maratón. Su frenesí, su entusiasmo, su energía desbordante, su furia de vivir y de amar lo confirma. Para él, “ritmo solo hay uno”⁷² pero lo mantuvo constante, dilatando cada momento, durante el tiempo sagrado de una adolescencia apenas prolongada. Hasta el final, hasta el último instante: cuando “la rumba está que no puede más”.⁷³

El efecto de oralidad

Uno de los rasgos más notables de su escritura es el efecto de oralidad. Caicedo busca escribir como hablan y piensan los jóvenes caleños; ellos inmediatamente se reconocen, por eso tuvo tanto éxito con ellos. Comparte ese rasgo de escritura con los mexicanos José Agustín y Gustavo Sainz, máximos representantes de la contracultura en su país. Ese efecto de oralidad descansa en la combinación de elementos del habla juvenil: anglicismos, giros familiares y locales, el argot de la droga, innovaciones morfológicas y lexicales, abundantes referencias culturales (refranes populares, música, películas, etc.) que desdeñan ostensiblemente las tradicionales divisiones entre cultura *underground*, alta cultura y cultura de masas. El estilo desenfadado e irreverente de Caicedo tiene como el de ellos una resonancia especial en los jóvenes disconformes de los años sesenta y setenta.

71 Roszak, p. 250.

72 Caicedo, *Que viva la música*, p. 206.

73 *Ibíd.*, p. 153.

Por más notable que sea, el efecto de oralidad en la narrativa *caicediana* es algo más que una proeza estilística. Caicedo es una persona que siente una fuerte empatía por su generación. Pero ese muchacho, desgarbado y larguirucho, con sus gafas y su pelo largo, entusiasta y tímido, angustiado por naturaleza, que tartamudeaba cuando no estaba en un escenario de teatro, también siente dolorosamente su diferencia. Su lucidez y su madurez crítica, su sensibilidad casi enfermiza, su carácter apasionado y exigente, le impiden por otra parte dejarse simplemente absorber, como tantos otros, por las manifestaciones más ordinarias de la contracultura. Como Ricardito, el Miserable (personaje atípico, propenso a singularizarse) se siente muchas veces incomprendido e irremediabilmente solo. Se aflige de ello en cartas dirigidas a sus amigos, a sus padres, y en algunas páginas de su diario. La pulsión de escribir responde precisamente a ese impulso que lo empuja hacia los demás, resolviendo exitosamente la barrera de la incompreensión. La escritura de Caicedo no es producto de fríos y minuciosos cálculos de la mente. Su labor artística es casi instintiva. Totalmente inmerso en su actividad creativa, sabe captar en el aire los particularismos de la época, y acomodarlos, sobre la marcha, con el resto del material narrativo. Escribir le permite comunicarse, *desde su voz interior*, con su entorno. Yo creo que él encontró espontáneamente en el acto de escritura la manera –una manera absolutamente genuina– de sentirse por fin formar plenamente parte de un movimiento generacional. Por eso el efecto de oralidad, omnipresente en su obra, es a la vez admirable y enternecedor: admirable, desde el punto de vista crítico y estético; enternecedor, por el enorme despliegue de fuerzas, energía y voluntad, que supone emprender tan singular camino, para simplemente alcanzar a los demás jóvenes, para sentir en carne propia su pertenencia generacional.

El baile de las palabras

“El libro miente, el cine agota, quémenlos ambos, no dejen sino la música”⁷⁴, profesa María del Carmen: la música, al menos, provoca una adhesión inmediata. Se dice que en Cali, la gente sabe bailar antes de caminar. Que la música suena por todas partes. Los caleños aprovechan las canciones populares para expresar sus emociones, encuentran en los refranes las fórmulas que necesitan. El baile se encarga del resto, le da a la ciudad un aspecto festivo. Es “el espíritu de la concordia y el goce sin fin”⁷⁵, que crea vínculo social y abole diferencias. Esa dimensión festiva y espectacular está muy presente en la novela *Que viva la música*: le comunica a la joven protagonista una “anormal alegría”⁷⁶. El viaje iniciático que la lleva del rock a la salsa o –lo mismo da– del puro corazón del Norte a los barrios del Sur, se efectúa con jubilación. Es que la “Siempreviva”⁷⁷ es una “rumbera toda”⁷⁸, “experta bailadora”⁷⁹, dotada de una “inagotable energía”⁸⁰. Su talento, afirma con motivado orgullo, “es una fuerza y una gracia de la vida”.⁸¹

Caicedo, que estaba muy feliz escuchando “Richie, Willie y Héctor”, se consuela de no saber bailar imaginando una muchacha que sería siempre “el centro y el motivo de la celebración”⁸². Se la representa “rubia. Rubísima” e imagina que le llaman “Mona”⁸³, pero es Amparo Arrebato (1970), la canción que Ricardo Ray y Bobby Cruz compusieron para homenajear a la mítica bailadora caleña, que termina de darle forma al personaje. El término “arrebato” significa a la vez “furia” y “éxtasis”. Le sienta bien a la Mona, sumida cuando baila en una “terrible concentración”⁸⁴, enteramente dedicada al movimiento, y que mueve los pies a

74 Ibíd, p. 203.

75 Ibíd, p. 154.

76 Ibíd, p. 155.

77 Ibíd, p. 210.

78 Ibíd, p. 98.

79 Ibíd, p. 108.

80 Ibíd, p. 17.

81 Ibíd, p. 63.

82 Ibíd, p. 154.

83 Ibíd, p. 11.

84 Ibíd, p. 111.

una velocidad alucinante. Porque bailar salsa es bien difícil, más aún cuando se apresura (invento local) la perilla del tocadiscos, poniendo a girar en 45 un *long play* de 33 revoluciones.

Pero la rumba más espectacular a la que asiste el lector no es, claro está, la de la Mona. Es la de las palabras. La narración acumula las acrobacias verbales a una velocidad energética, sin perder jamás su fluidez. ¿Podía la literatura brindar mayor homenaje a la salsa caleña? Sandro Romero Rey, amigo de Caicedo y gran conocedor de su obra, elabora la lista (no exhaustiva) de las referencias explícitas e implícitas a la música rock y salsa, que llenan la novela, a veces hasta la opacidad; hasta el punto, dice Bernard Cohen (traductor de la novela al francés), que la narradora se pone a “hablar salsa”. Caicedo, con sus dos pies izquierdos, es no apto para el baile: nunca logró intuir el ritmo y siempre sufrió por esa incapacidad. El acto de escritura le proporciona la posibilidad de experimentar él también la sensación gozosa que procura el baile. El constante y difícil ejercicio de equilibrio al que se dedica –consistente en aprovechar la intensa polisemia de las palabras, al tiempo que se preserva su ritmo y su musicalidad– es una manera, otra vez enteramente genuina, de seguir el paso y entrarle a la rumba.

La intensificación del espacio

Sigamos con el tercero y último ejemplo. Caicedo –siempre es bueno recordarlo– es primero y antes que todo un escritor caleño, nunca o casi nunca vivió fuera de su ciudad. Es ahí donde encuentra las personas que han contado para él, ahí donde se impregna de cultura extranjera, es desde su ciudad “que lo [comprende] todo, íntegro, la cultura de [su] tierra”⁸⁵. Todos sus relatos se desarrollan, invariablemente, dentro de la ciudad: uno no sale de ella sino para perderse o morir. El ambiente de las calles, las muchachas que se pasean, la vista de las montañas, el río que la atraviesa, la dicotomía Norte/Sur, el clima y la vegetación tropical, alimentan directamente su escritura. La

85 *Ibíd.*, p. 11.

ciudad es presentada como un espacio sofocante, petrificado, convencional. *Calicalabozo* es, como dice el personaje-narrador de *Infección* (1966): “una ciudad que espera, pero no le abre la puerta a los desesperados”⁸⁶. Caicedo no quiso dar otro escenario a sus historias, no sintió la necesidad de transportarse en otro espacio para estimular su imaginación. En lugar de explorar otros horizontes, optó por intensificar el espacio. Incorporó a la imagen de Cali sus sueños, sus fantasías, sus deseos.

En *La piel del otro héroe*, un personaje llamado “Narrador” se encarga de presentar a los espectadores las circunstancias en que va a desarrollarse la acción. Anuncia al público en tono dramático: “Estimada gente amiga y estimada gente enemiga, aquel lejano país llamado Aquí-mismo se encuentra en crisis.”⁸⁷ Ese deseo de incorporar lo “lejano” al “aquí”, dotando el espacio familiar de un ambiente singular, es manifiesto en el siguiente fragmento de *Que viva la música*. Estamos al comienzo de la novela; la narradora recibe la visita de Ricardito, que lleva “una camisa verde profundo y lila, plenamente *psicodélica*”:

La palabra me hizo tramar que si bajaba la veneciana le pintaría sombras horizontales a su cuerpo, que si le quitaba la camisa, él sería una especie de John Garvin con 30 kilos menos, y que ambos éramos, allí, en ese cuarto de una casa perdida en una ciudad desolada y ardiente, nada menos que el principio de *Psicosis*, esa película que no he querido volver a ver para no olvidarla (Caicedo, 2001).⁸⁸

He aquí en este fragmento como de repente se superpone, a la imagen de Cali, la de Phoenix en Arizona, y no es tampoco cualquier Phoenix sino aquella ciudad “desolada y ardiente” en el mero inicio de la película, justo antes de que la cámara se meta por la ventana de un cuarto de hotel, para filmar una de las escenas más sexuales de la filmografía de Hitchcock. John Garvin y Janet Leigh, los dos actores, acaban muy presumiblemente de hacer el amor, la atmósfera es sudorosa y tormentosa... La

86 Caicedo, *Destinitos fatales*, p. 22.

87 Caicedo, *Teatro*, p. 118.

88 Caicedo, *Que viva la música*, p. 23.

escritura aquí es experiencia visionaria, liberadora. Donde hay ausencia de esperanza y vacuidad –Calicalabozo, Cali ciudad ramera– Caicedo injerta suspenso, sensualidad, drama. Esta imagen mental de la ciudad provoca sensaciones y emociones que densifican y profundizan la relación existencial que él, durante el acto de escritura, mantiene con su entorno. Verdaderamente “anima” el espacio, en el sentido etimológico de la palabra.

El mito de la adolescencia perdida

Esta tensión continua entre una escritura viva y que intensifica la vida, y la vitalidad de los personajes que decrece y se agota, es para mí la expresión más íntima del drama personal de Andrés Caicedo. Él es antes que todo un enamorado de la adolescencia, ese periodo de la vida en que las emociones se sienten con máxima intensidad. Al mismo tiempo, está habitado por una oscura certidumbre, que todos tenemos más o menos en la mente cuando pensamos en él: vivir más allá de los 25 años es una insensatez, después de esa edad, uno pierde la capacidad de sorprenderse, no puede sino repetirse, cae en la sinrazón de la vida. Su suicidio y la trama de sus historias pueden parecer ser la demostración angustiada de esa convicción. La metáfora de Cronos está omnipresente en su obra. Devorado él mismo por el tiempo, el autor deja que el tiempo devore los personajes, sus dobles de papel. Éstos aceleran su propia “decadencia” adoptando un comportamiento que remite a aspectos marginales y perversos del espíritu de la contracultura... Pero esa es la faz oscura de la medalla. La otra, la faz hermosa, se refleja en la forma (la narración) y en el acto de escritura, que constituyen por el contrario una admirable afirmación de vida. Hemos venido analizando el proceso de escritura como una experiencia de exploración de la consciencia no intelectual, mediante la cual el sujeto creativo alcanza una expansión de su persona. La escritura de Caicedo constituye, indudablemente, una espléndida muestra de reapropiación literaria del espíritu de la contracultura. Es también su obra un bello ejemplo de cómo el espíritu de la contracultura sigue vivo y difundiéndose.