



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

**Tesis de Doctor en Letras
Orientación Estudios Literarios**

¡Que viva la música!
**EL VIAJE COMO MOTIVO ESTRUCTURANTE EN LA
NARRATIVA LITERARIA DE ANDRÉS CAICEDO**

ELVIRA ALEJANDRA QUINTERO HINCAPIÉ

BAHIA BLANCA

2012

ARGENTINA

PREFACIO

Esta Tesis se presenta como parte de los requisitos para optar al grado Académico de Doctor en Letras, orientación Estudios Literarios, de la Universidad Nacional del Sur y no ha sido presentada previamente para la obtención de otro título en esta Universidad u otra. La misma contiene los resultados obtenidos en investigaciones llevadas a cabo en el ámbito del Departamento de Humanidades durante el periodo comprendido entre el 14 de octubre de 2008 y el 11 de junio de 2012, bajo la dirección del Doctor Sandro Abate, Profesor del Departamento de Humanidades de la UNS en la cátedra de Literatura Europea Moderna, e Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Elvira Alejandra Quintero Hincapié



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
Secretaría General de Posgrado y Educación Continua

La presente tesis ha sido aprobada el/...../..... , mercedo la calificación de(.....)

RESUMEN

La presente tesis doctoral tiene por objeto el estudio del «motivo del viaje» en la novela *¡Que viva la música!*, obra central del escritor colombiano Andrés Caicedo. A partir de los desarrollos de la narratología y la semiótica clásica y post-clásica de las últimas décadas, se aborda la organización poético-narrativa de la novela en relación con su dimensión axiológica, aspecto que se expresa en la función estructurante que cumple en la obra el motivo del viaje.

Mediante su periplo por la ciudad de Cali en busca de la música, la protagonista descubre aspectos de su propia realidad existencial individual, en el contexto de su sociedad y cultura, que la transforman y la conducen a su propio desclasamiento. A través del relato de su búsqueda existencial, la joven de *¡Que viva la música!* da cuenta de gran parte de las búsquedas de la juventud de la nueva ciudad colombiana que se consolida hacia la década de los 70.

La gran consonancia entre las temáticas exploradas y la forma poético-narrativa, funda el carácter innovador y de ruptura de esta novela, situándose en el origen de la narrativa literaria urbana en Colombia. La obra de Andrés Caicedo representa así un aporte sustancial a la narrativa colombiana del siglo XX.

A través del análisis de la función estructurante que cumple en esta novela el motivo del viaje, esta tesis estudia un problema de central interés para el conocimiento y valoración de la obra de arte literaria, el de la relación poética del texto con los valores que convoca, y que la semiótica aborda en el análisis de los procesos de figurativización y tematización de los discursos y su relación con la dimensión axiológica. Sobre las propuestas teóricas de modelos provenientes de la narratología y la semiótica clásica y post-clásica (Genette, Greimas, Courtés, Serrano Orejuela, Fontanille, Hamon, Jouve, Bertrand, entre otros), se propone una metodología de análisis para la lectura e interpretación del texto narrativo literario en el marco de la sociedad y la cultura.

ABSTRACT

This doctoral thesis studies the “motive for the trip”, in *¡Que viva la música!* (*¡Let Music Live!*), the main novel of Colombian writer, Andrés Caicedo (1951-1977). Based on the development of classic and post- classical narratology and semiotics from recent decades, this study addresses the poetic narrative organization of the novel in terms of its axiological dimensions, expressed through the structuring function of the reason for the trip, in the novel.

During her journey through the city of Cali looking for the music, the protagonist unveils traits about her own individual existential reality, within the context of her society and culture that will transform and lead her to her own loss of social status. Through the recount of her own existential quest, the young protagonist of *¡Que viva la música!*, captures most of the young people’s quests of the renovated concept of the Colombian city, forged towards the decade of the 70s.

The great harmony among the explored subjects and the poetic narrative form is the basis for the character of innovation and rupture of this novel, located in the origin of the urban literary narrative of Colombia. Andrés Caicedo’s work represents an important contribution to the Colombian literature of the 20th century.

Through the analysis of the structuring function of the motive for the trip in this novel, this thesis studies a problem of main concern for the knowledge and valuation of a literary work of art, that is, the poetic relationship of the text with the recalled values, which in semiotics are addressed in the analysis of the processes of figurativization and thematization of discourse and their relationship with the axiological dimension. Based on theoretical proposals of models from classic and post-classical narratology and semiotics (Genette, Greimas, Courtés, Serrano Orejuela, Fontanille, Hamon, Jouve, Bertrand, among others), this study proposes a methodology of analysis to read and interpret the narrative literary text within the frame of society and culture.

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento sincero a las personas e instituciones que contribuyeron al desarrollo de este proyecto de vida. A la Universidad del Cauca, su Departamento de Español y Literatura y su Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, por haberme concedido la Comisión de Estudios que posibilitó la realización de mis estudios doctorales en Argentina. A la Universidad Nacional del Sur y en particular a su Departamento de Humanidades por su generosa aceptación en su importante institución y por haber contribuido a mi formación académica durante estos cuatro años, en un contexto de amabilidad e intercambio cultural y personal invaluable.

Al doctor Sandro Abate, mi asesor en este proyecto de vida, por su permanente acompañamiento y voto de confianza en esta caleña en tierras de Bahía Blanca. De él siempre recibí la mejor orientación y estímulo para sacar adelante este estudio. Agradezco especialmente a su esposa Silvina Lozano por su cálida amistad.

Al doctor Eduardo Serrano Orejuela, quien me alentó con su diálogo y orientación generosa en la distancia; a él, por el afecto que nos une en este camino de la investigación semiótica y literaria.

A mi amiga y colega Magnolia Aristizábal, su afecto y apoyo incondicional fueron fundamentales para perseverar en el viaje; su diálogo, amistad y voto de confianza hicieron posible mi estancia por fuera de Colombia. A mis colegas y amigos Luciano Rivera, Constanza Sandoval y Patricia Aristizábal, por su voto de confianza y apoyo. De igual forma agradezco a los amigos que siempre estuvieron atentos al desarrollo de este proyecto, alentándome con su interés y cariño. A Diego Jaramillo, Edgar Caicedo y James Cortés, por su afecto y palabras de aliento desde la distancia.

Mi gratitud inmensa para Livia Lobato, Estela Lamarre y Román Heit, para Norberto Barleand, Hugo Rivella, María Silvia Paschetta, Pedro Picot y Daniel Martínez: su calidez argentina con esta colombiana me hizo sentir que Bahía Blanca era mi casa a 5000 kilómetros de la mía en el trópico colombiano.

Mi agradecimiento final a mi familia por su cariño y permanente interés en esta viajera. El entusiasmo y expresiones de aliento de mis padres, mis hermanos y mis familiares, fueron el mejor apoyo. Agradezco especialmente a mis hijas Sara Carolina y Lucía Alejandra por su estímulo cotidiano, y a mi nieta, cuya promesa de llegada me alentó aún más a culminar esta tesis doctoral.

Dedicatoria:

A mis padres, Hernando y Carmen, con amor

A los escritores de Cali y Colombia, compañeros de búsqueda. A su cotidiano intento por darle a su existencia y su país un sentido en el mundo mediante la creación literaria.

La línea recta, sólo conduce a la muerte

Jack Kerouac: En la carretera

Hay viajes sin regreso o con un regreso diluido, en el que se parte sin saber adónde se va o si se va para volver al lugar de origen.

Sonia Mattalia: El viaje en la literatura hispanoamericana

El desplazamiento es la forma figurativa del deseo

Greimas: Del sentido II

¡Que viva la música! :
EL VIAJE COMO MOTIVO ESTRUCTURANTE
DE LA NARRATIVA LITERARIA DE ANDRÉS CAICEDO

ÍNDICE

PREFACIO	3
RESUMEN	5
ABSTRACT.....	6
AGRADECIMIENTOS	7
<i>Dedicatoria:</i>	9
INTRODUCCIÓN	17
1. OBJETO DE ESTUDIO Y PERSPECTIVA TEÓRICA	17
2. SEMIÓTICA Y NARRATIVA LITERARIA: POÉTICA Y VALORES EN LA NOVELA	23
3. <i>¡QUE VIVA LA MÚSICA!</i> Y EL MOTIVO DEL VIAJE	31
4. LA TEMÁTICA URBANA EN LA NOVELA COLOMBIANA.....	39
5. EL VIAJE EN LA LITERATURA Y EN LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA Y COLOMBIANA.....	43
6. CONTENIDOS	49
1. EL VIAJE EN LA NARRATIVA URBANA DE ANDRÉS CAICEDO.....	51
1. LA NARRATIVA URBANA DE ANDRÉS CAICEDO	51
2. EL VIAJE COMO TEMA Y MOTIVO EN LA NARRATIVA DE ANDRÉS CAICEDO.....	62
2. CONSIDERACIONES DE ORDEN TEÓRICO Y METODOLÓGICO	71
2.1. PLANOS Y NIVELES DE ANÁLISIS.....	71
2.1.1. Semiótica y Narratología.....	71
2.1.2. «Enunciación presupuesta» y «enunciación enunciada»: planos «autorial», «narratorial» y «actorial»	74
2.2. FIGURATIVIZACIÓN Y TEMATIZACIÓN: LA SIGNIFICACIÓN EN UN TEXTO LITERARIO	80
2.3. EL CONCEPTO DE MOTIVO Y EL MOTIVO DEL VIAJE.....	89
2.3.1. El concepto de «motivo»	89
2.3.2. El estudio de los «motivos» en el marco de lo figurativo: Greimas y Courtés.....	95
2.3.3. El viaje como motivo o configuración discursiva	100
2.4. EL «ESQUEMA NARRATIVO CANÓNICO»	105
3. NARRATOLOGÍA, CARTOGRAFÍA, MAPAS	111
3.1. EN VÍSPERAS DEL VIAJE	111
3.2. LA INSTANCIA NARRACIONAL: «NARRADOR» Y «NARRATARIO» DE <i>¡QUE VIVA LA MÚSICA!</i>	112
3.3. PARTICIPACIÓN DE LA NARRADORA EN LA HISTORIA Y ESTRATIFICACIÓN DEL RELATO.....	115
3.4. DIÉGESIS, HISTORIA Y RECORRIDO DE MARÍA DEL CARMEN.....	119
3.4.1. Contenidos del relato de María del Carmen	119

3.4.2. Actores y acciones	123
3.5. RELACIONES ENTRE COORDENADAS NARRACIONALES Y COORDENADAS DE LA HISTORIA.....	125
3.6. UNIVERSO DIEGÉTICO Y REFERENTE EXTRA-TEXTUAL.....	130
3.7. SEGMENTACIÓN DEL RECORRIDO SEGÚN LAS RELACIONES ENTRE LOS COMPONENTES ESPACIAL, TEMPORAL Y ACTORIAL	132
4. «EL VIAJE»: RECORRIDO DE MARÍA DEL CARMEN	135
4.1. LA ORGANIZACIÓN GENERAL	135
4.1.1. El viaje: alejamiento y búsqueda.....	135
4.1.2. La música: objeto y valor	138
4.2. ESTACIONES, RUPTURAS Y DESPLAZAMIENTOS.....	142
4.2.1. La estación de origen: «La casa paterna»	142
4.2.1.1. «El despertar». Un examen de conciencia: disforia de la vergüenza	142
4.2.1.2. La axiología englobante: objetos y valores	146
4.2.1.2.1. La música en la configuración de la rebeldía como valor de identidad	146
4.2.1.2.2. La «forma del sentir» como expresión de autenticidad y fundamento de la identidad	151
4.2.1.2.3. La música y el baile como síntesis del sentir	156
4.2.1.2.4. El cuerpo: un fundamento de la competencia positiva del sentir	160
4.2.1.3. La «manipulación»: instauración de la competencia de María del Carmen	162
4.2.1.3.1. La «intencionalidad» y la «meta»: el «deseo de ser» y el «deseo de hacer»	162
4.2.1.3.2. La re-organización actancial: sustitución de Destinatadores, ruptura contractual y nuevo proyecto de vida.....	171
4.2.1.4. PN1: salir a buscar música y amigos	172
4.2.1.5. Visita de Ricardito Sevilla: «un primer ayudante».....	173
4.2.2. Primer desplazamiento: «De la casa paterna a la casa de Leopoldo Brook».....	176
4.2.2.1. Recorridos en el barrio Versalles y Avenida Sexta hasta Oasis	176
4.2.2.2. La espera de la noche frente a Oasis.....	181
4.2.2.3. Encuentro con Mariángela y Leopoldo Brook.....	185
4.2.2.4. Rumba en la casa del flaco Flores.....	187
4.2.2.5. PN2: conquistar a Leopoldo Brook	192
4.2.2.6. PN3: aprender sobre rock y música en inglés, vivir el primer amor y abandonar a los padres	198
4.2.3. Primera estación: «convivencia con Leopoldo Brook»	199
4.2.3.1. De la ilusión a la realidad	199
4.2.3.2. PN4: abandonar a Leopoldo Brook.....	203
4.2.4. Segundo desplazamiento: «Viaje a Miraflores: el sur»	204
4.2.4.1. La rumba en Miraflores: vitalidad y decadencia.....	204
4.2.4.2. Descubrir la salsa: rumba junto a Miraflores: el «sur» y la «salsa»	206
4.2.4.3. PN5: aprender el nuevo ritmo de la «salsa»	210
4.2.5. Segunda estación: «convivencia con el grupo de voleibolistas en el sur».....	211
4.2.5.1. José Hidalgo, Marcos Pérez y Manuelito Rodríguez, muchachos del sur.....	211
4.2.5.2. PN6: Volver al lugar de origen para divulgar el saber adquirido.....	213
4.2.6. Tercer desplazamiento: «regreso al norte»	214
4.2.7. Tercera estación: «Casa de Amanda Pinzón: ruptura definitiva con el norte».....	216
4.2.7.1. La salsa en la cultura popular de Cali y el Caribe.....	216
4.2.7.2. PN7: buscar música y amigos en el sur	220
4.2.8. Cuarto desplazamiento: «hacia el sur: barrio San Fernando»	220
4.2.8.1. Explorar a la deriva	220
4.2.8.2. PN8: aprender más sobre salsa y sobre la vida en el sur	223
4.2.9. Cuarta estación: «Casa de Rubén Paces».....	224
4.2.9.1. Convivencia con Rubén Paces.....	224
4.2.9.2. PN9: abandonar a Rubén y conquistar a Bárbaro	226
4.2.10. Quinto desplazamiento y estación: «Parque de las piedras».....	227
4.2.10.1. Abandono de Rubén y conquista de Bárbaro	227
4.2.10.2. PN10: disfrutar de la música, los hongos e iniciación en la transgresión y delincuencia	230
4.2.11. Sexto desplazamiento: «Cali – Xamundí (afueras del sur de Cali)».....	231
4.2.12. Sexta estación: «convivencia con Bárbaro en Xamundí»	233
4.2.12.1. Iniciación en la delincuencia.....	233
4.2.12.2. Aventura en el valle del Renegado: sábado en la mañana	235
4.2.12.3. PN11: dejar el sur	237
4.2.13. Séptimo desplazamiento: «Jamundí-Avenida Sexta».....	238
4.2.13.1. Despedida de María Iata	238
4.2.13.2. PN12: búsqueda y establecimiento en el centro de Cali	240
4.2.14. Octavo y último desplazamiento: «hacia el este de Cali»	240
4.2.15. Última estación: «apartamento en Carrera Cuarta con Calle 15».....	243
4.2.15.1. PN13: evaluación y sentido de los propios actos y comunicación a una instancia judicial externa.....	243
4.2.15.2. Escritura de las memorias del viaje: de María del Carmen-actora a María del Carmen-narradora	243

4.3. «EL VIAJE»: EMANCIPACIÓN Y CONFIGURACIÓN DE LA PROPIA IDENTIDAD	249
4.3.1. La organización actancial: «emancipación» por la «soberanía»	249
4.3.2. Investiduras semánticas de los sujetos enfrentados	251
4.3.3. Performance y sanción: el goce y sabiduría de la música como fundamento existencial	254
4.3.4. Axiologización y espacialización: el «motivo del viaje» como estructuración del recorrido de María del Carmen	257
5. LA NOVELA COMO TOTALIDAD DE SENTIDO Y LA «ARQUITECTURA TEXTUAL»: PLANOS ACTORIAL, NARRATORIAL Y AUTORIAL	261
5.1. MARÍA DEL CARMEN, ACTORA Y NARRADORA	261
5.2. LA «ESCRITURA DEL VIAJE»	262
5.3. RELACIONES ENTRE LA HISTORIA Y SU NARRACIÓN EXPRESADAS EN LA ESTRATIFICACIÓN DEL RELATO	274
5.4. ANDRÉS CAICEDO: <i>¡Que viva la música!</i>	282
CONCLUSIONES	290
APÉNDICE	299
1. CRONOLOGÍA DE ANDRÉS CAICEDO	299
2. OBRAS DE ANDRÉS CAICEDO	302
BIBLIOGRAFÍA	303

INTRODUCCIÓN

*Se me quedaron en la cabeza las letras que había escuchado en la
excursión terrible*

María del Carmen Huerta

(p. 207)¹

1. OBJETO DE ESTUDIO Y PERSPECTIVA TEÓRICA

La presente investigación tiene por objeto el estudio del «motivo² del viaje» en la novela *¡Que viva la música!*, obra central del escritor colombiano Andrés Caicedo (1951-1977). Apoyándonos en los desarrollos de la narratología y la semiótica clásica y post-clásica de las últimas décadas, abordaremos la organización poético-narrativa de la novela en relación con su dimensión axiológica, aspecto que se expresa en la función estructurante que cumple en la obra el motivo del viaje.

La idea de esta investigación surge en el marco de dos procesos: por una parte el estudio de la narrativa literaria colombiana del siglo XX relacionada con la temática urbana, y por otra parte el estudio de la narratividad literaria desde la perspectiva de la narratología y la semiótica —en particular los desarrollos de Gerard Genette, Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, Jacques Fontanille, Philippe Hamon, Vincent Jouve, Eduardo Serrano Orejuela y Denis

¹ Caicedo, Andrés: *¡Que viva la música!*, Grupo Editorial Norma, Colección Verticales de Bolsillo, Bogotá, 2009. Citaremos en adelante por esta edición, señalando exclusivamente el número de página. Los subrayados son nuestros.

² El significado con el que asumimos aquí el concepto de «motivo» será abordado en propiedad en el Capítulo 2 (Consideraciones de orden teórico). Puede considerarse inicialmente como una figura recurrente en el relato.

Bertrand, entre otros—. En esta confluencia, se consolida como objeto de estudio un problema que ha tenido central interés en nuestra propia indagación de la obra de arte literaria, el de la relación poética del texto con los valores que convoca, y que la semiótica aborda en el análisis de los procesos de figurativización y tematización de los discursos y su relación con la dimensión axiológica. La obra de Andrés Caicedo llama nuestra atención en dicho proceso, por el carácter innovador y de ruptura de la propuesta poético-narrativa que la funda y que la sitúa en el origen de la narrativa literaria urbana en Colombia. Nos planteamos por consiguiente emprender la lectura de la novela *¡Qué viva la música!* —obra central de Caicedo— desde esta perspectiva de análisis —no contemplada aún en su estudio— y a su vez, ahondar en la investigación y desarrollo de enfoques teóricos y metodológicos para el análisis de la narratividad literaria, lo cual habíamos iniciado ya con otros textos³.

La narrativa de Andrés Caicedo irrumpe en la década del 70 con un discurso claramente contemporáneo, desarrollando problemáticas propias de la juventud de la ciudad colombiana posterior al denominado período de la violencia liberal-conservadora. Si bien la ciudad ya existía en la narrativa literaria colombiana desde mucho antes, los estudios sobre este problema coinciden al afirmar que solamente hacia la década del 70 se registra en Colombia la aparición de una narrativa propiamente urbana, teniendo en la obra de Caicedo uno de los principales referentes. En ese contexto, el nombre de Andrés Caicedo se impone como el creador de un universo literario definido claramente por la presencia de una ciudad (Cali) y una serie de personajes que la habitan —la recorren—, y cuyas existencias —reflexiones, búsquedas, proyectos—, aparecen marcadas de forma consustancial por la vivencia de ese espacio urbano. La ciudad no es construida en sus relatos como realidad

³ Ver: *El pozo de la escritura —Enunciación y narración en El pozo, de Juan Carlos Onetti—*, Universidad del Valle, Cali, 2009: investigación sobre la novela *El pozo* del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, tesis de Maestría en literaturas colombiana y latinoamericana bajo la dirección del Doctor Eduardo Serrano Orejuela.

externa a los personajes, lugar de los acontecimientos, sino como un acontecimiento en sí misma, constituyéndose en el motivo de sus reflexiones, emociones, pasiones y a su vez, en la representación de las vicisitudes de su propia existencia.

No obstante la fuerte presencia de la ciudad en el mundo caicediano, su naturaleza urbana se debe básicamente al tipo de problemáticas que caracteriza a sus personajes y a su relación estrecha con el espacio en que transcurren. Este entramado funda su claro sentido de contemporaneidad a partir de una propuesta poético-narrativa que le da existencia en coordenadas temporales y espaciales específicas y a su vez, con una dimensión y validez universal. Las problemáticas del mundo caicediano giran en torno a las búsquedas identitarias de la juventud de la ciudad colombiana de los 70, lo cual es planteado sistemáticamente como una confrontación entre el mundo juvenil y el mundo adulto. Sus personajes se caracterizan por su actitud de rebeldía contra la sociedad y el mundo familiar, y el deseo de transgresión que determina la naturaleza de sus historias.

De manera simultánea a sus otros emprendimientos culturales y literarios, durante su corta vida Caicedo construyó su universo narrativo a partir de las historias de los adolescentes que transitan de uno a otro relato y a través de su ciudad, dándole a su obra un sentido de unidad. Ésta la conforman la colección de relatos titulada *Calicalabozo*, el ciclo *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*, el relato *El atravesado*, la novela *Noche sin fortuna* (inconclusa) y la novela *¡Que viva la música!*

A pesar de la fuerza e importancia de este escritor para la renovación de las letras colombianas de la segunda mitad del siglo XX y en particular, del papel de su obra central —la novela *¡Que viva la música!*— en el origen de la novela urbana en Colombia, no han sido emprendidos hasta el momento estudios específicos de su poética, que posibiliten una valoración más certera de su aporte.

Varios elementos de orden poético-narrativo constituyen la base de su propuesta. En general las lecturas y crítica de la obra caicediana han señalado como constantes la presencia de la ciudad —Cali— inscrita en la vida de los

personajes mediante la polaridad norte-sur, la presencia contundente de la música (el rock, la salsa), la fuerza de su lenguaje configurado sobre la oralidad y la jerga juvenil y de pandillas, y la actitud rebelde, anti-adulta y transgresora de sus historias. Si bien estos aspectos han sido mencionados, su abordaje como parte de un sistema poético-narrativo que determina su significación no ha sido abordado en propiedad. Se han hecho referencias a la importancia de su aporte a la narrativa literaria colombiana —básicamente en los últimos años—, sin pasar de la generalidad descriptiva y en algunos desafortunados comentarios, de la exaltación o denigración de su persona o sus planteamientos según las circunstancias ideológicas del comentarista. Obviamente hay también aproximaciones serias a Caicedo, en su mayoría investigaciones académicas (trabajos de grado y post-grado —que han sido tenidas en cuenta para nuestro desarrollo—), a las cuales nos referiremos más adelante. La circunstancia de su suicidio, el haber siempre afirmado que no valía la pena vivir más allá de los 25 años, y el tipo de problemáticas de su narrativa, han determinado en gran medida la mirada sobre la vida y obra de Caicedo en detrimento del estudio de las características propiamente poéticas de su narrativa.

En consecuencia, nuestro estudio se propone realizar la lectura de la novela central de Caicedo, a partir de un enfoque que aborde el problema de su poética en relación intrínseca con la dimensión axiológica que convoca, contribuyendo por esta vía a su comprensión y valoración. Dicho enfoque va de la mano a nuestra propia preocupación por el sentido que la literatura tiene como arte, y que nos permite concebir la obra como el resultado en términos poéticos o narrativos de la indagación que el escritor realiza sobre la existencia humana. En la configuración de esta idea hemos encontrado en la perspectiva semiótica en que nos situamos, importantes instrumentos teóricos y metodológicos que orientan nuestra exploración hacia las relaciones entre la poética de la obra y su dimensión valorativa o axiológica.

En la novela *¡Que viva la música!* esa organización poético-narrativa se manifiesta en la función estructurante que cumple allí el motivo del viaje. Con esta configuración, Caicedo logra exponer su visión de la problemática de la

juventud de la ciudad colombiana de los 70, abocada a la búsqueda de afirmación de su existencia individual en el contexto de una sociedad problematizada por aspectos de orden cultural, social, político, económico, expresados en la complejidad de su identidad. Este panorama es plasmado de forma narrativa como la búsqueda que la protagonista hace de la música y que la lleva a recorrer la ciudad y transformar su existencia, desclasándose y abandonando la sociedad de sus orígenes. Un universo de valores existenciales individuales y sociales, son organizados literariamente a través de una forma poético-narrativa que posibilita explorar y dar cuenta de una problemática existencial.

En rigor, la originalidad de nuestro aporte a los estudios de la novela de Caicedo obedece al tipo de abordaje desde una perspectiva teórica no desarrollada en lecturas anteriores, y que posibilita explicitar el planteamiento del viaje como motivo o configuración discursiva sobre la cual se estructura su organización poético-narrativa y a su vez, la relación consustancial entre dicha organización y los valores convocados por el texto. Desde el punto de vista teórico y metodológico, esta investigación goza de originalidad en cuanto a la forma de conjugar unos determinados instrumentos provenientes de la semiótica y la narratología, con miras a la interpretación y análisis de una novela.

Si bien algunos estudios han mencionado la circunstancia del desplazamiento como una característica de los personajes caicedianos, el abordaje de las implicaciones poéticas y axiológicas de esta configuración, no se ha hecho. Este enfoque surge en el desarrollo e investigación de propuestas teóricas y metodológicas para el análisis de la narratividad literaria, y en tal sentido no corresponde a la aplicación estricta de un modelo sino más bien, a la conjugación de instrumentos provenientes tanto de la narratología como de la semiótica clásica y post-clásica, elegidos por su pertinencia para la indagación del problema planteado, el de la forma poético-narrativa y su relación intrínseca con los valores que el texto convoca.

El abordaje de nuestra propuesta tiene una gran relación y le debe mucho a otros desarrollos que enfocan de manera puntual problemas propios de la

narratividad literaria y de la configuración de los valores en el universo de los textos. Emprendimientos como los de Serrano Orejuela (*La narración literaria* entre otros trabajos), Philippe Hamon (*Texte et Idéologie*), Vincent Jouve (*Poétique des valeurs*), o Denis Bertrand (*Précis de Sémiotique Littéraire*), se inscriben en la semiótica y la narratología y a partir de allí abordan la narratividad literaria, integrando al problema de la poética, el de los valores convocados por el texto. Dichos desarrollos se inscriben en la perspectiva de la semiótica francesa que tiene en Greimas a uno de sus principales exponentes —con Courtés como uno de sus colaboradores más cercanos y Jacques Fontanille (*Semiótica del Discurso*) en sentido similar—, y que aborda de manera sistemática el estudio de la narratividad en una relación intrínseca con la dimensión axiológica o valorativa de los discursos. Si al comienzo de los estudios semióticos fue necesario concentrarse en la formalización y desarrollo de los postulados estructuralistas, posteriormente el problema de los afectos y los valores retoma su importancia como aspecto fundamental en la configuración del sentido en el discurso. Esto posibilita nuevos abordajes que, partiendo de una base teórica común, emprenden el estudio de la significación en diversos tipos de textos y discursos, lo cual se expresa en la gran producción teórica de los seguidores de esta escuela en los últimos 30 años. La escritura colectiva del segundo tomo del *Diccionario de Semiótica* da cuenta de la proliferación de perspectivas de investigación sobre la base común de la semiótica discursiva (bajo la dirección de Greimas y Courtés, es escrito en colaboración con otros investigadores).

En este marco, nuestro abordaje parte de la propuesta de Serrano de articular la perspectiva narratológica de Genette y semiótica de Greimas, con miras a estudiar específicamente la narratividad literaria enfocando así el problema de su forma poético-narrativa integrada categóricamente a la pregunta por el sentido. Esta es una pregunta de naturaleza semiótica y se articula de forma consustancial, según la perspectiva greimasiana, a la problemática de la enunciación y por consiguiente de la axiología. Las más recientes investigaciones ponen de manifiesto la importancia de los afectos, las pasiones (dimensión tímica o patémica) y el saber (dimensión cognitiva) en la configuración de la dimensión axiológica de los discursos a través de la

enunciación. En esta línea es fundamental el aporte de los trabajos de Fontanille. La exploración de estos postulados por Courtés en objetos concretos —por ejemplo, un corpus de relatos populares en el caso específico de su investigación doctoral— le conduce a una re-formulación de la noción de motivo (muy utilizada en la teoría de la literatura y el arte), integrándola a los estudios sobre la figuratividad, aspecto constitutivo del discurso narrativo literario. La articulación de estos conceptos y su integración al análisis específico de la narratividad literaria, expresado en este estudio de la novela de Caicedo, estará centrado en el enfoque que le da Courtés a este concepto (de motivo).

2. SEMIÓTICA Y NARRATIVA LITERARIA: POÉTICA Y VALORES EN LA NOVELA

En el enfoque propuesto, converge una visión de la narrativa literaria que tiene como sustento las conceptualizaciones de diversos escritores y estudiosos de la literatura (Onetti, Borges, Heidegger, Rulfo, Cortázar, Kundera, entre otros) y la perspectiva teórico-metodológica semiótica a que nos hemos referido. La obra de arte literaria está concebida aquí como el resultado del trabajo del escritor sobre el lenguaje, a través de su exploración de unos temas que son su obsesión o su pregunta acerca de la existencia humana: la obra de arte literaria es la expresión de su propuesta poética, de su visión del mundo.

Una mirada a algunas de las reflexiones de dos grandes escritores y pensadores, nos permitirá referirnos al sentido de lo “poético” (en cuanto “poética”, o principios ético-estéticos) que evocamos y asumimos en nuestra investigación.

En su obra *El origen de la obra de arte*, afirma el filósofo Martín Heidegger: «El arte es poner en la obra la verdad [...] El arte es histórico y como tal es la contemplación creadora de la verdad en la obra. El arte acontece como poesía» (1995: 18). El desarrollo de esta idea desde su perspectiva filosófica, abre a otras disciplinas diversas posibilidades para abordar el estudio de las relaciones entre la literatura y la sociedad. En ese marco, uno de los escritores

más destacados por su producción novelística y su trabajo de reflexión sobre la literatura, Milán Kundera, afirma en *El arte de la novela*:

La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de lo que es capaz. Los novelistas perfilan el mapa de la existencia descubriendo tal o cual posibilidad humana. Pero una vez más: existir quiere decir: “ser en el mundo”. Hay que comprender como posibilidades tanto al personaje como su mundo. (1986: 53-54)

En este planteamiento, Kundera presenta una concepción de la novela como exploración de la existencia humana, que diferencia de la realidad, apoyándose de manera explícita en la caracterización heideggeriana de la existencia como “ser en el mundo”:

Heidegger caracteriza la existencia mediante una fórmula archiconocida: *in-der-Welt-sein*, ser-en el-mundo. El hombre no se relaciona con el mundo como el sujeto con el objeto, como el ojo con el cuadro; ni siquiera como el actor con el decorado de una escena. El hombre y el mundo están ligados como el caracol y su concha: el mundo forma parte del hombre, es su dimensión y, a medida que cambia el mundo, la existencia (*in-der-Welt-sein*) también cambia. Desde Balzac, el Welt de nuestro ser tiene carácter histórico y las vidas de los personajes se desarrollan en un espacio del tiempo jalonado de fechas. La novela ya no podrá jamás desembarazarse de esta herencia de Balzac. (1986: 46)

En consecuencia, Kundera establece una diferencia entre la novela que examina la dimensión histórica de la existencia humana, y la historiografía novelada, es decir, la novela que ilustra una situación histórica, que describe una sociedad en un momento dado. Kundera rechaza el segundo tipo de novela y en este sentido afirma más adelante: «El novelista no es ni un historiador ni un profeta: es un explorador de la existencia». «Mis novelas», dice Kundera:

[...] las construyo desde siempre a dos niveles: en un primer nivel, compongo la historia novelesca; y, por encima, desarrollo los temas. Trabajo los temas sin interrupción dentro y mediante la historia novelesca. Cuando la novela abandona sus temas y se contenta con narrar la historia, resulta llana, sosa. (1986: 96)

Puesto que para Kundera “un tema es una interrogación existencial” cuyo abordaje literario se expresa en la configuración de historias, tramas, personajes, espacios, tiempos, acciones, nos encontramos ante una

concepción de la novela que podemos formular como *una exploración específica de la existencia humana mediante las estructuras discursivas de la narratividad literaria* (Serrano, 1992: 80).

El estudio de estas estructuras desde el análisis de su significación, involucra en la perspectiva semiótica en que nos situamos, el problema de los valores. Organizados en torno a la dimensión axiológica de los discursos, ellos se manifiestan en las acciones y procesos emprendidos por los sujetos de los universos configurados en los textos. Al respecto plantea Greimas:

[...] ¿qué es lo que hace correr a estos sujetos detrás de los objetos? Que los valores investidos en los objetos son «deseables»; ¿qué hace que ciertos sujetos sean más deseosos, más capaces de obtener objetos de valor que otros? Que son más «competentes» que otros. (Greimas, 1989: 11)

Los procesos valorativos resultan prioritarios en la determinación de las decisiones y las acciones emprendidas por los personajes en el desarrollo de sus historias. Es mediante procesos evaluativos o valorativos, es decir, afectivos, axiológicos e ideológicos, que dichos universos se ponen en marcha. Es necesario explicitar, en este marco, el sentido que los conceptos de valor y axiología tienen en esta perspectiva y que son centrales para nuestro abordaje.

El tratamiento de las nociones de valor, axiología y evaluación, en la perspectiva de la semiótica greimasiana, se articula al análisis de la narratividad en relación con las dimensiones semánticas en que se inscriben las acciones, sujetos y objetos de un determinado universo de sentido. La axiología concierne al sistema de valores que rige a los sujetos:

Se entiende, generalmente, por axiología la teoría y/o la descripción de los sistemas de valores (morales, lógicos, estéticos).

En semiótica, se designa con el nombre de axiología al modo de existencia paradigmático de los valores, por oposición a la ideología que aparece como su ordenamiento sintagmático y actancial. Puede considerarse que toda categoría semántica, representada en el cuadro semiótico (vida/muerte, por ejemplo), es susceptible de ser axiologizada, debido al vertimiento de la categoría tímica euforia/disforia en la deixis positiva y negativa. Tales axiologías (o microsistemas de valores) pueden ser abstractas (vida/muerte) o figurativas (los cuatro elementos de la naturaleza, por ejemplo), y, en la medida en que, tanto en un caso como en otro, se trata de categorías generales —que pueden ser consideradas, a título de hipótesis de trabajo como universales semánticos— articulables según el cuadro

semiótico, podrán admitirse estructuras axiológicas elementales (de carácter abstracto) y estructuras axiológicas figurativas. (Greimas y Courtés, 1982: 44)

Concebir la axiologización como “vertimiento” de la categoría tímica sobre las categorías semánticas, significa que los procesos valorativos realizados por los actores de un determinado universo narrativo, pueden ser descritos y/o articulados como procesos de investimento afectivo, es decir, de valoración a través de la categoría tímica sobre lo cognitivo y pragmático (en particular los trabajos de Fontanille son de aporte fundamental en este campo). La noción de dimensión está determinada por el tipo de valor que asocia un determinado conjunto de objetos, sujetos y enunciados. En tal sentido Fontanille se refiere a dimensión como:

[...] un conjunto de sujetos, de objetos y de enunciados que los asocian, organizado alrededor de un mismo tipo de valor. (Fontanille, 1987: 26)

Un determinado universo narrativo se configura en el discurso mediante su organización en tres dimensiones semánticas: la dimensión pragmática, la dimensión cognitiva y la dimensión tímica o pasional:

En un nivel superficial de la narrativa, se distinguen las dimensiones pragmática, tímica y cognoscitiva consideradas como niveles distintos, capaces de contraer relaciones de especificación, en los cuales se sitúan las acciones, los acontecimientos descritos por los discursos. (Fontanille en Greimas y Courtés, 1991: 78)

La dimensión pragmática, más fácilmente reconocible en los relatos, corresponde a:

[...] a las descripciones que se hacen de los comportamientos somáticos significantes, organizados en programas y recibidos por el enunciatario como «eventos» independientemente de su posible empleo a nivel del saber: los objetos pragmáticos son reconocibles como valores descriptivos (atesorables o consumibles), por oposición a los valores modales. [...] Es en esta acepción en la que se distinguirán, correlativamente, el hacer pragmático y el hacer cognoscitivo, el sujeto pragmático y el sujeto cognoscitivo, las performances y competencias pragmáticas y cognoscitivas. (Greimas y Courtés, 1982: 313)

Por su parte, la dimensión cognoscitiva (o cognitiva):

Jerárquicamente superior a la dimensión pragmática que le sirve de referente interno, la dimensión cognoscitiva del discurso se desarrolla paralelamente al incremento de saber (como actividad cognoscitiva) atribuido a los sujetos instalados en el discurso. Si bien la dimensión pragmática –con los encadenamientos de acciones programadas que le son propias– no requiere necesariamente la dimensión cognoscitiva, no ocurre lo mismo a la inversa: la dimensión cognoscitiva presupone las acciones pragmáticas, pues se define, precisamente, por tomarlas a su cargo mediante el saber. (Greimas y Courtés, 1982: 59)

A su vez, la dimensión tímica, es concebida por Fontanille organizada en torno a los afectos:

[...] se organiza en torno a valores «reaccionales», llamados a veces «fóricos», que tienen la particularidad de determinar las pasiones del sujeto y de resolverse sintácticamente en un juego de atracción/repulsión de intensidad más o menos amplia; son los valores clásicos del discurso romántico, puesto que, para el sujeto romántico, la búsqueda de valores descriptivos no es a menudo más que un pretexto (muy secundario) para experimentar emociones y encontrar a todo precio el afecto que semantiza los objetos del mundo. (Fontanille, 1987: 26)

En este sentido, la organización de la dimensión tímica o pasional, en la base de los procesos de axiologización, depende de la categoría tímica:

Categoría clasemática cuya denominación está motivada por el sentido de la palabra *thymie* —«humor, disposición afectiva de base» (Petit Robert)—, la categoría tímica sirve para articular el semantismo directamente vinculado a la percepción que el hombre tiene de su propio cuerpo. [...]

La categoría tímica se articula, a su vez, en euforia/disforia (con aforia como término neutro) y juega un rol fundamental para la transformación de los microuniversos semánticos en axiologías: al connotar como eufórica una deixis del cuadro semiótico y como disfórica la deixis opuesta, provoca la valorización positiva y/o negativa de cada uno de los términos de la estructura elemental de la significación. (Greimas y Courtés, 1982: 412)

El examen de las dimensiones semánticas de la narratividad como aspecto fundamental del discurso narrativo, nos proporciona un marco teórico para la configuración de una metodología de análisis que pueda integrar los afectos, origen de todo proceso valorativo y/o axiológico y de toda acción, al estudio de los recorridos de los actores.

Estos postulados teóricos fundamentan nuestro abordaje del texto narrativo literario, expresándose en la integración de narratología y semiótica,

posibilitando abordar la novela como texto en el que unos determinados valores y axiología se ponen de manifiesto expresándose en las leyes de su universo. Entre los valores configurados y validados en ese universo novelesco y aquellos en los cuales se afirma su autor, hay una diferencia obvia, en el sentido en que el mundo del primero es su creación y el segundo, el de su realidad. Esta diferencia sin embargo no es tan obvia en muchos abordajes, lo cual produce lecturas equívocas en las cuales, por ejemplo, se atribuye al autor las afirmaciones y acciones de sus personajes y viceversa. En este sentido, comenta Kerbrat-Orecchioni:

Desde el momento en que se trata de un texto literario, el problema del “¿quién habla? Se oscurece, pues, pavorosamente. (1986: 222)

Se hace necesario, por consiguiente, establecer una claridad minuciosa en la diferenciación de planos y niveles de análisis, lo cual se hace posible con la articulación de las posibilidades que dan la narratología y la semiótica, expresándose en el vínculo entre descripción e interpretación del texto.

Es importante situar este tipo de abordaje de la obra narrativa literaria como texto cuya significación se manifiesta en términos de visiones del mundo, de valores, problema ampliamente estudiado por Hamon y Jouve, entre otros autores. En un sentido amplio plantea Hamon:

Sobre los principios (que un texto, enunciado y enunciación confundidos, es un producto anclado en lo ideológico; que no se limita a ser, sino que sirve para algo, que produce —y es producido por— la ideología), todo el mundo está de acuerdo. (Hamon, 1997)

Que el texto narrativo literario construye una o unas visiones del mundo, es, en términos generales, una afirmación sobre la que las distintas perspectivas de análisis presentan un acuerdo general. Sin embargo este aspecto puede ser abordado de formas distintas desde estudios que se centran en el texto (su poética) hasta otros que lo hacen en su contexto extra-textual (la sociedad en que surge o evoca). Una rápida mirada a los diferentes tipos de abordaje de las relaciones entre la literatura y los valores nos permitirá precisar el sentido del enfoque de este aspecto en nuestra investigación. Según Jouve (2001: 12-14),

puede decirse de manera general que los estudios literarios han enfocado dos grandes aspectos de esta relación:

1. El estudio de las relaciones entre los valores y la institución literaria.
2. El estudio de las relaciones entre los valores y la textualidad.

El primer aspecto, de las relaciones entre los valores y la institución literaria, ha sido, a su vez, estudiado desde dos perspectivas: una, a partir de la pregunta sobre la manera como la literatura influye sobre los valores sociales (¿cómo influyen los textos sobre las mentalidades?); otra, desde una perspectiva inversa, mediante la pregunta sobre la manera en que los valores sociales influyen en la literatura: en este segundo caso la pregunta recae sobre lo literario, definido, modelado por los valores de la sociedad o de un grupo social en un momento dado. La primera aproximación (el estudio de la manera como la literatura influye sobre los valores sociales) se remonta a la antigüedad:

[...] de Platón a Jauss, pasando (entre otros) por Rousseau, Sartre, Barthes y Derrida. De Platón, reconociendo en *La República* el interés de estudiar a Homero [...], a Jauss, interrogándose en *Para una estética de la recepción* sobre el valor social de la obra de arte, hay continuidad. Que lo sea por su contenido (Sartre) o por su forma (Barthes), la obra nunca ha dejado de ser considerada como acción sobre el mundo. (Jouve, 2001: 12)

La segunda aproximación, a partir de la pregunta por los aspectos o *circuitos sociales que producen el “valor literario”*, corresponde al tipo de investigación desarrollada por ejemplo por Pierre Bordieu.

El segundo gran aspecto de las relaciones entre los valores y la literatura, concerniente a las relaciones entre valores y textualidad, se sitúa en el marco de la obra y ha tenido, también, dos tipos de enfoque. Mediante un primer enfoque, genético, se ha intentado responder a la pregunta: ¿de dónde vienen los valores que se encuentran en el texto? Un segundo enfoque, semiótico, ha abordado la pregunta desde el texto: ¿por cuáles procedimientos el texto vuelve sensibles los valores en los cuáles él se reclama?

El primero de estos enfoques ha motivado el estudio sociológico de los textos. Con diferentes posturas, considerando el texto como “reflejo” directo de la

sociedad, o indirecto, planteando una homología de estructuras, en uno u otro caso, la condición previa para su estudio es el conocimiento sólido del contexto de escritura. El análisis, desde esta óptica, se funda enteramente sobre las relaciones del texto con el “fuera-del-texto”. En el segundo enfoque —la aproximación desde la semiótica—, antes que preguntarse por las relaciones indiscutibles de la obra con el contexto socio cultural, el interrogante apunta a la manera en que el texto pone en escena y jerarquiza los valores. Los dos enfoques descritos, más que concurrentes, podrían definirse como complementarios: un abordaje “completo” del hecho literario podría examinar primero los valores que el texto convoca y su forma de hacerlo, para posteriormente analizar las distintas relaciones del texto con el contexto socio cultural.

El enfoque de nuestra propuesta se inscribe, tal como lo hemos planteado, en la perspectiva semiótica, y apunta específicamente al estudio de las relaciones entre la poética que le da existencia al texto (lo cual se expresa en un conjunto de procedimientos semióticos: discursivos, narrativos y textuales), y los valores convocados por él. Jouve denomina este aspecto como el “efecto-valor”, limitando así el amplio espectro que, por ejemplo, Hamon abre al denominarlo “efecto-ideología”.

El concepto “efecto-valor”, propuesto por Jouve en su obra *Poética de los valores* (2001), si bien es planteado en el marco de las relaciones del texto con la ideología en perspectiva análoga a la propuesta por Hamon (entre otros, su obra *Texto e ideología*), tiene un carácter más acotado a la idea de valor y a la producción de éste en el texto. Según Jouve la «ideología», definida originalmente como el relato imaginario de los individuos sobre sus condiciones reales de existencia, está intrínsecamente unida a la ilusión, por lo cual remite a las ideas de “máscara”, “falso parecer”, “juego de espejos” (2001: 15), y por otra parte, como lo ha mostrado Hamon (1984: 5-19), ésta es una noción (la de ideología) no separable de las ideas de “desconocimiento”, de “ausencia”, de “elipsis” y en ese sentido, la ideología sería aquello que impregna el texto *sin que él lo sepa* (Jouve). El estudio del “efecto-valor”, por su parte, concierne a los valores reivindicados “abiertamente”, es decir, a las

visiones del mundo y a la manera de construirse en el texto, y en este sentido, nos mantiene en el campo de la poética de la obra y a su vez, nos posibilita dar un paso de gran importancia en el terreno de las interpretaciones y valoraciones del texto literario. Al hablar de “efecto”, es necesario considerar el estudio de los procedimientos discursivos, ya no en un sentido lineal sino de conjunto o más precisamente, su estructuración jerárquica con miras a la creación de sentido en el texto. Esto es muy importante porque, en principio, nos convoca a una lectura que va más allá de la descripción de las partes de un relato y su funcionamiento, para abordar el problema de la significación como “sentido”, es decir, como resultado de procesos jerarquizantes, escalares. Al respecto, plantea Hamon:

El sentido (la significación) de un relato, como lo han señalado fuertemente R. Barthes y Cl. Lévi-Strauss, no coincide con su «sentido» (su orientación) ni con su montaje secuencial, ni con su fin, y obsesionarse con los problemas de la linealidad hace que el análisis deje de lado los problemas específicos de la organización jerárquica del enunciado, que fundan y condicionan ciertamente, en una buena parte, la legibilidad de los textos, sean ellos narrativos o no. (Hamon, 1984: 50)

El abordaje del texto desde la perspectiva de la significación se manifiesta en este caso específico de la novela de Caicedo en la jerarquización del motivo del viaje como configuración estructurante y por consiguiente, como centro del presente estudio.

3. ¡QUE VIVA LA MÚSICA! Y EL MOTIVO DEL VIAJE

Considerada como la obra central de Andrés Caicedo por sintetizar las búsquedas formales y temáticas emprendidas en el conjunto de sus relatos, *¡Que viva la música!* relata el periplo que María del Carmen Huerta —protagonista de la novela— realiza por la ciudad de Cali y a través de diversas

relaciones afectivas, culturales, musicales y espaciales (topofílicas⁴), hasta hallar el territorio propicio —lugar, música y situación existencial— para poder ser-estar. La disposición del relato en primera persona a cargo de la protagonista con una narración posterior a los recorridos realizados, configura el «motivo del viaje», conjunto de excursiones que la alejan del universo familiar en pos de un mundo propio, posibilitándole descubrir otros territorios musicales, socio culturales y axiológicos.

La historia se estructura en torno al periplo de la protagonista en pos de la música a través de la ciudad de Cali. Estos dos elementos —desplazamiento y música—, determinan la organización de la trama mediante la cual Andrés Caicedo aborda el problema de la búsqueda humana de valores culturales para la configuración y afirmación de la existencia individual en el contexto de la sociedad y la cultura, tema enfocado de forma sistemática en su narrativa como una confrontación entre el mundo juvenil y el mundo adulto.

Concebida como una problemática consustancial a la sociedad y cultura colombiana, ésta transcurre en el panorama de la nueva ciudad que surge y se desarrolla posteriormente al período denominado “de la violencia”, específicamente en Cali —tercera ciudad en dimensión e importancia en el contexto colombiano—. En la novela, el encuentro entre los ámbitos individual y social ponen de manifiesto las profundas fisuras sobre las que se erige la sociedad colombiana, caracterizada por conflictos y desigualdades sociales que se expresan necesariamente en el territorio y la cultura. En este sentido afirma el crítico e investigador de la literatura latinoamericana Raymond Williams:

¡Que viva la música! es la novela que mejor expresa y sintetiza las ambigüedades culturales de Colombia entre las obras publicadas durante la década. Caicedo se balancea delicadamente en el filo de una cultura en crisis; ni Caicedo ni su

⁴ Topofilia: El término proviene de la antropología y la sociología y es acuñado inicialmente por el poeta británico John Betjeman, para indicar el amor que los seres humanos pueden llegar a sentir por ciertos lugares. Posteriormente es tomado y definido por Gastón Bachelard y a partir de su enfoque, desarrollado por la antropología, la filosofía, la geografía y el urbanismo. Cfr: Bachelard, 2000: 28.

protagonista encuentran soluciones a estas ambigüedades, a la crisis o a las contradicciones, pero las experiencias creadas por el autor figuran entre las más intensas de la ficción colombiana reciente. En cuanto a su técnica narrativa es una novela de increíble madurez artística para ser la primera novela de un autor de veintiséis años. Caicedo ha concebido la obra total con la precisión y la nitidez de un García Márquez o de un Álvarez Gardeazábal. (Williams, 1981: 152)

La novedad y actualidad de esta problemática es uno de los aspectos más llamativos de la novela en el momento de su aparición, hecho que se vincula rápidamente con las circunstancias de la muerte de su autor. En este sentido afirma Samuel Jaramillo, autor de uno de los primeros abordajes de la obra de Caicedo:

¡Que viva la música!, el texto más logrado de la infortunadamente corta carrera literaria de Caicedo, apareció publicada por Colcultura unas semanas antes de su muerte [de Caicedo], por lo tanto en el momento de clímax y desencadenamiento del proceso de mitificación. A pesar de que a primera vista pudiera parecer que esta circunstancia aseguraba el éxito de este texto, también debe tenerse en cuenta que la expectativa creada redoblaba las exigencias acerca de su calidad: pero *¡Que viva la música!* no sólo colmó los más difíciles requerimientos, sino que conquistó con su vigor y dinamismo una gran masa de lectores de diferentes condiciones que recibieron la obra con un gran entusiasmo, algo que tiene muy pocos antecedentes, si los tiene, en la obra de un narrador joven colombiano. De una manera fulgurante y a través de un texto con indiscutibles calidades estéticas, se le presentó al público colombiano un paraje cultural hasta el momento apenas soslayado: el de los jóvenes culturalmente marginales de las grandes ciudades. (Jaramillo, Samuel, 1980: 19-20)

Esta visión sobre la sociedad se expresa en la incoherencia de las actitudes del mundo adulto, en su mirada frívola y despreciativa de los propios valores culturales junto a su incapacidad de proponer a la juventud elementos genuinos de afirmación; en la violencia, drogadicción y desesperanza como escenario de las aventuras juveniles, frente al silencio e indiferencia de la sociedad y la familia como única respuesta a las problemáticas y disyuntivas de las nuevas generaciones. En este sentido afirma Jorge Mario Ochoa:

¡Que viva la música! o equilibrio encimita del infierno. Su obra más reconocida, y la que completa su ciclo creativo, es una novela sobre o contra el tiempo; acerca de toda una generación acosada por la adultez, que lucha por escapar a su imperativo, por entre las dos puertas que le ofrece su época: la música y la droga. Ambas señalan los dos puntos que permiten el equilibrio sobre la cuerda floja de la realidad. (Ochoa, 1993: 48)

Si bien en la novela la problemática de la identidad cultural es abordada como un elemento consustancial de la sociedad, su inscripción en unas coordenadas espaciales y temporales específicas establece un sentido de contemporaneidad y verosimilitud e «ilusión de realidad» en los que radica parte fundamental de la fuerza y carácter novedoso de esta obra. Este aspecto está en la base de la propuesta poético-narrativa de *¡Que viva la música!* y de los relatos caicedianos: la obra de Andrés Caicedo y en particular su novela central *¡Que viva la música!*, son la expresión poética de su visión de la juventud y la sociedad de la que fue su contemporáneo. Su universo irrumpe así en el panorama de la narrativa literaria colombiana de finales del siglo XX con un lenguaje nuevo e irreverente, dando cuenta de temáticas existenciales y juveniles inscritas en el contexto de la problemática urbana:

Quizás, el rasgo más sobresaliente en la novela de Caicedo es su autenticidad. Esa transcripción a veces directa, a veces poetizada, de un conflicto generacional y social; sentimientos, pensamientos, expectativas, contradicciones, desgarramientos y rupturas de la juventud en su búsqueda de identidad y valores positivos. (Jaramillo Salazar, 1986: 47-48)

Esto es determinante del carácter novedoso de su narrativa cuya exploración se centra en un universo que es también nuevo para la sociedad y cultura colombiana de entonces: tanto Caicedo como los jóvenes protagonistas de sus relatos, son los recientes habitantes de la ciudad que ha empezado a consolidarse en Colombia posteriormente al período de la violencia política liberal conservadora. En este sentido afirma Jorge Mario Ochoa:

El escritor (Andrés Caicedo) habla por la voz de un nuevo hombre, producto de los cambios que se daban en ese momento en un país que había empezado a desplazarse hacia las ciudades debido a los cambios de su economía y a su violencia política. Tanto el autor como los personajes hacen parte de la primera generación posterior a la “violencia”, nacida y criada en las ciudades de un país que hacía poco iniciaba su desarrollo industrial. Ese fenómeno afecta la obra del nuevo escritor, relacionado con un espacio y un lenguaje sin antecedentes en la realidad (mucho menos en la literatura) nacional. (Ochoa, 1993: 10)

Inscritos en los procesos de formación y desarrollo de las ciudades colombianas a partir de la segunda mitad del siglo XX, gran parte de los temas explorados en *¡Que viva la música!* son también completamente inéditos para

la sociedad y cultura de entonces. Éste, que es un aspecto de orden temático, tiene una expresión formal particular en la narrativa caicediana, entre otros aspectos, mediante la creación de un lenguaje que tiende más a la oralidad que a la escritura y que evoca la conversación y la crónica oral en que se construye cotidianamente la historia personal y colectiva, en una mezcla de banalidad y trascendencia que caracteriza la juventud de sus personajes.

En ese contexto la ciudad es expresión espacial de los cambios y vivencias de la sociedad y en tal sentido son entabladas con ella las relaciones de los personajes caicedianos. Con especial intensidad, las pasiones y vicisitudes de estos personajes mantienen una estrecha relación con la ciudad que los acoge, a la cual están ligados —como diría Kundera— “como el caracol a su concha”. La ciudad es narrada por Caicedo mediante categorías de orden afectivo o axiológico que corresponden a la axiologización que de ella han hecho sus protagonistas. Nos encontramos con un espacio definido a partir de los gustos musicales y lo que ellos representan en términos de valores y afectos convocados por los ritmos, las letras, las melodías. El rock es característico del norte de la ciudad, en el sur habita la música caribeña que después peregrinará hacia la salsa, dibujada a partir de una especial idolatría a Richie Ray; este es una especie de lugar de transición hacia el oriente, universo donde los valores establecidos y agenciados abiertamente por la sociedad, son puestos definitivamente en cuestión para ser negados en la vida misma de los protagonistas. En este sentido plantea William López:

La ciudad es en Andrés Caicedo el lugar del odio, de la rebeldía inconsciente, del disconformismo, de la sintomatología de una crisis sin nombre, del rechazo no intelectualizado a un estado del mundo a nombre de otro que no tiene nombre ni forma [...] El espacio urbano es personificado, es tratado como un sujeto más al cual podemos acusar y responsabilizar. Para el narrador-personaje la ciudad es no sólo el lugar de su angustia sino la causa de muy buena parte de su malestar. (López Rosas, 1995: 44-45)

En *¡Que viva la música!*, las transformaciones axiológicas de la protagonista ocurren a la par que su viaje por la ciudad; configurado, como todo viaje, por desplazamientos y estaciones, sus etapas son el escenario y la representación de los valores que va dejando atrás y que va adquiriendo la protagonista y

posterior narradora de la novela. En su periplo, la dimensión urbana se revela como el espacio del afuera, deseado lugar de la aventura y de la transformación. La ciudad es construida en esa relación, habitada, y es así como es nombrada en el relato de la protagonista, lo cual se manifiesta en la descripción subjetiva, orientada. Es por consiguiente, en esa dimensión valorativa, topofilica, que la ciudad adquiere un sentido afectivo, querida o rechazada, una dimensión de sujeto, que caracteriza de forma especial la narrativa de Caicedo. En tal sentido afirma Duchesne-Winter:

¡Que viva la música! es un tributo dionisiaco a la ciudad de Cali, a sus hablas y a su cultura popular. Cuanto más limpio de concesiones a la instrumentación bienpensante y hegemónica criolla, más radicalmente afirmativo es el tributo de Caicedo. La novela es el testamento glorioso del autor héroe que consolida su mito de niño eterno de la cultura entregándose joven a los dioses, como esperan ellos de sus héroes más amados. (Duchesne-Winter, 2007: 83)

La novedad de estos temas y lenguaje aparecen en *¡Que viva la música!* para relatar una historia que, inscrita en el plano existencial individual, trasciende al contexto de la sociedad y la cultura. Esto obedece a la naturaleza de la forma narrativa que dichos elementos adquieren en la novela: el motivo del viaje, figura por medio de la cual María del Carmen Huerta entabla su búsqueda existencial en el territorio de su ciudad y su cultura, posibilita a Caicedo explorar la temática planteada otorgándole una dimensión universal.

María del Carmen Huertas es una heroína del gozo, sin fisuras, como los bravos del placer de la poesía de Constantín Cavafis, ella se levanta más cuando se cae, avanzando siempre adelante en el rumbo azaroso de su rumba. (Duchesne-Winter, 2007: 84)⁵

Aspecto de gozo que se configura sobre uno de los elementos poéticos más estudiados de la novela, el que cumple la música. La presencia de la música

⁵ En el contexto de la obra de Andrés Caicedo, el término “rumba”, tiene el sentido asignado en la sociedad caleña. Originalmente el término designa un ritmo cubano y caribeño. A partir de allí es utilizado para referirse a la reunión donde se baila salsa. En ese contexto y en el de la obra de Caicedo, “rumbear” significa bailar.

en la novela es un aspecto al que prácticamente todos los estudios se han referido como algo primordial. En este sentido, plantea Carvajal Córdoba:

La música constituye, en la novela de Andrés Caicedo, ¡Que viva la música!, el elemento modelador de las acciones y pensamientos de los personajes. Ellos existen, piensan y se mueven gracias a los ritmos y letras de canciones que permean cada página de la obra. Los ritmos musicales se hacen presentes en todas las situaciones, ya sea como escenario visible, como situación de fondo o como ornamento: si los personajes caminan, la música sale de los transistores que sintonizan la radio, si bailan, la música suena en los tocadiscos, si charlan, siempre habrá un fondo musical, si el personaje viaja en bus, no falta quien sintonice una canción, y si está en algún sitio estático, sentado o de pie, de cualquier negocio: bar, cantina o panadería saldrán las notas melódicas que alegran el día. La protagonista, María del Carmen Huerta, se niega a vivir sin oír música. Su dependencia de ella se vuelve constante y no existen barreras físicas ni mentales que impliquen su evocación, tanto que en algún momento afirma: “así es la música, no le sirven rejas ni postigos cerrados: aún así se escurre”. (2007: 193)

A partir de esta perspectiva, Carvajal Córdoba estudia la función de la radio en la novela. Su abordaje, desde la filología, forma parte de un estudio completo sobre la obra de Caicedo, en el marco de sus estudios doctorales en la Universidad de Granada. Es este uno de los trabajos más recientes y más documentados sobre el escritor, teniendo como objetivo principal la “edición crítica de la obra narrativa y dramática” de Caicedo. Carvajal Córdoba es uno de los lectores de la obra caicediana que plantea el “desplazamiento” como uno de los elementos constantes de su narrativa. A partir de esta afirmación, hace una lectura de los relatos y novela, en la que relaciona las caminatas de los personajes como parte de un solo texto, marco en el cual hace un recuento de los trayectos, y plantea que es el desplazamiento un elemento de identidad (2007: 127).

Este aspecto es mencionado en muchos de los comentarios y estudios sobre Caicedo. En este sentido, Hernando Mottato dedica su tesis en carrera de literatura y algunos artículos a examinar la obra y novela de Caicedo, considerando la música como uno de los elementos fundamentales en la configuración del sentido en la novela, y la influencia del cine, en su organización formal y narrativa:

La estructura de *¡Que viva la música!* posee una carga visual que sólo pudo haber sido heredada del aliento cinematográfico del cual su autor se nutrió a lo largo de su efímera existencia. (Mottato, 1997: 18)

Se ha hecho referencia al carácter urbano del universo «caicediano» y a la naturaleza transgresora de los personajes, posiblemente como los dos aspectos que con mayor énfasis lo caracterizan. Éstos son aspectos fundamentales para la significación de esta obra, sin embargo, existe en Andrés Caicedo una poética que apunta a la creación de un universo literario centrado en la confrontación de la juventud con valores y actitudes sociales y culturales y a su vez, en la búsqueda de otros nuevos, a través de los cuales afirmar la identidad y configurar proyectos de vida. Si bien el carácter innovador de la obra caicediana y en particular de *¡Que viva la música!*, obedece al carácter de sus temas, es la propuesta poético-narrativa expresada en un lenguaje pleno de actualidad y vigencia y en la organización de los contenidos explorados, la que posibilita la creación de un universo narrativo con un sentido de fuerza y verosimilitud novedoso en el marco cultural y literario colombiano.

Vale la pena notar el carácter experimental que relaciona la obra a nivel continental con las vanguardias formales. El collage como código urbano, permite yuxtaponer y de alguna forma estructurar lo disímil: lo musical y lo macabro, el temor y la esperanza, lo humano, la pesadilla o desesperación, la evasión y todos los demás elementos testimoniales y vivenciales que se suman en un recorrido narrativo-musical: la novela. (Jaramillo Salazar, 1986: 47-48)

La búsqueda de la propia identidad, emprendida como proceso de separación de los valores tradicionales y afirmación de otros nuevos, es figurativizada en la novela como el viaje que la protagonista hace a través de la ciudad de Cali en pos de la satisfacción de su pasión central, el goce de la música, objeto mediante el cual son representados distintos universos y axiologías.

La presente lectura de la novela central de Andrés Caicedo parte de reconocer su gran importancia y valor literario por crear un universo basado en problemáticas contemporáneas plenas de validez, vigencia y trascendencia. A partir de una estrecha correspondencia entre la expresión formal y los temas explorados, la propuesta poético-narrativa que le da existencia al mundo de

¡Que viva la música! representa un aporte fundamental para la renovación literaria colombiana de la segunda mitad del siglo XX.

El motivo del viaje ya había sido explorado por Caicedo en gran parte de sus relatos anteriores. A través de dicha constante, sus personajes emigran por el territorio de su ciudad y se transforman axiológicamente, proceso que transcurre a la par que el conocimiento e intercambio vivencial con otras realidades. Mediante esta figura se ponen en evidencia procesos culturales y axiológicos constitutivos de la sociedad y la ciudad colombiana, integrados de forma consustancial a las existencias individuales de los personajes.

La obra de arte literaria se constituye en el resultado de una unidad inseparable entre la exploración existencial que la convoca y la respuesta poética de su creador mediante mundos, personajes, universos y leyes. La indagación de esa idea a partir de una lectura de la novela *¡Que viva la música!* desde de la perspectiva teórica esbozada es el interés de este trabajo.

4. LA TEMÁTICA URBANA EN LA NOVELA COLOMBIANA

Si bien la ciudad ha estado presente en la narrativa colombiana desde sus comienzos, solamente hacia la década del 70 del siglo XX surge una narrativa claramente urbana, donde la ciudad está involucrada en la existencia individual de los personajes y deja de ser un escenario de acontecimientos desprovisto de subjetividad. Ya en *El Carnero* (1536), de Juan Rodríguez Freyle, se relata la vida pública y privada de las ciudades colombianas que comenzaban a configurarse alrededor del poder político y religioso. En el siglo XIX, en novelas como *Manuela* (1859), de Eugenio Díaz Castro, y *María* (1867), de Jorge Isaacs, la ciudad, aunque lejana, es un referente cultural y social. *De sobremesa*, de José Asunción Silva, escrita a finales del siglo XIX y publicada póstumamente en 1925 es, según Pineda Botero (1994), una de las obras que anuncia la aparición de la «autoconciencia» en la novela colombiana, característica esencial para la posterior consolidación de la novela urbana. A mediados del siglo XX, hace su aparición *El día del odio* (1952), de Antonio Osorio Lizarazo, considerado uno de los fundadores de la novela de la gran

ciudad en Latinoamérica (Edison Neira, 2002), novela en la que se escenifica la ciudad colombiana masificada y caótica (Bogotá).

En la década del 70 se registra un quiebre en la narrativa colombiana (Bedoya, 2007; Giraldo, 1994; Pineda Botero, 1994; Valencia Solanilla, 1988) expresado en la aparición de una novelística centrada en un nuevo tipo de discurso y problemáticas claramente urbanas, distintas al ruralismo, la violencia bipartidista y los temas de la identidad latinoamericana dominantes tras la aparición del “boom” (Giraldo, 1995). El desarrollo de las ciudades colombianas después de la década del 60 y los procesos históricos y políticos generan un nuevo tipo de habitante y un nuevo discurso que hace, a su vez, aparición en la producción novelística de finales del siglo XX. Durante la década del 70, afirma Giraldo (2000b), lo urbano deja de ser un simple escenario de los acontecimientos novelados y se convierte en el suceso literario mismo, en una posibilidad de conocimiento y construcción del mundo e incluso en una nueva posibilidad de lenguaje.

La aparición de una nueva narrativa se inscribe en los cambios culturales y sociales que dan cuenta de una nueva ciudad y un nuevo habitante. Si en otros países latinoamericanos (Argentina, México, Brasil) ya desde mucho antes la ciudad era un escenario de la modernidad, no ocurre así en Colombia. Sólo hacia mediados del siglo XX empiezan a registrarse en Colombia procesos contundentes de transformación de una sociedad agraria en urbana, y esta dimensión empieza a integrarse como expresión a distintos niveles culturales:

Si la ciudad, como escenario de la modernidad, no es extraña ya a principios de siglo para países como Argentina, Brasil o México, en países como Colombia, aún en la década del 30, es un incipiente proceso social, económico y político. De hecho, sólo hasta los gobiernos liberales de Olaya Herrera, López Pumarejo Y Eduardo Santos, el proceso de urbanización masiva se inicia al lado de la construcción de un mercado nacional, sustentado por un empeño violento y contradictorio por estructurar definitivamente la cultura económica de la sociedad colombiana en los términos del capitalismo industrial.

Así, en los siguientes 50 años, el país pasa de ser una sociedad mayoritariamente agraria y tradicional a ser una sociedad principalmente urbana. Para la década del 70, Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla, son ciudades en las que conviven sectores sociales de muy diversos orígenes culturales y con diferentes y contradictorias actitudes frente al Estado, la Iglesia, la familia, la educación, los medios masivos y el mismo espacio urbano. (López Rosas, 1995: 43)

El nuevo orden urbano está presente en las búsquedas de la narrativa literaria y de otras expresiones culturales, lo cual se manifiesta, por ejemplo, según Ángel Rama (1981), en un proceso de modernización de las formas literarias expresado a nivel temático y formal. En el desarrollo de esta idea Rama analiza la generación a la que pertenece Caicedo, que denomina “los contestatarios del poder” o “los novísimos”, sobre la que comenta refiriéndose al panorama de la narrativa colombiano:

[...] quizá sea entre los colombianos donde sea más visible el proceso de recuperación, dada la extraordinaria fecundidad de la narrativa joven; [...] la dominante ha sido una impetuosa reinvención realista, ya dentro del recién adquirido y recién descubierto orbe urbano, en Darío Ruíz, Umberto Valverde, Oscar Collazos, Héctor Sánchez, ya dentro de un intimismo gris que parece reivindicar la lección del García Márquez realista aunque la del anterior y olvidado Vargas Osorio, [...] ya en formas de las que Margo Glantz hubiera clasificado dentro de la “literatura de la onda”, en la jubilosa novela *¡Que viva la música!* (1977) escrita por Andrés Caicedo antes de suicidarse (¡a los 25 años!) [...] (Rama, 1981: 462)

En esta línea, la crítica y estudios sobre la narrativa colombiana (Bedoya, 2007; Giraldo, 1994, 2004; Jaramillo, 2000; Pineda Botero, 1994; Valencia Solanilla, 1989) señalan como las novelas representativas de esta nueva novelística de perspectiva claramente urbana a *Aire de Tango* (1973) de Manuel Mejía Vallejo, *Crónica de tiempo muerto* (1975) de Oscar Collazos, *¡Que viva la música!* (1977) de Andrés Caicedo, *Los parientes de Ester* (1978) de Luis Fayad, *Hojas en el patio* (1978) de Darío Ruíz Gómez y *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero.

El sentido adjudicado a la obra de Caicedo en este contexto de los estudios sobre la narrativa urbana, tiene mucho que ver con las problemáticas de sus personajes, las cuales transcurren en un vínculo integral entre su existencia individual y su momento histórico, expresión que se manifiesta en su relación con la dimensión espacial del afuera, la ciudad. En este sentido, según López Rosas:

Los relatos y la novela de Caicedo han sido caracterizados como literatura urbana por dos razones: primero, porque ésta es una narrativa inscrita dentro de un proceso histórico muy particular y contradictorio, cuyo espacio físico y simbólico es la ciudad; y segundo, porque en esta narrativa la ciudad es el espacio de la

aventura, de la violencia, de la muerte, es el lugar en donde chocan ciertos lenguajes y sus visiones del mundo. (López Rosas, 1995: 42)

Este vínculo particular con la ciudad, la revela como novedad y acontecimiento, otorgándole una dimensión particular. En este sentido, plantea Duchesne-Winter, refiriéndose al contexto de Cali en la obra caicediana:

Si bien en los 80 el escenario está más ligado a las insurgencias convencionales de la política que a las profundas conmociones propias de la contracultura, la furia, el tropel y el trance gozoso sí son sospechosamente similares y el hado sigue siendo trágico. Los primeros años 70, a los que corresponde el auge creativo de Caicedo, presenciaron el final de la aceleración modernizante de Cali iniciada hacia los 50 y culminada a mediados de los 60. A partir de los 70 cesó y más bien involucionó el auge industrial y comercial vinculado a la tecnificación de la industria azucarera y al predominio del tándem Cali-Buenaventura como eje distributivo y portuario de Colombia. Siguió un periodo de contracción socio-económica acompañado de marginaciones y desplazamientos de los grandes sectores poblacionales que habían emigrado a la ciudad durante la fase expansiva. (Duchesne-Winter, 2007: 32-33)

Si bien este aspecto nutre la narrativa de Caicedo en su totalidad, es en su novela *¡Que viva la música!* donde ello se vuelve sistemático, y es este texto el que ha recibido en mayor medida la atención de la crítica y lectores, siendo considerado por ello en el origen de la novela urbana colombiana. En este sentido, plantea Giraldo en *Ciudades escritas*:

En ella [la novela *¡Que viva la música!*] se realiza un desplazamiento vital y social, un vagabundeo y extrañamiento acorde con la música y los escenarios de una ciudad. Cada uno de estos escenarios sociales da cuenta de la crisis de valores: en ella no sólo se obliga a un recorrido por las calles de Cali, sino por la sociedad caleña y sus conflictos morales y culturales, estableciendo serias y paralelas analogías con el mundo social y sus valores. (Giraldo, 2000: 169)

Ahora bien, en Cali y el occidente colombiano, otros escritores incursionaron de forma contemporánea a Andrés Caicedo, explorando este mismo tipo de problemática urbana. Es el caso, por ejemplo, de Umberto Valverde, escritor de un conjunto de relatos que de forma similar, explora la vida de los adolescentes en la década de los 70, esta vez en el Barrio Obrero, entorno socio cultural opuesto al de la protagonista de Caicedo. Sin embargo su libro,

Bomba Camará, también con la música como elemento poético importante, no es una novela, razón por la cual no es considerado dentro de los estudios de novela urbana, aunque, hay que decirlo, es un aporte importante en el campo de la narrativa urbana que surge en la década de los 70. Inmediatamente después de la aparición de *¡Que viva la música!*, aparecerán en Cali otros escritores explorando esta temática con otras propuestas poéticas. Es el caso de Fernando Cruz, Oscar Collazos, Marco Tulio Aguilera y Harold Kremer, entre otros.

5. EL VIAJE EN LA LITERATURA Y EN LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA Y COLOMBIANA

El motivo del viaje es consustancial a la historia de la literatura. Desde Homero hasta Joyce, Ulises representa por excelencia al viajero, figura inspiradora de búsquedas, divagaciones y recorridos poéticos y narrativos. En la literatura moderna y contemporánea, el universo de las ciudades con sus nuevos monstruos y laberintos suele ser no solamente el escenario de las aventuras y peregrinajes, sino también metáfora de las excursiones y búsquedas existenciales de sus personajes. En su estudio sobre la literatura de viaje en Colombia, Fabio Martínez aborda las nociones de «viaje», «viajero» y «literatura de viaje», enfocando el viaje como forma de sentido y conocimiento:

¿Qué es el viaje? ¿De qué habla el discurso del viaje?

Para Affergan, viajar es conducirse a otros mundos y no solamente avanzar paso a paso; no habrá ningún cambio de sí mismo ni ningún cuestionamiento si el viaje sólo consiste en interponer un espacio desconocido inmediatamente detrás de un espacio ya conocido. El viaje exploratorio no es ni lineal ni diferencial. Él se funda sobre el otro, sobre lo lejano, para de esta manera y a través del motor del deseo aprehender una alteridad. Alteridad que siempre se ocultará produciendo una insatisfacción del saber. Todo viaje de este tipo encuentra su necesidad de instaurar una ruptura no tanto con el mundo dejado atrás como con toda la nueva realidad espacio-temporal. Así, la relación cultural será clara: la otra cultura será tanto más estudiada, apreciada o desvalorizada en la medida en que ésta haya sido abordada a partir de un corte radical y de un cambio abrupto de las señales de identidad. (Martínez: 2005: 35)

De manera consustancial en el periplo de María del Carmen Huerta y en los desplazamientos de los adolescentes caicedianos, sus búsquedas y proyectos narrativos están en una relación existencial con el espacio habitado y recorrido, insertándose así en la narrativa donde el viaje tiene un sentido cognoscitivo, afectivo y axiológico, de su propio devenir.

Con el retorno de Ulises a su patria se funda en la literatura de occidente el viaje, figura en la que la búsqueda y encuentro con otras realidades es la posibilidad de hallazgo de la propia. Deseo, capacidad de búsqueda, desplazamiento y entrega a la aventura, y sobre todo, el encuentro con otras realidades, constituyen experiencias propias del viajar, por lo cual el viajero está definido fundamentalmente por la expresión de su movimiento, de su desplazamiento. Si bien el viaje comprende desplazamientos y estaciones, es fundamentalmente el desplazarse, la acción que caracteriza su actividad como una separación territorial.

Esta naturaleza propia del viaje como experiencia de transformación individual a partir del encuentro con otras realidades, y del viajero como sujeto que se busca a sí mismo en la otredad, es reinventada por Joyce en su *Ulises* y a partir de allí por toda la literatura heredera del signo del viajero.

La reinención de Ulises en Leopoldo Bloom, y de su búsqueda a través de los mares mediterráneos en el periplo dublinés, abrió nuevos panoramas de indagación poética y existencial para la narrativa del siglo XX, todavía inagotable. Esta fue una obra que marcó a Andrés Caicedo y que, muy seguramente, influyó de forma decisiva su propia exploración poética y narrativa. En este sentido, escribió:

Es esta la obra más importante del siglo, a mi modo de ver. Extensa novela de cerca de 1000 páginas, en la cual el genial inglés logra darle un vuelco total a la forma de literatura que regía hasta su tiempo. Antes de *Ulises* hubo intentos vagos o indirectos, al mismo tiempo que temerosos. Esto no sucede aquí. *Ulises* acaba con todo convencionalismo literario que existiera en una época.

[...] *Ulises* no es una novela de tesis, no defiende nada, ni ataca nada, solo muestra, expone. Es la obra de donde se parte para catalogar la verdadera literatura moderna. (Caicedo, 2008: 146-147)

La preocupación por la relación entre la forma de expresión y los contenidos explorados aparece justamente en esta obra en la que el desplazamiento es a su vez tema y elemento de la trama y estructuración poética de la novela. La búsqueda subjetiva y existencial puede ser, en la perspectiva joyceana inconmensurable, y en este sentido la novelística y la narrativa del siglo XX, exploró esta ruta. Faulkner, Onetti, Kundera, Cortázar, Vargas Llosa, la lista sería demasiado extensa.

Por otra parte, nuestra propia historia continental está marcada por la experiencia del viaje. Si con *La Odisea* se funda el viaje en la literatura de occidente, con el *Diario de Colón* nace el nuevo continente para el mundo occidental, vinculado de forma consustancial al viaje, en su naturaleza de territorio descubierto por el viajero:

El *Diario de Colón* es la Memoria del descubrimiento de América. A partir de allí, los periplos se extenderán a lo largo del continente, abriendo nuevos caminos, trazando rutas y descubriendo territorios, hasta ir diseñando a lo largo de quinientos años la geografía del continente. (Martínez, 2005: 18)

América existe para el mundo y el pensamiento de occidente a partir de los viajes de Colón. Su identidad de “nuevo mundo” hace su aparición en el imaginario occidental mediante los relatos de los viajeros: colonos, misioneros, navegantes, entre otros, configuran discursivamente el mundo de su hallazgo, en el entrelazamiento de lo visto con las imágenes que esperaban encontrar. Desde sus orígenes, en la narrativa latinoamericana el viaje aparece vinculando la problemática de la configuración de la identidad cultural y el acontecimiento del desplazamiento.

Viajes y relatos memoriales de sus protagonistas son los primeros procesos de configuración del paisaje, habitantes y cultura bajo el signo de la otredad, en el discurso europeo del menosprecio y el exotismo donde el nuevo mundo es aprehendido sólo con fines de dominación. Por medio de sus viajes a través del continente, los conquistadores y misioneros imponen su lengua, su religión y su espada, dejando a su vez consignado en sus bitácoras e Historias de Indias Occidentales, sus impresiones sobre el nuevo universo, dando origen a las primeras narraciones etnográficas.

Después ocurren los viajes con fines científicos de José Celestino Mutis, Francisco José de Caldas, Alejandro von Humboldt, Amado Bompland y Charles Darwin, entre otros. Las expediciones de Mutis y Caldas recolectando y clasificando especies naturales se conocen con el nombre de la *Expedición Botánica*; los viajes de Humboldt por Cuba, Venezuela, Colombia y México son la base para las descripciones de la geografía y paisaje del nuevo continente consignados en sus obras, entre ellas *Cosmos* que relata su vida y viajes.

A lo largo del siglo XIX se desarrollan los viajes de las campañas y luchas por la independencia del dominio español. A comienzos del siglo XIX en Colombia, periplos fundacionales del territorio, la nacionalidad y la cultura de los países latinoamericanos como los viajes de Bolívar, van a ser relatados posteriormente en las novelas *El viaje del libertador* (1987) de Fernando Cruz y *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez.

Luego, en el proceso de configuración del territorio nacional cobran gran importancia los viajes y relatos de Carlos de La Condamine⁶ y Napoleón Bonaparte-Wyse⁷ por América meridional y del Sur, Miguel Cané por Venezuela y Colombia⁸, Gaspar Theodore Mellien —quien contó su periplo desde Francia pasando por las islas Azores, los Estados Unidos, Cartagena de Indias y el Río Grande de la Magdalena—, Manuel Pombo⁹, Santiago Pérez

⁶ *La distancia de los trópicos* (1738), *Carta sobre el motín popular de Cuenca* (París, 1746), *La figura de la tierra* (París: 1749), *Carta crítica sobre la educación* (París, 1751), *La medida de los tres primeros grados del meridiano* (París, 1751), *Historia de las pirámides de Quito* (París, 1751), *Diario de viaje hecho por orden del rey a Ecuador* (París, 1751), *Memoria sobre la inoculación* (1754) e *Historia de la inoculación de la varicela* (Aviñón, 1773).

⁷ Bonaparte-Wyse publicó numerosos estudios y memorias: *De Valparaíso a Buenos Aires a través de los Andes y las Pampas* (1869) *De Montevideo a Valparaíso por el estrecho de Magallanes y los canales de la Patagonia* (1877), *Relaciones sobre los estudios de exploración del Istmo del Darién* (1879), *El Canal de Panamá* (1885), obra premiada por la Academia Francesa, y *Canal interoceánico de Panamá. Misión de 1890-1891* (1891).

⁸ Nacido en Uruguay en 1951, se desempeñó como diplomático ante Colombia y Venezuela, experiencia sobre la cual escribe *En viaje* (1884)

⁹ Nacido en el Cauca (1827-1898), deja consignado su crónica de viaje en el libro *De Medellín a Bogotá* (Bogotá, 1914).

Triana¹⁰, Eliseo Reclus quien llegó hasta la Sierra Nevada de Santa Marta, y John Potier Hamilton, entre otros viajeros. En este sentido afirma Martínez:

En 1850, Manuel Ancízar es nombrado por la Comisión Corográfica que distinguía Agustín Codazzi, para que complete el mapa del país. Surge entonces su viaje de Bogotá a Cúcuta y el libro *Peregrinación de Alpha*, que es el primer intento etnográfico y geo-cultural que da cuenta de la naturaleza del hombre colombiano, después de tres siglos de colonización. En esta misma dirección es necesario anotar el viaje que hizo entre 1881 y 1887 Jorge Isaacs, el escritor de María, a la Guajira y el Estado del Magdalena, donde descubrió las minas de El Cerrejón. Isaacs fue nombrado secretario de la Comisión Científica permanente que creó el poeta y presidente de la República Rafael Núñez, con el objeto de hacer un aporte a la geografía del país y a las ciencias naturales. Los estudios del poeta-etnógrafo se encuentran en los «Anales de la Instrucción pública de los Estados Unidos de Colombia», en un *Preciso de Geografía e Historia*, y en el Museo Nacional. (Martínez, 2005: 12-13)

En la ficción latinoamericana, el poema narrativo *El gaucho Martín Fierro* escrito en 1872 por José Hernández, es considerado uno de los primeros textos vinculados con la figura del viaje. Junto a *La vuelta de Martín Fierro*, es considerado el libro nacional de los argentinos por reconocer al gaucho su calidad de genuino representante del país.

El viaje aparecerá luego en obras como *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal; *Los pasos perdidos* (1956), *El siglo de las luces* (1959) y *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier, *El camino de El dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva, *Vigilia del almirante* (1992) de Augusto Roa Bastos, *Los perros del paraíso* (1983) y *El largo atardecer del caminante* (1992) de Abel Posse, *El hablador* (1987) de Vargas Llosa, *Rayuela* y *Los premios*, de Cortázar, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

¹⁰ Nace en Bogotá en 1858 y muere en Londres en 1916. Relata su periplo por los llanos orientales y el norte de Colombia en su libro *De Bogotá al Atlántico* (Paris, 1897).

Vale la pena destacar aquí la gran valoración que para Caicedo tiene Marechal por su obra *Adán Buenosayres*, considerada por él de dimensión similar al *Ulises* de Joyce:

Se ha hablado mucho de “Ulises latinoamericano”, en la perpetua búsqueda por encontrar un libro que en nuestro continente pueda compararse a la novela de Joyce. Rayuela ha sido un ejemplo con el cual no estoy de acuerdo. Para dicho paralelo mencionaría a Adán Buenosayres como una novela digna de comparación con la obra maestra del gran irlandés. Marechal es un escritor católico que se propone hacer una apología de la gran ciudad de Buenos Aires.

[...] Importante novela ésta, iniciada en 1930 y que por lo menos le significó diez años de trabajo a Marechal, en la que de la manera más hermosa y honesta posible dentro de una hermética retórica, se trata de indagar no sólo la realidad del hombre argentino bajo todos los aspectos, sino la verdad del hombre latinoamericano. (Caicedo, 2008: 50-52)

En 1896 José Asunción Silva escribe *De sobremesa*, y con ella se inaugura en Colombia e Hispanoamérica la novela de viaje. Publicada en 1925, relata el periplo de su personaje en París. Le siguen en Colombia:

La vorágine, de José Eustasio Rivera, publicada por primera vez en 1924. La novela narra las peripecias del poeta Arturo Cova y su amante Alicia, en los llanos orientales y la selva amazónica, a donde los amantes huyen de la sociedad. Enmarcada en una mirada eurocentrista, expone las duras condiciones de vida de los colonos e indígenas esclavizados durante la fiebre del caucho y una visión de la selva como infierno.

Cuatro años a bordo de mí mismo, de Eduardo Zalamea Borda, escrita en 1923 y publicada en 1935, novela introspectiva en la que el encuentro con otra realidad es metáfora del descubrimiento de la propia.

La otra raya del tigre de Pedro Gómez Valderrama, escrita en 1963 y publicada en 1977, relata la posesión del paisaje por el colono y viajero Geo von Lengerke.

El buen salvaje, de Eduardo Caballero Calderón en 1965.

En este panorama del viaje en la narrativa de ficción colombiana anterior a Andrés Caicedo, cobra gran importancia el libro *Viaje a pie*, del filósofo y pensador Fernando González, escrito en 1929. Este libro indudablemente

marcó a Caicedo y a su generación. En él, el viaje está relacionado con el aprendizaje y la transformación individual. De su autor y su libro, plantea Caicedo:

Crónica del viaje a pie entre Medellín y Manizales, y posteriormente en tren a Cali-Buenaventura, de dos aficionados a la filosofía. El libro, escrito en los años 30, es el compendio de las reflexiones filosóficas de González ante la naturaleza, factor primordial, obligante a la toma de conciencia acerca de la situación del país en materia de religión, política, geografía humana y aspectos estrictamente sociales. Fernando González, místico por excelencia, no tiene ningún reparo en denunciar toda podredumbre que esté secando la constitución humana de su país. Su prosa es amena, sencilla, excitada por la geografía y naturaleza esplendorosa que va sirviendo de marco a su viaje. (Caicedo, 2008: 93)

En sentido similar al que tiene el viaje para Fernando González, en 1907 el poeta colombiano Porfirio Barba Jacob recorre varias repúblicas de América del Centro y el Sur, que después será relatado en el libro *Barba Jacob, el mensajero*, de Fernando Vallejo, publicado en 1984.

En la narrativa de viaje posterior a Andrés Caicedo, se destaca la saga novelística de Álvaro Mutis *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1986-1993), la novela *Un habitante del séptimo cielo* de Fabio Martínez (1983), la novela *Fugas o Autobiografía de un embustero*, de Oscar Collazos (1990), *El viaje triunfal* de Eduardo García Aguilar (1993), la novela *Mambrú* (1996) de R H Moreno Durán.

6. CONTENIDOS

Esta tesis doctoral realizada en el contexto del Doctorado en Letras —orientación en estudios literarios— de la Universidad del Sur (Bahía Blanca, Argentina), se desarrolla en cinco (5) capítulos cuyos contenidos son los siguientes:

El primer Capítulo concierne a una aproximación general a la obra de Andrés Caicedo con relación a la temática urbana y a la presencia del motivo del viaje en sus relatos. Se examinan aquí las lecturas de la crítica más importantes sobre la obra de Caicedo.

El segundo Capítulo concierne a una descripción explícita de los postulados teóricos y metodológicos de la investigación y se presenta la forma de aplicación a la novela.

El tercer Capítulo aborda la novela en su organización general y sitúa en el texto los distintos planos y los elementos fundamentales. A partir de allí se delimita el motivo del viaje.

El Cuarto Capítulo concierne al estudio en propiedad del motivo del viaje desde los postulados y la delimitación ya planteada. Este aspecto comprende el “nivel 3” del sistema textual.

En el Quinto Capítulo se analizan aspectos de la narración y de la enunciación en su relación con el motivo del viaje. Este aspecto comprende el análisis de los niveles “1” y “2” del sistema textual.

Finalmente se presentan las Conclusiones y la Bibliografía.

Se incluye un Apéndice sobre aspectos relacionados con la biografía y obra de Andrés Caicedo, cuya lectura contribuye a la comprensión de este estudio.

1. EL VIAJE EN LA NARRATIVA URBANA DE ANDRÉS CAICEDO

Este capítulo corresponde a una introducción al universo literario de Andrés Caicedo. Se examina el carácter urbano y la presencia del motivo del viaje en sus relatos. Se registran antecedentes de la crítica y estudios sobre Andrés Caicedo.

1. LA NARRATIVA URBANA DE ANDRÉS CAICEDO

Andrés Caicedo nació en Cali en septiembre de 1951 y murió por su propia voluntad el 4 de marzo de 1977, sin haber cumplido aún los 26 años de edad. Si bien *¡Que viva la música!* es publicada por Colcultura pocos días antes de la muerte del escritor, posteriormente se conoce, a partir de las lecturas de sus diarios y documentos personales, que su escritura se había iniciado en 1973, cuando Caicedo viajó a Los Ángeles (Estados Unidos) y había sido concluida en 1974 en una finca localizada en Silvia (Cauca-Colombia), cuando el autor tenía la edad de 23 años. De forma simultánea, Andrés Caicedo escribió el resto de su obra narrativa en torno al mismo tipo de problemática de *¡Que viva la música!*, dando como resultado la creación de un universo literario del que todos los relatos forman parte. Éste se configura sobre la presencia de Cali, construida literariamente a través de las vicisitudes de los adolescentes que la habitan y la recorren, buscándose y buscando sentidos, impulsados por el deseo de transgresión que los habita.

La búsqueda de una expresión poética y narrativa para su indagación literaria de la existencia se percibe de forma sistemática en la obra y vida de Andrés Caicedo. Creador incansable, le obsesionaba la idea de “morir joven y dejar obra”, confiado en que sus amigos le encontrarían el valor póstumo a sus manuscritos y harían lo que corresponde para divulgarlos. Así fue. Tras su

muerte, los baúles de Caicedo fueron abiertos para descubrir su vasta producción iniciada diez años atrás. De cada relato y proyecto Caicedo había elaborado diferentes versiones persiguiendo la imagen que buscaba, su propio sentido de la realidad que exploraba mediante su escritura.

Su suicidio ha desviado algunas interpretaciones de su vida y obra como una caída en la drogadicción, dándole a partir de allí un sentido de alienación y en el mejor de los casos, exclusivamente transgresor y/o maldito. En otras ocasiones su exaltación ha generado confusiones que tergiversan el sentido de su obra. Sobre unos y otros, comenta Carvajal Córdoba:

Algunos estudiosos, críticos y lectores de su obra literaria lo consideran como “el mito contemporáneo de la literatura colombiana” (Álvarez, 1984:11), para otros es “el pequeño Rimbaud colombiano” o “el pelado de bandas juveniles que alternó sus aventuras de matón callejero con su gran pasión por el cine y la literatura” (López de Barcha, 7); para algunos pocos es “el esbozo de una genialidad que no logró la debida continuidad” (Obregón, 1985: 13), otros dicen que es “el simple marihuana irresponsable que se suicida el día en que se publica su novela” (Anónimo, 1997: 5) y para unos tantos era “el propagandista rebelde”, o simplemente “el símbolo de una generación estudiantil rebelde” (Rosso, 1993: 5). (Carvajal Córdoba, 2007: 109)

La dimensión del trabajo cultural y literario de Caicedo no parece estar en concordancia con una actitud pasiva de alienación y derrota: su obra da cuenta de una exploración vital y constante de su contemporaneidad social y cultural mediante diversas expresiones artísticas (el relato literario, el teatro, el cine, la novela, el género epistolar) y sobre ese universo que indagaba e intentaba representar o «exponer» (término que prefería para referirse al sentido de la creación literaria) tenía igualmente una postura crítica de la que da cuenta el carácter innovador de su narrativa.

En su primera etapa creativa escribió sus propios guiones de teatro y adaptó obras de Eugene Ionesco. Su pasión por el cine lo llevó a ver hasta ocho películas diarias, muchas de las cuales fueron analizadas y reseñadas en la revista *Ojo al cine* que editó como parte del proyecto de Cine-club fundado junto a Luis Ospina y Carlos Mayolo en Cali. Viajó hasta Hollywood buscando al director Roger Corman para venderle dos de sus guiones, proyecto en el cual fracasó. Esta pasión por el cine queda grabada en su obra, tanto en los

elementos temáticos como en gran parte de las estructuras narrativas que emprende.

Su melomanía le permitió concebir el universo de *¡Que viva la música!*: los Rolling Stones, Richie Ray y Bobby Cruz, entre otros, le dan sentido a la trayectoria de María del Carmen Huerta por las calles de Cali, haciendo de esta novela una de las obras más musicales de la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX y develando sentidos particulares de las búsquedas de la generación del setenta, cuyo sentido general continúa vigente en las generaciones siguientes y en las crisis y problemáticas inherentes a la cultura y sociedad colombiana.

La narrativa literaria de Andrés Caicedo la conforman la serie de cuentos titulada *Calicalabozo*, la saga *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*, el relato *El atravesado*, la novela *¡Que viva la música!*, y la novela *Noche sin fortuna* publicada de forma póstuma¹¹.

Los cuentos que forman parte de *Calicalabozo* fueron seleccionados bajo este título por Sandro Romero y Luis Ospina, para ser publicados de forma póstuma por la editorial Oveja negra junto a *Angelitos empantanados o Historias para jovencitos* y *Noche sin fortuna* en un solo volumen titulado *Destinitos fatales* (1984). Como prólogo de esta publicación, Romero y Ospina escriben «Invitación a la noche», uno de los primeros estudios críticos sobre la obra de Caicedo. Se dice en el mismo que el título de *Calicalabozo* es elegido por ellos a partir de las notas dejadas por su autor.

De forma similar la Editorial Norma publica en 1999 una antología de las críticas de Caicedo sobre cine aparecidas en la revista *Ojo al cine*, de la que fuera su fundador y editor, edición también a cargo de Sandro Romero y Luis Ospina.

¹¹ Cfr. Apéndice, 2. Obra narrativa de Andrés Caicedo.

No obstante la diversidad de opiniones sobre la obra de Caicedo, hay que resaltar que en particular los estudios sobre la narrativa literaria colombiana de fin de siglo y sus relaciones con la temática de ciudad y el fenómeno urbano, han dado paulatinamente un importante reconocimiento a su obra. A partir de ello su narrativa empieza a re-editarse, e inclusive, otros textos suyos encontrados entre sus manuscritos, son también publicados. En este sentido, por ejemplo, aparece en 2007 *El cuento de mi vida* —una selección de textos de Caicedo a cargo de la escritora colombiana María Elvira Bonilla—, en 2008 su “autobiografía”, titulada *Mi cuerpo es una celda. Una autobiografía* —selección de textos de diarios, cartas y similares, a cargo del escritor chileno Alberto Fuguet—, y en el mismo año de 2008 *El libro negro de Andrés Caicedo* —también a cargo de María Elvira Bonilla, corresponde a una selección de comentarios sobre obras y autores, dejados por Caicedo entre sus escritos—.

Con respecto a la narrativa de Andrés Caicedo existen diversas aproximaciones críticas consistentes en varios artículos periodísticos, algunos ensayos de no estricto valor académico y algunos trabajos de grado. Haremos un recorrido por los más destacados, en aras de la contextualización de la obra caicediana en el marco de su recepción.

Inaugura esta tradición crítica un artículo del escritor Marco Tulio Aguilera Garramuño publicado en *Estravagario*, suplemento dominical del diario *El Pueblo*, en 1976, en el cual hace referencia a «El atravesado», primer relato publicado por Andrés Caicedo unos meses antes, en 1975. En este artículo periodístico, Aguilera Garramuño postula los principales tópicos sobre los que la crítica institucional interpretará a partir de entonces la narrativa caicediana («Andrés Caicedo: la otra violencia», Aguilera Garramuño, 1976). Aguilera Garramuño destaca cinco aspectos que caracterizan la narrativa de Andrés Caicedo: 1. El realismo, 2. La ciudad de Cali como lugar de la aventura inscrita en los polos norte-sur, 3. El lenguaje, 4. La relación con la escritura “malditista”, y 5. La relación con el cine. Según Aguilera, aunque la narrativa caicediana se contrapone a la literatura “comprometida” y “militante”, retrata sin embargo a la sociedad caleña y colombiana en una época muy particular,

la de la “segunda” violencia —continuación de la violencia desatada en la década del 40—.

En 1977, Oscar Betancourt, en su artículo «Otra vez Andrés Caicedo» (*Semanario Cultural* del diario *El Pueblo*, 1977), reseña el libro de cuentos *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*. Allí plantea su propia interpretación de la biografía de Andrés Caicedo a partir de la cual concluye:

a) La obra hay que considerarla como base de su obra póstuma; b) Se trata de una narración simple con una prosa llana y fluida; c) Carece de la fuerza narrativa de *¡Que viva la música!* y su lenguaje no es tan impactante, rico y arrasador; d) son tres historias que nos confirman a un narrador que iba por el sendero amplio de los grandes escritores que buscan ser auténticos y que no tienen necesidad de montajes publicitarios.

En 1980 Samuel Jaramillo, en su artículo «La lucidez del sonámbulo» (*Gaceta* —Colcultura—, Bogotá, No. 27), realiza una aproximación a *¡Que viva la música!* en la que destaca la estructura de la novela como aspecto más interesante e innovador. Divide la obra en tres partes: la primera correspondería a tres opciones vitales: la joven burguesa, los jóvenes acercándose al marxismo o a las drogas, y el rock and roll; la segunda, marcada por el pasaje a otra clase social y caracterizada por una rebelión presionada por imposiciones sociales y practicada por medio de la delincuencia; y la tercera, que considera la menos elaborada del texto, el ingreso del personaje central al mundo de la prostitución. Destaca las ambigüedades del lenguaje, las características del contexto social y de los personajes.

En 1981 Raymond Williams, en su libro *Una década de la novela colombiana* (Bogotá, Plaza y Janés Editores), incluye el artículo «Andrés Caicedo: *¡Que viva la música!*» (1977). En este estudio acerca de la novela colombiana de la década del 70, se refiere a *¡Que viva la música!* como la expresión de la “crisis” y ambigüedad de la cultura colombiana. Para Williams, Caicedo es un escritor problematizado y caracterizado por esa crisis:

Caicedo se balancea delicadamente en el filo de una cultura en crisis: ni Caicedo ni su protagonista encuentran soluciones a estas ambigüedades, a la crisis o a las contradicciones, pero las experiencias creadas por el autor figuran entre las más intensas de la ficción colombiana reciente. (Williams, 1981: 152)

El problema de la ambigüedad de la identidad cultural es el tema de fondo en esta novela según Raymond Williams, problema representado en el dilema que la protagonista tiene frente al hecho de escuchar rock o leer *El capital*. Así, según su lectura, se trata de una novela claramente política.

Carlos Roberto Obregón, en 1984, escribe el artículo «Pataleos de la literatura» (*Lecturas Dominicales*, diario *El Tiempo*, Bogotá, mayo 16). En este artículo presenta a Andrés Caicedo como un escritor irreverente cuya vida y obra representan la tragedia de una clase social que “patalea”:

Sin ser comunista (quién apellidándose Caicedo puede serlo en Cali) Andrés volteó los forros del establecimiento caleño, a punta de escupitajos y de pataleos de niño mimado que odia las reglas de una sociedad que lo ha criado: sin lugar a dudas en la retórica de la burguesía es un descastado, pero un descastado que no se somete a ninguna ideología, ya que él es un libertino, un amante exagerado de la libertad de pensar, hacer y decir todo lo que se le venga en gana aún a sabiendas de lo que representa. (Obregón, 1984)

En 1984, Sandro Romero y Luis Ospina, escriben «Invitación a la noche», como prólogo a *Destinitos fatales* (cfr. *supra*). Respecto a esta publicación afirman Romero y Ospina:

Dado que la mayoría de los textos inéditos de Caicedo estaban en constante proceso de transformación, e incluso varios de ellos quedaron sin terminar, nos vimos en la obligación de hacer una selección un tanto rigurosa, atendiendo además la posición de Andrés en el sentido de ser bastante estricto en cuanto a los textos a publicar. (Romero y Ospina en: Caicedo, 1984: 19)

Romero y Ospina dividen la obra de Caicedo en “tres etapas (seguramente a nivel temático, muy arbitrarias)”: La primera son sus cuentos de adolescencia, publicados algunos en suplementos dominicales de los diarios *Occidente* y *El Espectador*, entre 1966 y 1968. La segunda, es su trabajo de 1969, “absolutamente prolífico”. Y la tercera, todos los relatos que conducirían a la saga de *Angelita y Miguel Ángel*. Y agregan: “Habría que advertir que, paralelamente a la escritura de los relatos, Andrés trabajaba en sus novelas, las cuales formaban parte de las obsesiones temáticas de sus cuentos”.

En esta presentación de la narrativa caicediana, los autores destacan entre otros aspectos, la importancia fundamental de la ciudad de Cali para el universo caicediano:

Toda la obra de Andrés Caicedo parte, depende y se inscribe en la ciudad de Cali. Esto, que parecerá un accidente, se convierte en una actitud en todo su trabajo, pues resultaría prácticamente utópico el hecho de pensar que un autor como Caicedo existiese en otra ciudad colombiana. Este planteamiento, que podría ser tomado como una absurda declaración chauvinista, es una realidad de múltiples connotaciones, puesto que Andrés asumió a su ciudad como una especie de metáfora de su propia vida, entendiendo la caleñidad como una excepción, como una salida por la puerta trasera, como un reto. La capital del departamento del Valle del Cauca ha sido un medio donde la vida cultural se ha arrastrado para tratar de imponerse, y las expresiones juveniles (sobre todo, en años anteriores), han tenido una salvaje, agresiva e inteligente manera de cuestionar las normas establecidas, a través de todos los excesos posibles, llámese cinefilia, erudición, drogas, pasiones irrefrenables o soluciones radicales. (Romero y Ospina en: Caicedo, 1984: 10)

En 1986, María Dolores Jaramillo Salazar escribe «Andrés Caicedo: notas para una lectura», publicado en Revista *Universitas Humanística* (Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá, No. 25, enero-junio). En este breve ensayo, María Dolores Jaramillo caracteriza la obra de Caicedo como la síntesis de los valores de una generación, una sociedad y una época de rupturas, los años 60 y 70 en Colombia:

Simboliza una juventud orientada y desorientada por Nietzsche, Rousseau y Marx, el existencialismo y el nadaísmo, los Beatles y los Rolling Stones. Guiada por el escepticismo y el afán de excepción. El dilema de la vida para Caicedo, sólo puede entenderse como expresión de una filosofía del desencanto y la ambigüedad, sintetizada en la creencia de que no tenía sentido vivir después de los 25 años. (Jaramillo Salazar, 1986: 40)

En 1987, Isabel Concepción Maldonado Zirzak, escribe el Trabajo de grado “*Destinitos fatales*” (1966-1975) (Departamento de Filología e Idiomas, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia). Maldonado se propone realizar una labor de recopilación y revisión crítica de la narrativa de Andrés Caicedo, en particular, los cuentos recopilados bajo el título *Destinitos fatales*. No busca la aplicación de un modelo teórico único, sino “la aplicación una modalidad investigativa y valorativa que a partir de una revisión bibliográfica lo más completa posible, produjese un trabajo

ensayístico de formulaciones personales, de hipótesis interpretativas y explicativas que incluyese muchos y distintos elementos conceptuales y teóricos vistos a lo largo de la carrera”. Con esta perspectiva la autora intenta mostrar la “diversa actividad literaria” de Caicedo, indagar en algunos aspectos de la nueva narrativa colombiana y realizar una lectura desde la sociología del arte, de los cuentos «Vacío», «Infección» y «Por eso yo regreso a mi ciudad».

En 1987, Gladys Moreno Mayorga, realiza el Trabajo de grado *Lectura de Berenice y otros cuentos* (Departamento de Filología e Idiomas, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia). El objetivo de su trabajo es estudiar aspectos relacionados con la lectura e interpretación de la obra caicediana, particularmente los relatos «Berenice» y «El atravesado». Realiza un breve recorrido por la narrativa colombiana contemporánea para situar en ese contexto la obra de Andrés Caicedo. Indaga en las influencias del escritor Edgar Allan Poe y algunos elementos de Alfred Hitchcock. Para su lectura, Gladys Moreno emplea conceptualizaciones teóricas de diversos autores, como Bachelard, Cortázar, Mastrángelo, Genette, entre otros.

En 1990, José Antonio Vargas Espinosa, escribe el Trabajo de grado *Relación entre música y literatura en ¡Que viva la música! de Andrés Caicedo* (Departamento de Filología e Idiomas, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia). En este trabajo se propone encontrar y observar el fenómeno de la aparición de textos pertenecientes a otras disciplinas artísticas, como la música, en la narrativa de Andrés Caicedo y particularmente en la novela *¡Que viva la música!* Realiza una indagación de las referencias que aparecen con cierta importancia en la novela al rock y a la salsa, las cuales explica mostrando que son unidades significativas independientes que aportan a la construcción actorial. Al respecto afirma: “Todos los aspectos encontrados no tendrían ningún sustento si no partiéramos del hecho de estar examinando la intertextualidad. Esta incrustación de textos es un instrumento que le ha permitido a los escritores acercarse con mayor verosimilitud a las realidades de nuestra sociedad actual”.

En 1993, Jorge Mario Ochoa, en su trabajo de grado *La narrativa de Andrés Caicedo* (Tesis laureada. Universidad de Caldas, Fondo Editorial Manizales, Manizales), plantea que la narrativa caicediana puede concebirse como un ciclo “similar al descenso por los diversos estadios del infierno dantesco” y la divide en tres periodos: 1966-1969, período comprendido por los relatos «Infección», «Por eso yo regreso a mi ciudad», «Vacío», «Besacalles», «De arriba abajo, de izquierda a derecha», «El espectador», «Felices amistades», «¿Lulita que no quiere abrir la puerta?», «Los dientes de Caperucita», y «Los mensajeros». 1970-1972, período conformado por los relatos «El pretendiente», «Angelita y Miguel Angel», «El tiempo de la ciénaga», «Berenice», «Patricialinda», «Calibanismo», «Destinitos fatales», «Noche sin fortuna», y «El atravesado». Y 1974-1976, período al cual pertenecerían los relatos «En las garras del crimen», «Maternidad», y la novela *¡Que viva la música!* De su lectura, concluye:

Su dirección creativa tiene como norte y luz la invención de un mundo poblado de imágenes personales, nacido a partir de la recreación de su mundo inmediato. El trabajo imaginativo ya no busca borrar las huellas personales, sino, por el contrario, imprimirlas en la obra, hacer eterno su propio dolor y sus sueños, como única respuesta posible a la opresión del tiempo, conservando su espíritu liberador que inspira a toda creación. Por eso mismo, porque está escrita como transformación o salida a la soledad personal, como una forma de simbolizar la vida, la obra, en lugar de apartarse, se alimenta del mundo del autor. Vida y obra van paralelas, así no haya pureza en ninguna de las dos, o tal vez por lo mismo.

Caicedo se ha leído y se leerá por mucho tiempo, como un escritor precoz, como un exponente y cronista de la decadencia de la joven burguesía caleña, o como el vocero intelectual de los drogos; incluso (cayendo un poco en la trampa de la publicidad caníbal que come del muerto), ha sido promocionado y vendido como el escritor que se suicidó siendo muy joven.

La crítica, por su parte, no ha superado el estudio sobre las influencias del cine y la música, además de rescatar la presencia de la expresión caleña en sus páginas, como si su interés fuera más sociológico que literario. (Ochoa, 1993: 130-131)

En 1994, Nelson Antonio Gómez Serrudo, en su Trabajo de grado *Andrés Caicedo en clave urbana* (Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia), se apoya en el siguiente postulado: “la poesía no es una realidad de orden inferior al de la economía; es también una realidad humana, aunque de otro género y de forma diversa, con una misión y un significado distinto. La economía no genera la poesía, ni

directa ni indirectamente, ni mediata ni inmediatamente; es el hombre el que crea la economía y la poesía como productos de la praxis humana” (Kosik, Karel, 1963, cit. por Gómez Serrudo, 1994, p. 5). Con esta perspectiva, y a partir de teóricos como Ángel Rama, Rafael Gutiérrez Girardot, Georg Simmel, José Luis Romero, entre otros, se propone observar las condiciones socioculturales en que se enmarca la narrativa de Andrés Caicedo en la ciudad de Cali. Considera que tiene gran importancia en esta obra el proceso de crecimiento urbano, la configuración de los sectores populares, clases medias y altas, aspectos culturales que se manifiestan, entre otros aspectos, en las actitudes e intereses musicales de los protagonistas de los relatos caicedianos.

William Alfonso López Rosas, en 1995, en su Tesis de grado *El lector en una fábula caicediana* (Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia), fundamentado en los principios de la semiótica de la recepción postulados por Umberto Eco, especialmente en *Lector in fabula* (1979) y en *Los límites de la interpretación* (1990), realiza una lectura e interpretación de la manera como la narrativa de Andrés Caicedo se ha relacionado con sus lectores, esbozando a partir de allí los tópicos fundamentales de esta obra. Para William López, el carácter crítico de la narrativa caicediana está estructurado, entre otras cosas, por la manera irónica como muestra la conciencia histórica de sus personajes. La particular mentalidad burguesa de estos adolescentes, hundida en una crisis ubicua y total, está marcada por su imposibilidad de relacionar el pasado de sus familias con su presente actual. Sus conciencias captan la realidad como si esta sucediera en un presente enajenado de los procesos históricos, encerrándose a sí mismas en el desarraigo y en la imposibilidad de encontrar una auténtica fuente de identidad. En la ciudad, espacio de la desesperación, de la aventura y de la muerte, estos personajes pierden a cada instante la posibilidad de encontrar un camino de salida, principalmente por su estrecha conciencia con respecto a la Historia en la que ellos están inmersos. William López dedica gran parte de su investigación a la interpretación de las lecturas realizadas acerca de «El tiempo de la ciénaga», expresadas en textos periodísticos, académicos, y en un trabajo de campo realizado con estudiantes de bachillerato de dos colegios de Bogotá.

En el 2000, Carlos Patiño Millán escribe el artículo «Una hermosa modelo que se convirtió en vampiro», publicado en *A propósito de Andrés Caicedo y su obra* (Prólogo a *Angelitos empantanados*, Norma, Colección Cara y Cruz, Bogotá). Realiza en esta reseña un recorrido por los aspectos que considera más importantes en la valoración la narrativa de Andrés Caicedo. Enfoca especialmente los acontecimientos que marcaron a Cali alrededor de 1971, época de auge del movimiento estudiantil y de significativos cambios que inscriben la narrativa de Andrés Caicedo: “Caicedo asumió su ciudad como una especie de metáfora de su propia vida, entendiendo la caleñidad *como una excepción, como una salida por la puerta trasera, como un reto* (Sandro Romero y Luis Ospina, 1984). No es un secreto que en sus textos, el Valle del Cauca y Cali están presentes con todas sus cargas (y descargas) sociales y dudas morales”. Y agrega:

Por la novedad temática y por la ruptura narrativa que anuncian sus cuentos y novelas, la prolífica obra de Caicedo (lo editado todavía esconde cientos de páginas inéditas) se inscribe dentro de las más originales y transgresoras que recuerde la literatura colombiana. (Patiño Millán, 2000: 14)

En 2007 Duchesne-Winter publica el libro *Equilibrio encimita del infierno*, estudio sobre la narrativa literaria de Caicedo, en el que plantea:

Andrés Caicedo maquinó el delirio de sus escrituras enchufándose a tres flujos: el cine, la música y el habla de su ciudad. Las hablas de Cali en que navegó su generación constituyeron el flujo principal, que arrastró consigo los residuos de una historia tan circunvolucionada como las calles de esa o cualquier ciudad mítica, equiparables a los túneles de un río soterrado o a las tripas de una gran bestia del submundo. [...] Caicedo escribió páginas de un impacto político profundo y casi invisible. No sabemos cuántos captan esa señal sinuosa, pero no es muy difícil reconocerlos, acaso el brillo en la mirada y el temblor de la voz traicionan su complicidad cuando escuchan el nombre del portento. (Duchesne-Winter, 2007: 16)

Con el término “hablas”, Duchesne-Winter se refiere a “enjambres de enunciados que incluyen narraciones y anecdotarios orales y escritos, formales e informales, así como dialectismos y todo tipo de contenidos que se reproducen por diversos medios, espontáneos o institucionales, en el decurso dialógico de la vida social”. Su interesante estudio hace un recorrido por los

principales relatos de Caicedo, articulados en torno a estos aspectos que considera centrales: el cine, la música y el lenguaje.

La intensidad afirmativa de la descarga caicediana nunca niega la cultura de masas, en el sentido moralista y autoritario de tantas otras reprensiones contra cualquier multitud que pareciera “hacer escándalo” o disfrutar “la penetración cultural imperialista”. Caicedo afirma el goce por encima de sus supuestas “alienaciones”. (Duchesne-Winter, 2007: 24-25)

Por el tipo de problemáticas actuales y contemporáneas, inscritas en la realidad de la nueva ciudad colombiana exploradas la propuesta poético-narrativa de Andrés Caicedo se presenta con un sentido de innovación y ruptura en la trayectoria de la narrativa colombiana. De esta forma su narrativa representa un quiebre entre la narrativa anterior y una narrativa de problemática claramente urbana.

El universo caicediano, construido en torno a Cali, a las problemáticas de la juventud de los 70, a su búsqueda de afirmación existencial de su individualidad, se constituye en su respuesta poética y literaria a la indagación que realiza sobre el universo contemporáneo en que se inscribe.

2. EL VIAJE COMO TEMA Y MOTIVO EN LA NARRATIVA DE ANDRÉS CAICEDO

El viaje como figura articuladora de la estructura narrativa es explorado por Caicedo en otros relatos anteriores y contemporáneos a *¡Que viva la música!* Este aparece en los desplazamientos que sus personajes realizan por la ciudad en pos de sus objetos de búsqueda, mientras articulan sus pensamientos y conversaciones con ellos mismos o con alguno de sus compañeros de excursión.

Ya en su prólogo «Invitación a la noche» a la colección de cuentos y relatos titulada *Calicalabozo*, Romero y Ospina hacen referencia al desplazamiento como una de las constantes de los relatos caicedianos:

Hay una constante en casi todo lo escrito por Andrés en términos de ficción que consiste en partir de un personaje que se levanta, reflexiona sobre todo lo que lo

rodea, sale a la calle y deambula por la avenida Sexta, o simplemente establece una travesía; el hombrecito va a una fiesta y finalmente la narración se desborda en un pasaje de horror ulterior hacia toda esta cotidianidad.

Este recorrido (con evidentes ecos del *Ulysses*) conlleva un develamiento de la ciudad, pero siempre desde una óptica adolescente, la cual es una combinación entre el humor y la amargura, la curiosidad y el desarraigo. (Romero y Ospina en: Caicedo, 1984: 13)

La anotación de Romero y Ospina, en los orígenes de la lectura y crítica de la obra de Caicedo, señala el desplazamiento de sus personajes por la ciudad, como un elemento característico de su narrativa. A su vez, los autores sugieren la influencia de la narrativa de Joyce (*Ulises*) en Caicedo, expresada en la exploración del mundo circundante (la ciudad), de forma integral a la vida interior del caminante, el adolescente caicediano.

En similar sentido, Duchesne-Winter destaca en su libro *Equilibrio encimita del infierno* la importancia del desplazamiento como actividad de los personajes caicedianos:

Caminatas, excursiones, incursiones, irrupciones, expulsiones. Muchos personajes de Caicedo se empeñan en desplazarse sin cesar, una y otra vez, por los parajes urbanos que alimentan su obsesión. Van y vienen y vienen y van: “De arriba debajo de izquierda a derecha” —así reza el título de uno de los relatos más obsesivos al respecto. A veces descubren que la manera más rápida de repetir una travesía es ocupar un punto del trecho con terca morosidad —hacer parche. (Duchesne-Winter, 2007: 40)

A su vez Carvajal Córdoba, en su investigación (Tesis doctoral) sobre la obra de Caicedo, plantea en uno de sus apartes que el desplazamiento es un factor de identidad entre los personajes caicedianos:

[...] desplazamientos que les permite atravesar, a la manera del héroe mítico que realiza viajes para recobrar su identidad o crearse una, diferentes lugares y concepciones culturales para hallar su propio destino. Ulises, Jasón y Hércules van en busca de hazañas y atraviesan los mares y los desiertos para llegar a ser. Asimismo, los jóvenes personajes caicedianos se desplazan, se mueven, cambian de parecer y de ambiente, viajan confusos en busca de sus ideales, de sus raíces, de su personalidad. (Carvajal Córdoba, 2007: 131)

A partir de este planteamiento Carvajal se propone “explorar las relaciones ideológicas entre los distintos grupos” que conforman las distintas

colectividades de los relatos caicedianos, a partir de estudiar “los desplazamientos físicos y mentales que realizan los personajes de Andrés Caicedo en sus novelas, cuentos u obras de teatro” (ídem, p. 131). Carvajal realiza un recuento de los distintos tramos que realizan los protagonistas del cuento «Maternidad» y las novelas *Noche sin fortuna* y *¡Que viva la música!* En este sentido, Carvajal hace un planteamiento similar al que proponemos en nuestro trabajo, aunque no ahonda en el análisis poético-narrativo desde una perspectiva semiótica, pues éste es únicamente un punto de su objeto de investigación que es la “edición crítica de las obras de Andrés Caicedo”.

La característica central de los personajes del universo literario de Andrés Caicedo es su juventud, que es presentada en relación casi indisoluble con su deseo de transgresión. Este fue un tema de especial interés para este escritor que siempre afirmó que vivir más allá de los 25 años era un signo de insensatez, y concibió el mundo adulto como definido por una libertad y un orden que consideraba absurdos. Patiño Millán se refiere a estos personajes “no tanto como *antihéroes* sino como *antiadultos*” —apoyándose en las consideraciones de Fernando Savater acerca de Lovecraft, uno de los ídolos literarios de Andrés Caicedo—. En tal sentido afirma:

Los protagonistas de sus historias son jovencitos (“angelitos”) caleños que, en procura de su libertad, se salvan al condenarse y cuyo triunfo es, precisamente su derrota: casi todos terminan desclasados en estrato y estima, destruyéndose a sí mismos, devorados, automarginados o “en las garras del crimen”. [...] Esos jóvenes, angelitos “empantanados” en el mundo adulto de la libertad y el orden, están condenados de antemano por una suerte de ineludible destino a una existencia marginada, dolorosa, oscura. (Patiño Millán, 2000: 17-18)

Sus recorridos por la ciudad están encadenados a otro tipo de recorridos existenciales, subjetivos, son metáfora y expresión de sus búsquedas identitarias, de sus maneras de ser y estar. Estar y recorrer son en el universo literario de Andrés Caicedo dos movimientos que, realizados en la ciudad en la que los personajes deben “irremediablemente” estar, representan y metaforizan sus propios recorridos interiores, afectivos y/o axiológicos:

Odio a Cali, una ciudad que espera pero no le abre las puertas a los desesperados. [...] Y los tejados sucios que se amontonan más allá, al otro lado de la calle, y el cielo claro de esta ciudad, que también se deja ver de mí porque sabe que soy un

habitante de aquí, que aquí es la única parte en la que yo puedo subsistir y ser feliz y mirar a través de esta ventana con forma de iglesia. («Infección», en: Caicedo, 1984: 29-35)

Sin embargo, un impulso vital convive junto a la desesperanza y abulia en el espíritu ambivalente y contradictorio de los adolescentes caicedianos, empantanados en el yugo de la droga a la que llegan buscando verdaderos proyectos de vida. El espíritu de aventura y el deseo de saber, propios del viajero, impulsan las andanzas de estos jóvenes que recorren la ciudad buscando sentidos para sus existencias. Un espíritu nómada e investigativo los conduce en sus aventuras y excursiones de re-descubrimiento de la historia y geografía de su ciudad, de norte a sur, de oeste a este, donde otras realidades sociales y culturales les revelan el sinsentido de la propia. En «Infección», relato de 1966, primero de la serie *Calicalabozo*, el trasegar está latente en el joven que, sentado en la banca de un parque, observa la ciudad mientras conversa con otro. Con una mezcla de odio y deseo mira a los otros desplazarse y evoca su propio caminar, mezclado con el rumbo de su propia existencia:

Pasa la negra-modelo. Mira y no mira. Ridiculez. Sus 1.80 pasan y repasan. Sonríe con satisfacción. Camina más allá y ondula todo, toditico su cuerpo. Se pierde por fin entre la gente, ¿y queda pasando algo? No, nada. Como siempre.

[...] Odio mis pasos, con su acostumbrada misión de ir siempre con rumbo fijo, pero maldiciendo tal obligación. Odio a Cali, una ciudad que espera, pero no le abre las puertas a los desesperados. (Caicedo, 1984: 29)

De manera similar en el relato siguiente, «Por eso yo regreso a mi ciudad», el caminar es mirado, pero esta vez, desde el encierro desde el cual la ciudad es sólo anhelo y deseo presentado en la andanza ajena:

Ayer, por ejemplo, pasaba un señor de camisa azul con una mujer gorda, y casi me agarran mirando desde la ventana. Conversaban entre ellos cuando, no sé por qué, porque yo no hice nada para delatarme, voltearon a mirar hacia la ventana y yo sólo tuve tiempo de lanzarme contra el suelo, de cabeza, temblando de miedo. (Caicedo, 1984: 33)

En «Vacío», el desplazamiento empieza a ser integrado a la aventura, esta vez desde su evocación, configurándose en torno a este movimiento de búsqueda,

las pasiones de los personajes y espacios centrales de este universo: Angelita, el Colegio San Juan Berchmans, Sears, la Avenida Estación, Deiri Frost:

Vací Sears. Cuando pasé por allí, no estaban ni siquiera los vigilantes que cargan escopeta y que le tiran de una al primero que venga a robarle algo a lo que los gringos tienen en Sears. Vacía toda la Avenida Estación pero yo cerré bien los puños dentro de los bolsillos y caminé por la mitad de la calle, echando ojo a cada sombra, a cada casa, a cada raya. (Caicedo, 1984: 36)

En «Besacalles», el desplazamiento aparece ya articulado al hacer cotidiano del protagonista, como acción que posibilita acceder a su objeto de búsqueda:

Entonces corro hacia la esquina, y si hay verja por alguna parte, apoyo un pie en ella y me pongo una mano en la cintura, acomodando bien la cartera con la otra mano, y así los espero. Cuando pasan frente a mí, aguardo a que me miren con interés para lanzarles la sonrisa.

[...]

Como ya dije, mi vida está ya lo suficientemente organizada para que venga él a estropearlo todo, sobre todo que me lo encuentre a cada rato por las calles de Cali, pero lo bueno es que siempre anda solo, por eso el asunto puede remediarse fácil. Y si no puedo, pues tocará ir pensando en pegar pa Medellín o para Bogotá o Pereira, inclusive, pues en esta ciudad las cosas se están haciendo cada día más difíciles. (Caicedo, 1984: 38)

En «De arriba a abajo de izquierda a derecha» el caminar es ya una acción completamente integrada a la estructura narrativa del relato. Esto se evidencia en una historia en la que una pareja recorre las calles de Cali en distintas direcciones, buscando un lugar propicio para hacer el amor. La ciudad se presenta para ellos como un espacio abierto y sin embargo vedado, tanto en el afuera como en el adentro de los lugares de donde son expulsados una y otra vez:

-Vamos a sentarnos en una desas bancas al lado del Río que estoy cansada.

A Mauricio le gustó la idea porque las bancas quedaban, naturalmente, a la orilla del río Cali, y eso quería decir más o menos pasto, pasto verde, y pasto verde y pasto fresco significaba revolcarse a sus anchas, mejor dicho como uno quisiera, sin que ningún parroquiano se divierta con el espectáculo.

-Bonita la ciudad, ¿no es verdad?

Mauricio estuvo de acuerdo: sí, muy bonita, dijo, y le cogió la mano y comenzó a acariciarla lentamente, y contándole historias de la ciudad en una banca a la orilla del Río, la fue besando en la nuca, y diciéndole que Cali era el sitio más hermoso del mundo volteó su cuerpo casi en redondo, no sé cómo fue que hizo ah bruto, y

en esa posición, y permitió que la boca de ella encontrara la suya, para no decirlo de otro modo mucho más confuso. No te pongas a echar carreta hombre: sencillamente abrí la boca y adelanté la lengua.

-Mauricio, y por qué no vamos a tu casa. (Caicedo, 1984: 47)

En «El espectador» el caminar es persecución y huída en un solo movimiento que devela el deseo de identificación con otros, tema elaborado en otros relatos y visto aquí con relación al gusto por el cine, tan caro a Andrés Caicedo. A su vez, de forma similar a los relatos anteriores, este proceso individual del personaje surge en el marco de la ciudad como espacio mirado con la ansiedad de quien busca en él un sentido para su existencia:

Le gustaría decirle a cualquier persona lo bello de algunas escenas de esa película, pero se calla, sabe que tiene que callarse, y cuando sale de cine recorre esta ciudad, hablando solo y mirando al suelo, conociendo de memoria los andenes y repitiéndose colores, caricias y palabras que ha visto en la pantalla.

Porque Ricardo González sigue yendo a cine. (Caicedo, 1984: 59)

En los siguientes relatos de esta serie, el desplazamiento aparece como parte de la historia, pero ya esta se desborda en otras temáticas que forman parte de las exploraciones de la narrativa caicediana, sin constituirse, sin embargo, en el motivo estructurante de la organización narrativa. Este se configura como un acontecimiento entre otros, y, aunque la ciudad, sus calles y lugares siguen configurándose como el escenario del mundo caicediano, aparecen en las historias de los personajes otras búsquedas estructuradas a otro tipo de organización.

De una época más o menos contemporánea a la de estos primeros textos, encontramos la saga *Angelitos empantanados o Historias para jovencitos* (1971-1972), compuesta por tres relatos que giran en torno a la historia de amor entre Angelita y Miguel Ángel. Aquí reaparece el desplazamiento de manera integrada a la organización narrativa, adquiriendo el carácter de motivo estructurante, en la perspectiva que después tomará en *¡Que viva la música!* o *Noche sin fortuna*. Aquí, en cierto momento de la trama, Angelita y Miguel Ángel emprenden un viaje hacia el sur de la ciudad con cierta actitud “progresista” para conocer los barrios populares, proceso mediante el cual se

realiza la caída de los personajes en el infierno de lo desconocido que los conduce a la muerte.

Uno de los relatos más interesantes de Caicedo es *El atravesado*, también de esta época (1971), en el que el deambular es constitutivo del carácter del personaje que cuenta su historia a otro que recorre junto a él la ciudad. Relato en el que Caicedo explora de forma más explícita el ambiente del joven habitante de los barrios populares del sur, su rebeldía y su violencia de gallada, su jerga transgresora para expresar ese contradictorio sentimiento de fracaso y de afirmación vital que afligen a su generación:

A Edgar Piedrahíta lo conocí una tarde por San Fernando. Yo pasaba por el parque de la 26, y allí estaba la Tropa Brava. Yo ya sabía que existían, pero nunca los había visto en la vida real. En ese tiempo eran como 50, después serían más, cuando dieron Rebelde sin causa. Se reunían como de dos de la tarde a batanar gente, no le perdonaban a nadie, no importa que uno no les hiciera mala cara, que uno ni siquiera los mirara, devolvete, ay como camina la niña, y el hombre mirando nomás y viendo semejante gallada qué iba a decir nada, ¿no te vas a devolver o qué? (1997: 16)

El caminar cruza todo el relato marcando el ritmo de su narración, establece las pausas, reflexiones y comentarios del narrador según sus temas de conversación. La ciudad es en ello evocación y presente, se acuerdo a esta alternancia. De esta forma, la vivencia del espacio del afuera está estrechamente vinculada a la violencia de los acontecimientos, en un sentido existencial individual, y en su dimensión política y social. La historia personal del protagonista adquiere un vínculo, a través de la problemática de la violencia juvenil, con un tema que es de lo social nacional, el de la violencia política a que es sometida la protesta estudiantil. Este tema marcó a la generación colombiana del 70 y posteriores, a partir de las luchas del movimiento estudiantil de 1971:

Que dése cuenta que me conocen en San Fercho, por la Quince para arriba, en Siloé, en la Villa, y todo el mundo me saluda, y si la tropa me persigue todas las puertas me abren. Y pueden tumbar la puerta que no me encuentran nunca. El 26 de febrero prendimos la ciudad de la Quince para arriba, la tropa en todas partes, vi matar a muchachos a bala, niñas a bolillo, a Guillermito Tejada lo mataron a culta, eso no se olvida. Que di piedra y me contestaron con metralla. Que cuando hubo que correr corrí como nadie en Cali. Que no hay caso, mi conciencia es la tranquilidad en pasta, por eso soy el que siempre tira la primera piedra. (1997: 59)

Termina así «El atravesado» con esta inscripción del recorrido del protagonista en los acontecimientos históricos en que fue asesinado el estudiante Edgar Mejía Vargas, el 26 de febrero de 1971 en Cali. Caminatas, exploraciones, andanzas, vinculando la existencia individual de los personajes, a un contexto social, cultural, político, contemporáneo a la realidad de su autor. La exploración caicediana del problema de la búsqueda juvenil de la identidad transcurre en *¡Que viva la música!* y en toda su obra, inscrita en un territorio y época específicos, la ciudad de Cali en la década 70, una problemática que aún hoy, 35 años después de la muerte de Caicedo, sigue teniendo validez y resulta en muchos sentidos premonitoria.

En tal sentido afirma Juan Gustavo Cobo Borda («Andrés Caicedo: narrador y crítico» en: *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, mayo 22, 1977):

Las calles caleñas que hierven de gente y se vuelven casi irreales a fuerza de luz, son vistas desde penumbras autoimpuestas, detrás de rejas equívocas. Y la visión urbana se hace mucho más ambigua cuando la luna crece y acompaña, en su frialdad, el indeciso vagabundeo del joven solitario que sabe, en carne propia, cómo la luna llena “es la noche del peligro, mano”. La noche del terror y del físico miedo. Pandillas juveniles que arrojan bombas molotov, casi por gusto, y peleas brutales, entre bandas enemigas, para delimitar un territorio propio: esta escenografía no es más que el set urbano dentro del cual Caicedo ubica sus personajes. Ellos sí son visceralmente violentos. (Cobo Borda, 1977)

Este aspecto es central en la novela y obra de Caicedo donde la ciudad de Cali tiene una presencia consustancial como espacio y objeto de las vicisitudes y desplazamientos de sus personajes, y a su vez, porque sus problemáticas son, justamente, las de sus búsquedas existenciales de configuración y afirmación de la identidad individual en un territorio, una sociedad y una cultura específicas. En este sentido, su obra explora la condición humana juvenil de la necesidad de construir y afirmar una identidad y mundo propios, en el marco de las relaciones con el universo familiar, adulto y generacional, en el contexto de su propia existencia.

A las calles siempre retornan estos personajes, solitarios aún cuando van acompañados, calles que ellos saben inundar con torrentes de músicas, palabras e imágenes tomadas del cine, la literatura y la rumba, torrentes en los cuales flota, zozobra y se arrastra su deseo, siempre colectivo en la soledad. Así arman un mapa

imaginario de la ciudad realmente insustituible. Cali es una gran ciudad regional como tantas otras, excepto, quizás, por la luminosidad espectral, un tanto insólita, que le presta el sol inclemente a su valle de azúcar. Pero Caicedo le ha regalado un mito a Cali, un mito con especial potencia, que concentra una fuerza y un magnetismo inigualables, por corresponder al enigma de un único autor cuya centralidad radica sólo en los lectores selectos que lo profesan, a diferencia de capitales como Buenos Aires o México, donde los mitos se reparten por el panteón de una literatura centrada en la capital y la nación. (Duchesne-Winter, 2007: 53-54)

Para Andrés Caicedo, el peregrinaje de sus personajes por la ciudad es peregrinaje de su existencia, de sus afectos, de los valores que son cuestionados; y es transformacional en dicho sentido, puesto que son sistemas de valores los que entran en crisis y entablan nuevas búsquedas, aunque ellas resulten fallidas. La narrativa caicediana goza de una visión de autonomía originada no solamente en la minuciosa construcción literaria de ese universo urbano en que transcurren las vidas de estos personajes, sino además en la autonomía que los caracteriza, y que los hace transitar de uno a otro relato, dibujando su propio mapa existencial. Al respecto afirma Patiño Millán (*óp. cit.*):

Al igual que otros escritores, Caicedo también se preocupó por ir construyendo una obra total para la que se permitió entrelazar personajes y fijaciones, moviéndolos de un cuento a otro y de éstos a una novela, configurando así un cuerpo monumental con aliento de mamotreto. En apenas once años (1966-1977), escribió compulsivamente una de las más sugerentes y representativas obras literarias de la segunda mitad del siglo XX en Colombia. (Patiño Millán, 2000: 16)

Esta se logra a partir de la creación y puesta en marcha de unos recursos poéticos y narrativos que hacen posible la exploración de dicha temática. Los relatos caicedianos corresponden en su mayoría a los discursos de los personajes que narran directamente sus aventuras juveniles, transcurridas en torno a los actos de habitar y recorrer la ciudad. El espacio urbano cobra vida por las pasiones y vivencias de esos adolescentes cuya forma de habitar e interrogarse sobre su propia realidad existencial en ese universo, va ligada al incesante acto de transitarlo.

2. CONSIDERACIONES DE ORDEN TEÓRICO Y METODOLÓGICO

En este capítulo se presenta el conjunto de postulados teóricos básicos que fundamentan, a su vez, la metodología de análisis propuesta para el estudio del motivo del viaje en esta novela.

2.1. PLANOS Y NIVELES DE ANÁLISIS

2.1.1. Semiótica y Narratología

Por su carácter de texto narrativo literario, una novela puede ser concebida como una estructura semiótica constituida por la articulación de tres planos, el de la «narración», el del «relato» y el de la «historia», que establecen entre sí relaciones de dependencia recíproca. En la medida en que los conceptos de *narración*, *relato* e *historia* han tenido distintas acepciones en la historia de la teoría y la crítica literarias, es necesario explicitar el sentido con que utilizamos en esta investigación dichos términos, el cual corresponde al asignado por Gerard Genette después de un exhaustivo recorrido por su evolución, en su propuesta narratológica para el estudio de la narratividad literaria. El término *narración* designa en este trabajo el «acto lingüístico mediante el cual el narrador genera el relato dirigido al narratario», el «acto narrativo productor, y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en la cual tiene lugar» (Genette: 1972: 72); el término *relato* designa el «significante, enunciado, discurso o texto narrativo mismo», (1972: 72), el «discurso oral o escrito que asume la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos» (1972: 71); y el término *historia*, corresponde al «significado o contenido narrativo» (1972:72), es decir, a «la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto del discurso, y sus

diferentes relaciones de encadenamiento, de oposiciones, de repetición, etc.» (1972: 71).

La diferencia entre estos tres aspectos del texto narrativo es evidente, como lo es también su estrecha relación de dependencia recíproca, lo cual conlleva conclusiones metodológicas para su estudio:

El análisis del discurso narrativo será en consecuencia para nosotros, esencialmente, el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración, y (en la medida en que se inscriben en el discurso del relato) entre historia y narración. (Genette, 1972: 74)

A partir de los postulados narratológicos de Genette y desde una perspectiva semiótica, Serrano Orejuela propone una metodología de análisis para el estudio de la narración literaria (Serrano, 1996), cuyos principios son el punto de partida para la presente investigación:

Un texto narrativo literario puede ser analizado en tres planos constitutivos que establecen entre sí relaciones de dependencia recíproca: el de la *narración*, el del *relato* y el de la *historia*.

En el plano de la historia se localizan los *actores* y las *secuencias de acciones* que éstos llevan a cabo y/o que los afectan. En el plano del relato, el *discurso* (verbal en el caso de la literatura) mediante el cual dichos actores y secuencias de acciones son relatados. En el plano de la narración, en fin, la pareja constituida por el *narrador* y el *narratario*, interlocutores que se comunican mediante el discurso. (Serrano, 1996: 25)

Con el fin de visualizar la diferencia e interrelación entre estas distintas realidades del texto narrativo, Serrano propone el siguiente esquema:



La perspectiva de abordaje de la significación en una novela, como es el caso presente, apoyándose en la concepción narratológica del texto narrativo literario como estructura semiótica que adviene a la producción de sentido a partir de las relaciones entre los tres planos que la configuran, se inscribe en una concepción del discurso como orientación y sentido a partir de una correlación estrecha entre significante y significado. En este sentido plantea Courtés:

[...] la semiótica postula, en el punto de partida de todos sus análisis, una estrecha correlación entre el significante y el significado, basada, según F. de Saussure, en una relación de presuposición recíproca o, de modo equivalente, lo que L. Hjelmslev llama relación de solidaridad. Esto quiere decir –si retomamos la terminología tradicional– que el «fondo» no es independiente de la «forma» y que si se cambia de «forma», el «fondo» resultará correlativamente modificado y viceversa. (Courtés, 1991: 23)

Este postulado, en la base de esta propuesta teórica y metodológica, se expresa en la articulación de principios provenientes de la narratología (Genette) y de la teoría semiótica narrativa y discursiva clásica y post clásica (Greimas), y nos conduce a situar los procesos de orden semiótico estudiados, en planos específicos de la estructura textual. En este sentido, por ejemplo, al preguntarnos por el universo novelesco, es decir, por el mundo conformado por los espacios, acciones, valores y pasiones de los personajes, nos estamos situando en el plano de la «historia» o «diégesis»; al preguntarnos por el estilo del discurso, su ordenamiento temporal, el lenguaje empleado por la narradora, etc., estaríamos situándonos en el plano del «relato»; al preguntarnos por las razones, metas y expectativas que se plantea María del Carmen con la escritura de sus memorias, estaríamos situándonos en el plano de la «narración», todo lo cual implica la adopción de procedimientos de orden teórico y metodológico específicos en cada caso.

2.1.2. «Enunciación presupuesta» y «enunciación enunciada»: planos «autorial», «narratorial» y «actorial»

Las relaciones evidentes entre la triada narratológica (narración, relato, historia) y la triada semiótica (enunciación, enunciado, referente), fueron percibidas por Genette desde el comienzo, en este sentido afirma Serrano:

[...] son evidentes las relaciones, ya aludidas por el mismo Genette, que se pueden establecer entre esta triada narración/retrato/historia, postulada por la narratología, y la triada, más abstracta y por tanto de un alcance conceptual más general, enunciación/enunciado/referente, formulada inicialmente por la lingüística y retomada y desarrollada posteriormente por la semiótica discursiva. En pocas palabras: la enunciación es la instancia, conformada por la pareja enunciadador/enunciado, productora del enunciado; el referente, en el sentido actual del término, no es la realidad extradiscursiva a la cual supuestamente remite el discurso, sino una construcción semántica de orden figurativo dependiente del enunciado en el marco de una situación enunciativa dada. (Serrano, 1996: 22)

Según este planteamiento, el estudio de cualquiera de los tres planos del texto narrativo literario propuestos por la narratología o de sus relaciones, como procesos semióticos —discursivos y narrativos— y por consiguiente articulados a una perspectiva de la significación, tiene entre sus postulados de base el concepto de «enunciación», acto productor del enunciado y de la realidad configurada por el mismo, “instancia de mediación que asegura la aparición en enunciado-discurso de las virtualidades de la lengua”:

Según los presupuestos epistemológicos, implícitos o explícitos, la enunciación se definirá de dos maneras diferentes: o como la estructura no lingüística (referencial) sub-tendida por la comunicación lingüística, o como una instancia lingüística, lógicamente presupuesta por la existencia misma del enunciado (que conlleva rasgos o marcas). En el primer caso, se hablará de «situación de comunicación», «contexto psicosociológico» de la producción de los enunciados, que una situación de este tipo (o contexto referencial) permite actualizar. En el segundo, al considerarse que el enunciado es el resultado alcanzado por la enunciación, ésta aparece como la instancia de mediación que asegura la aparición en enunciado-discurso de las virtualidades de la lengua. Según la primera acepción, el concepto de enunciación tenderá a aproximarse al de acto de lenguaje, considerado siempre en su singularidad; según la segunda, la enunciación habrá de concebirse como un componente autónomo de la teoría del lenguaje, como una instancia que prepara el paso de la competencia a la performance (lingüísticas), de las estructuras semióticas virtuales que deberá actualizar a las estructuras realizadas bajo la forma de discurso. Nosotros optamos por la segunda definición: sin ser

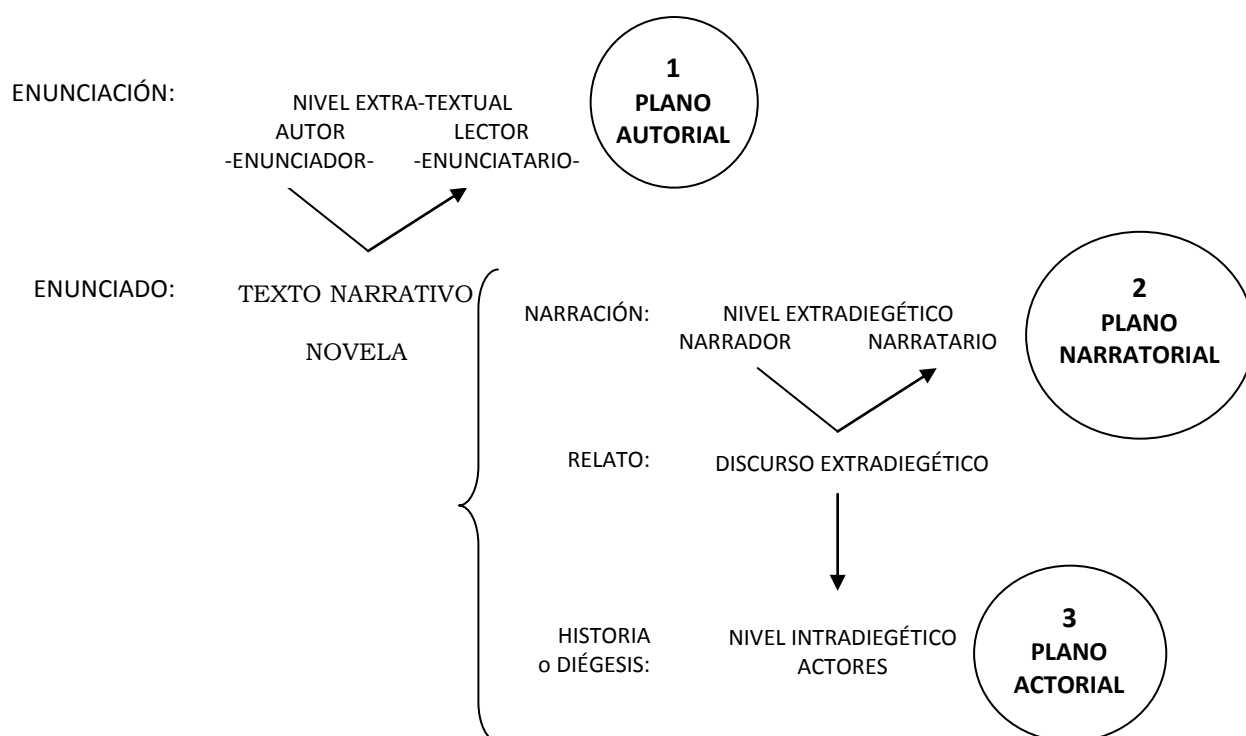
contradictoria con la teoría semiótica que proponemos, permite la integración de esta instancia en la concepción de conjunto. (Greimas y Courtés, 1982: 144)

En un sentido general, el hacer enunciativo reúne el conjunto de procedimientos discursivos desarrollados en la producción de un enunciado verbal o no verbal. En el corpus específico de nuestra investigación, puesto que concierne a un texto narrativo literario, tratamos con discursos y/o textos verbales; sin embargo, mediante la figurativización propia del discurso literario, son referencializados procesos enunciativos tanto verbales (diálogos y monólogos de los actores o personajes) como no verbales (acciones de los actores). Es necesario, por consiguiente, situar también esta diferencia en los planos del texto narrativo y en sus relaciones.

En dicho sentido, los planos de la «narración», el «relato» y la «historia» o «diégesis», se sitúan dentro del texto narrativo literario y corresponden al universo de ficción allí construido. Por fuera de él, están el «autor» y el «lector», sujetos reales que tienen a cargo la escritura y la lectura del texto, asumiendo para ello los roles enunciativos de «enunciador» y «enunciatarío» postulados en el texto. En el caso presente, Andrés Caicedo en su rol de enunciador escribe la novela creando el universo de ficción en el que María del Carmen Huerta —como personaje protagónico—, asume los roles de actora y narradora. Mediante dicho proceso enunciativo el autor concibe al enunciatarío de su texto, es decir, el conjunto de competencias que los lectores reales asumimos en mayor o menor medida según las características culturales y enciclopédicas específicas, las cuales nos posibilitan cumplir o no dicho rol concebido por el enunciador.

Teniendo en cuenta que tanto en el texto como en su producción ocurren procesos discursivos y por ende, enunciativos, sus diferencias no son solamente de orden jerárquico, sino también, de sentido. En rigor, sólo el autor asume a cabalidad el acto de enunciar, proceso inaprensible denominado por consiguiente «enunciación presupuesta» a diferencia de aquel que le atribuye al narrador haciéndolo parecer como suyo, y existiendo como «simulacro» en el discurso. Este, por consiguiente, es denominado «enunciación enunciada».

En el caso específico de *¡Que viva la música!*, aunque la disposición del recorrido actorial de María del Carmen es obra del escritor Andrés Caicedo mediante su rol enunciativo de autor de la novela, al atribuirle a ella la narración de dicho recorrido, configurándola como escritora y narradora del relato, le transfiere funciones enunciativas que le dan al texto un sentido especial, un carácter memorial. Los roles de tipo «enunciativo» asumidos por María del Carmen como narradora (enunciación verbal) y como actora (enunciación no-verbal), corresponden así al proceso denominado «enunciación enunciada». Para visualizar estas diferencias, Serrano propone denominar los planos donde se localizan el autor, el narrador y los actores, como planos «autorial», «narratorial» y «actorial», tal como se observa en el siguiente esquema:



Si bien los procesos enunciativos ocurridos en el plano de la diégesis pueden ser verbales (orales y escritos) y no-verbales (las acciones pragmáticas), tanto el de la narración como el de la enunciación son lógicamente verbales, en la medida en que se trata de un texto narrativo literario. En este sentido, el

narrador y el narratario cumplen, según dicho carácter, roles específicos inscritos en la estructura semiótica del texto narrativo: en cuanto entidad semiótica a cargo del relato, el narrador está investido del poder-ser y poder-hacer propios de su rol de destinador «enunciado» y/o delegado directamente por el enunciador de un discurso:

Cuando el destinador y el destinatario del discurso están explícitamente instalados en el enunciado (como el «yo» y el «tú»), pueden ser llamados, según la terminología de G. Genette, **narrador** y **narratario**. Actantes de la enunciación enunciada son sujetos, directamente delegados, del enunciador y del enunciatario y pueden encontrarse en sincretismo con uno de los actantes del enunciado (o de la narración), como por ejemplo, el sujeto del hacer pragmático o el sujeto cognoscitivo. (Greimas y Courtés, 1982: 272)

El narrador también puede encontrarse en sincretismo con el sujeto tímico o pasional y axiológico. Tal como se desprende de esta concepción, el narrador puede tener, en un relato, distintos «niveles» de actorialización, y en tales casos, distintos niveles de sincretismo con otro (s) actor (es), a partir de lo cual es «representado» en la diégesis su hacer narracional. Dichos niveles de actorialización se expresan en los distintos tipos de relato, desde el «objetivo» (aparentemente sin narrador) hasta los relatos llamados «meta-narrativos» caracterizados por la forma especular de representar el hacer narracional de manera oral o escrita. Sin embargo, entre uno y otro extremo y toda la gama de posibilidades, cabe la reflexión sobre el propietario de los valores enunciados aquí por el narrador, allá por el escritor, en especial en los textos que postulan al narrador en sincretismo con uno de los actores, como ocurre, por ejemplo, en la escritura memorial¹². En el caso presente, María del Carmen–narradora es presentada en su relato, no solamente como la joven que abandona la casa de sus padres para dedicarse a la búsqueda existencial de la música sino además, como la escritora del relato en el que da a conocer

¹² Por ejemplo *El pozo*, de Juan Carlos Onetti, relato meta-narrativo en el que su protagonista, Eladio Linacero, registra paulatinamente su proceso escritural y narracional, en un interesante entrelazamiento de historia y narración. (Cf. Quintero, 2009)

los acontecimientos, incluido este último, el acto de escribir su historia. Por consiguiente su hacer escritural forma parte de las otras acciones que realiza y que la configuran actorialmente en la novela. Preguntar por el ser y hacer de María del Carmen como actora, pasa, en consecuencia, por preguntar por su hacer escritural pues ello forma parte de su rol actorial. Lo importante, en este sentido, es diferenciar claramente los roles, aquí de actor y allá de narrador, estructuralmente distintos y localizados en planos textuales diferentes y autónomos. En el caso específico de *¡Que viva la música!*, esta forma narratorial tiene una relación importante con la función que cumple la figura del viaje, a causa del cual la axiología de la protagonista se transforma, pudiendo en su relato dar cuenta de los valores que la constituían inicialmente, y en los que se afirma al final, como narradora. (cf. *infra* 5.1.)

En su carácter de delegado del enunciador, el narrador se constituye como «sujeto de estado» y «sujeto de hacer», lo cual determina sus funciones en su discurso. Al respecto plantea Serrano:

El narrador y el narratario asumen, de un lado, roles actanciales de sujeto de estado y sujeto de hacer que los definen en su ser y su hacer narracionales y, de otro, roles temáticos de orden locutivo, cognitivo y axiológico que los inscriben en el marco de una (o varias) ideología(s) más o menos sistematizada(s). (Serrano, 1996: 33)

Lo cual hace del narrador un sujeto a cargo de roles específicos:

En esta perspectiva, el narrador es en primer lugar un sujeto de estado y de hacer que, gracias a su competencia lingüístico-discursiva, *hace ser* (=genera) el discurso verbal que dirige al narratario: lo denominamos *locutor*. Consideramos entonces al narrador como un sujeto locutivo productor tanto de las secuencias de oraciones constitutivas del plano de la expresión del discurso como de las relaciones superestructurales y macroestructurales (en el sentido de van Dijk) o sintácticas y semánticas (en el sentido de Greimas) que, desde el plano del contenido, sobredeterminan a las primeras. (Serrano, 1996: 33)

Esto significa que no solamente los aspectos puntuales del discurso nos hablan del narrador como sujeto pragmático, cognitivo y tímico o pasional, sino también la disposición del discurso en su conjunto, es decir, la trama u organización de la historia. En este sentido:

El narrador es asimismo un sujeto de estado y de hacer que, gracias a su competencia cognitiva, hace saber (=informa) al narratario la historia que relata: lo denominamos *informador*. En este caso concebimos al narrador como un sujeto cognitivo que posee un saber sobre los actores, los espacios y los tiempos de la historia y lo comunica al narratario mediante el discurso verbal que genera en su condición de locutor. (Serrano, 1996: 35)

Si bien el narrador posee un saber sobre el desenlace de los acontecimientos que narra, sólo oportunamente hará saber al narratario dichos aspectos, conforme al efecto buscado:

[...] el narrador es un sujeto de estado y de hacer que, gracias a su competencia axiológica, hace valer (=evalúa) lo relatado al narratario: lo denominamos *evaluador*. Esto significa que el narrador es un sujeto axiológico que, desde la perspectiva de determinados sistemas de valores de los cuales es portador y portavoz, evalúa no sólo lo relatado sino también, de manera previa, lo que le parece importante relatar, introduciendo en el discurso verbal y en la información comunicada, generados por él en su condición de locutor e informador, un tejido de polarizaciones y tensiones que es índice de la toma de partido axiológica que necesariamente lleva a cabo. (Serrano, 1996: 36)

Por otra parte, si bien el narrador está concebido como un *sujeto competente* que sabe y/o puede verbalizar, informar y evaluar los contenidos para relatarlos al narratario, también es un *sujeto motivado* que quiere y/o debe verbalizar, informar y evaluar. En este sentido plantea Serrano:

En efecto, no es lo mismo el narrador que relata porque le place hacerlo (en este caso se trata de un narrador modalizado por el querer) que el que se ve en la obligación moral de hacerlo (se trata entonces de un narrador modalizado por el deber). En cada uno de estos casos, el narrador se inscribe en un contexto ideológico diferente, sustentatorio ya de su posición volitiva, ya de su posición deóntica, que el análisis textual buscará explicitar. (Serrano, 1996: 40)

Recíprocamente, el narratario es concebido como un sujeto con idénticas determinaciones no obstante su rol de receptor del discurso, en oposición al de emisor:

[...] el narratario está igualmente sometido a idénticas determinaciones, aunque la posición pasiva que ocupa en la interacción narracional tiende a hacerlo pasar desapercibido: asume roles actanciales de sujeto de estado y de sujeto de hacer motivado y competente y roles temáticos de orden locutivo, cognitivo y axiológico. (1996: 41)

Esta caracterización de los roles de narrador y narratario a partir de sus relaciones pragmáticas, cognitivas, tímicas o pasionales y axiológicas con el saber, los configura como posiciones determinantes de los puntos de vista desde los cuales se construye la historia en el relato. En términos generales, ésta se configura para el narratario gracias a las determinaciones del narrador, es decir, según su punto de vista.

A partir de lo expuesto en este punto, nuestra lectura de la novela, orientada al examen del motivo del viaje, se centrará fundamentalmente en el «nivel actorial» (nivel 3) o plano de la historia, el cual es, en rigor, donde se localiza el recorrido de María del Carmen.

Sin embargo consideramos necesario e importante situarlo con relación a los demás planos del texto. En tal sentido, abordaremos primero y de manera general en el capítulo siguiente (Capítulo 3), la organización del texto en términos de las relaciones entre el plano de la historia y los otros planos, con el fin de situar en ellas el recorrido de María del Carmen. A continuación, situándonos en el «nivel actorial» (o nivel 3), nos enfocaremos al estudio específico del motivo del viaje (Capítulo 4). Y posteriormente, abordaremos el «nivel narratorial» (nivel 2) y las relaciones entre el texto y el «nivel autorial» (o nivel 1) (Capítulo 5). El abordaje de estas relaciones y aspectos estará centrado en el estudio del motivo del viaje, según el encuadre conceptual que se expondrá en los puntos siguientes.

2.2. FIGURATIVIZACIÓN Y TEMATIZACIÓN: LA SIGNIFICACIÓN EN UN TEXTO LITERARIO

Afirmamos inicialmente que la semiótica aborda el estudio de la narratividad literaria al investigar los procesos de discursivización entre los cuales mencionamos la figurativización, tematización y axiologización, entre otros. Habría que plantear, más precisamente, que la semiótica no aborda de forma exclusiva la narratividad literaria sino la narratividad, en un sentido amplio, como propiedad de los discursos narrativos (literarios y no literarios) e inclusive, de todos los discursos:

A primera vista, puede llamársele **narratividad** a una determinada propiedad que caracteriza a cierto tipo de discurso, partiendo de la cual es posible distinguir los **discursos narrativos** de los discursos no-narrativos. (Greimas y Courtés, 1979: 272)

La propiedad de la narratividad tendría que ver, según este postulado, con la configuración de encadenamientos, la representación de acciones, sucesos, entre otros:

Cuando se examina superficialmente lo narrado del discurso, se observa que implica, a menudo, relatos de eventos, de acciones heroicas o de traición, que se da en él mucho «ruido y furor»: los relatos, considerados como descripciones de acciones encadenadas —relatos folklóricos, míticos, literarios—, figuraron, no lo olvidemos, en el origen de los análisis narrativos (Propp, Dumézil, Lévi-Strauss). (Greimas y Courtés, 1979: 273)

En este sentido, la narratividad consistiría propiamente en el conjunto de estructuras y procedimientos que posibilitan la discursivización de acciones. Sin embargo en el desarrollo de la investigación semiótica, la narratividad aparece como una propiedad aún más general que abarca no solamente los relatos de historias y acciones, sino también, otro tipo de discursos, inclusive descriptivos y argumentativos, en la medida en que ella (la narratividad) proporciona estructuras de encadenamiento lógico y secuencial, entre otras, que organizan los recorridos dotándolos de sentido:

La narratividad ha ido apareciendo, pues, progresivamente, como auténtico principio de la organización de todo discurso narrativo (identificado, en un primer momento, con lo figurativo), y no-narrativo. Porque, una de dos: o bien el discurso es una simple concatenación de frases, y entonces el sentido que vehicula se debe únicamente a encadenamientos más o menos casuales que exceden la competencia de la lingüística (y, más generalmente, de la semiótica); o bien constituye un todo de significación, un acto de lenguaje con sentido, que comporta su propia organización, y su carácter más o menos abstracto o figurativo está vinculado a vertimientos semánticos cada vez más fuertes y a articulaciones sintácticas cada vez más finas. (Greimas y Courtés, 1979: 273)

Esta concepción de la narratividad nos permite plantear, por consiguiente, con relación al objeto específico de la presente lectura de una novela, que si bien dicha propiedad no es exclusiva del texto narrativo literario, sí es sin embargo fundante, pues lo caracteriza en su naturaleza discursiva de configurar

historias, tramas, personajes, lo cual corresponde, específicamente, a su condición de discurso figurativo. Por su parte este último aspecto, el de la figuratividad, si bien puede estar ausente en otra clase de discursos, no puede estarlo en la literatura, inscribiéndola en un tipo de discurso que se opone a otros cuyo tratamiento de los temas ocurre de forma abstracta (por ejemplo, el discurso matemático). En tal sentido plantea Greimas:

Cuando se piensa en clasificar el conjunto de los discursos en dos grandes clases, discursos figurativos y no figurativos (o abstractos), nos damos cuenta de que la casi totalidad de los textos llamados literarios e históricos pertenecen a la clase de los discursos figurativos. (Greimas y Courtés, 1979: 176)

Ahora bien, ¿en qué consiste específicamente esta característica de lo figurativo? Tomada de la estética por la semiótica, la categoría descriptiva de «figuratividad» opone, como se sabe, el arte «figurativo» al arte «no-figurativo» o «abstracto»:

[La figurativización] sugiere espontáneamente la semejanza, la representación, la imitación del mundo por la disposición de las formas sobre una superficie. Pero, desbordando el universo particular de la expresión plástica que le dio nacimiento, el concepto semiótico de figuratividad ha sido entendido en todos los lenguajes, verbales y no-verbales, para designar esa propiedad que ellos tienen en común de producir y restituir parcialmente significaciones análogas a las de nuestras experiencias perceptivas más concretas. La figuratividad permite así localizar dentro del discurso el efecto de sentido particular que consiste en volver sensible la realidad sensible: una de sus formas es la *mímesis*. (Bertrand, 2000: 97)

De hecho, la literatura indaga sobre sus temas a partir de la creación —mediante el lenguaje verbal—, de mundos y/o realidades sensibles, es decir, a partir de la figurativización de temas y valores, siendo en la articulación de estos procesos donde reside la naturaleza particular de un determinado universo literario, de una determinada poética. En este sentido la figuratividad es constitutiva de lo literario. Un texto literario nos introduce de inmediato en su universo mediante la figuratividad (Bertrand, 2000: 98): “Soy rubia. Rubísima. Soy tan rubia que me dicen: Mona, no es sino que aletee ese pelo sobre mi rostro y me quito la sombra que me cobija”. Con estas palabras que Andrés Caicedo pone en la voz de la protagonista de *¡Que viva la música!*, instala de inmediato voces, imágenes, espacios, tiempos, objetos, valores,

sentimientos, dando apertura al universo de ficción donde transcurrirán las historias de María del Carmen y sus amigos.

En la literatura, como en el arte, el mundo es construido (ya sea con lenguaje verbal o no verbal) como una representación de formas sensibles. El sentido adviene allí mediante una relación indisoluble entre sus formas aparentes y el universo interior que le subyace, esta relación en la que nuestro conocimiento y adhesión es a su vez convocado, como “emoción” originariamente situada en la percepción a través de los cinco sentidos (vista, oído, tacto, olfato y gusto).

Dicho “mundo interior”, esa alianza entre el pensar y el sentir de los seres, y que pareciera exteriorizarse en la literatura, no es que lo haga, sino más bien, existe como exterioridad y apariencia del hacer, de la acción, inclusive, en la más «pasiva» o inusitada «quietud» traslucida tan sólo en la ansiedad de una mirada. Nos damos cuenta, por ejemplo, de la ansiedad que padece María del Carmen, por su ir y venir desde su lecho hasta la ventana cubierta con la veneciana, aquel sábado en la mañana en su habitación en casa de sus padres en el momento inaugural de su historia; sentimos su desazón ante el deseo lejano e imposible en ese entonces, de vivir aventuras con música y amigos, por las formas corporales y deseantes con que ella se representa para sí misma las montañas abiertas y extendidas como muslos y cuerpos de negros; percibimos su alegría y euforia proveniente del sentimiento de comunión con sus amigos al caminar por los andenes de Cali bajo el sol, por el gesto feliz de las risas y aclamaciones de ellos, como si todo fuese su reinado, y por las miradas de soslayo lanzadas por otros chicos desde los buses; en fin, nos enteramos de su pasión por la música, en su baile con los ojos cerrados y su cuerpo desgonzado cuyo gesto ella misma concibe como la imagen de la felicidad, y nos enteramos de cuán importante es para ella este placer, por su movimiento-desplazamiento durante su viaje por la ciudad, anhelando la repetición incansable de aquel instante. Gestualidad, lo vemos aquí, corresponde no solamente a la faz del rostro y al movimiento corporal durante el baile, sino también al desplazamiento, al viaje o recorrido por Cali, prolongación sistemática del deseo que estructura la historia, la trama, la aventura. Dicha gestualidad y apariencia, no existe entonces como tal, sino en

su conexión con la vida interior del sentir y el pensar, que no son otra cosa que las valoraciones y evaluaciones sobre el ser y el acontecer.

Por otra parte, si bien la figuratividad «define» a lo literario, lo hace de manera similar que a otras formas y géneros discursivos, por ejemplo, el relato mítico, el proverbio, el cuento popular, el discurso periodístico o publicitario, etc., agrupándolos como un gran conjunto que se opone a los discursos llamados «abstractos»: el discurso teórico, científico, filosófico, etc.; correspondiendo así a un tipo de discursos que convoca la adhesión del enunciatario primordialmente de manera «analógica», es decir, a partir del acontecer de las imágenes allí representadas, sin que, obviamente, el componente abstracto y/o temático propio del procedimiento deductivo esté excluido por completo, simplemente, son discursos que se apoyan prioritariamente en dicha representación anecdótica:

A cada uno de estos vastos grupos corresponde una forma de adhesión específica del enunciatario: se puede hacer comprender cualquier cosa por la argumentación deductiva de un razonamiento abstracto y persuadir así al lector, pero por otra parte, hacer ver, ¡es también hacer creer! Es el rol atribuido al *exemplum* en la retórica clásica desde Aristóteles. Lejos de estar reducida a la representación anecdótica del mundo, la escritura figurativa no está desprovista de abstracción. Así mismo, a la inversa, lejos de ser puramente conceptual, la escritura abstracta está raramente desprovista de figuratividad: de la manzana de Newton al «Big Bang», los ejemplos concretos, las imágenes y comparaciones, las ilustraciones narrativas participan en el entrenamiento persuasivo del discurso científico. Las fronteras entre los dos universos de discurso, figurativo y abstracto, no están entonces selladas. Ello no impide: los textos figurativos solicitan una forma de racionalidad particular que es de orden analógica y no deductiva. La adhesión del lector procede por así decir de manera lateral: es suficiente soñar con el funcionamiento de la parábola (evangélica o no) cuyo significado figurativo está allí para liberar un mensaje abstracto, espiritual o teórico, que no puede tomar prestado para decirse y ser comprendido sin un soporte lingüístico concreto: una historia de semillas por ejemplo, o del hijo pródigo. Se habla entonces de «pensamiento figurativo», de «razonamiento figurativo», y se evoca la «profundidad» de lo figurativo, situada por lo tanto en la superficie de las estructuras discursivas dentro del recorrido generativo de la semiótica. (Bertrand, 2000: 98)

La gradualidad de esta oposición como relación entre los dos componentes, abstracto (o temático) y figurativo, constitutiva del texto literario, se localiza en el marco general del «recorrido generativo». Si se concibe la significación como la reunión de al menos, un plano de la expresión (E) y un plano del contenido

(C), ella se inscribe en el marco de un recorrido («recorrido generativo») que articula estructuras situadas en una serie de estratos que irían de lo más abstracto a lo más concreto (perspectiva discursiva) o viceversa (perspectiva del texto):

El camino que liga la expresión y el contenido es un recorrido, llamado recorrido generativo, que atraviesa una serie de estratos, en un espacio teórico organizado verticalmente, y ese recorrido es susceptible de ser seguido en los dos sentidos. El camino [E→C] es considerado entonces como *descendente*, y el camino [C→E], como *ascendente*.

El *recorrido generativo* se presenta como un conjunto de niveles de significación que se compone, según la concepción más frecuente, y en lo esencial, (1) de estructuras semánticas elementales, (2) de estructuras actanciales, (3) de estructuras narrativas y temáticas, y (4) de estructuras figurativas. Cada nivel es rearticulado de manera más compleja en el siguiente, de lo más abstracto a lo más concreto. (Fontanille, 2001: 78)

En este contexto, son los elementos figurativos lo primero que encontramos en la lectura y es a partir de ellos que puede iniciarse la indagación de la significación como un proceso de articulación entre estructuras superficiales (figurativas) y estructuras subyacentes (temáticas y axiológicas). En ese camino, encontramos, por consiguiente, estructuras narrativas y estructuras actanciales, sobre las cuales se organizan los recorridos, las búsquedas y los sistemas de valores. Es este camino el que seguiremos en el presente estudio de la novela de Caicedo.

La apropiación del concepto de «figuratividad» por la semiótica, de manera similar a como lo ha hecho con otros conceptos tomados de otras disciplinas (por ejemplo, *isotopía*, tomado de la química, o *actante*, tomado de la sintaxis estructural), se inscribe en la investigación sobre el funcionamiento de los lenguajes y/o los discursos en los procesos de generación del sentido. Por consiguiente el concepto de figuratividad se enraíza profundamente en la teoría del sentido permitiendo «observar profundamente los fenómenos semánticos y las relaciones culturales que provienen de los procesos de figurativización» (Bertrand, 2000). Este aspecto, central en esta perspectiva semiótica, es desarrollado directamente por Courtés en sus escritos, entre los cuales vamos a referirnos al libro *Análisis Semiótico del Discurso*, de 1991. En él desarrolla una síntesis de anteriores trabajos entre los cuales está su tesis

doctoral elaborada bajo la dirección de Greimas, en la que aborda el concepto de «motivo» a partir del estudio de un corpus de relatos folclóricos. A partir del examen de ese corpus, emprende su estudio sobre las relaciones entre lo figurativo, lo temático y lo axiológico, que después revisa y publica en *El cuento popular: poética y mitología* y posteriormente, en *Análisis semiótico del discurso*. En su artículo «Formas narrativas y semánticas» (Courtés, 1991), Courtés describe la relación entre los tres niveles discursivos y sus articulaciones. Esta articulación es fundamental ya que, si bien cada uno de estos niveles tiene su autonomía y peculiaridad, es en su conexión con lo temático y axiológico que cobra sentido o significación:

[...] calificamos de figurativo todo significado, todo contenido de una lengua natural y, más ampliamente, de todo sistema de representación (visual, por ejemplo) al que corresponde un elemento en el plano del significante (o de la expresión) del mundo natural, de la realidad perceptible. Será, pues, considerado como figurativo, en un universo de discurso dado (verbal o no verbal), todo lo que puede estar directamente relacionado con uno de los cinco sentidos tradicionales: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto; en pocas palabras, todo lo que depende de la percepción del mundo exterior.

En oposición a lo figurativo, lo temático deber ser concebido sin ninguna ligazón con el mundo natural: se trata de contenidos, de significados de los sistemas de representación, que no tienen un elemento correspondiente en el referente. Si lo figurativo se define por la percepción, lo temático se caracteriza por su aspecto propiamente conceptual. Así, el /amor/ o el /odio/, la /bondad/ o la /maldad/ no existen, digamos, en el plano de la percepción: son conceptos abstractos. En cambio, lo que dependerá de los cinco sentidos, son los gestos de /amor/ o de /odio/, de /bondad/ o de /maldad/ que, además, variarán según los universos socio-culturales. (Courtés, 1991: 238)

Si en el nivel temático se articulan los valores en juego, estos pueden ser axiologizados, siendo así asumidos por un sujeto o una colectividad:

Una vez planteados los valores (p. e. bueno/malo) del nivel temático, se los puede axiologizar, es decir, marcarlos, sea positivamente, sea negativamente, sobredeterminándolos con la categoría tímica euforia vs disforia. En efecto, la axiología consiste, de modo simple, en preferir espontáneamente frente a una categoría temática (o figurativa), por decirlo así, un término al otro: esa elección es función de la atracción o de la repulsión que suscita inmediatamente tal valor temático o tal figura. (Courtés, 1991: 252-253)

En esta perspectiva la axiologización está directamente relacionada con estos dos componentes abstracto y figurativo de los discursos, en la medida en que

la figuratividad se funda en lo perceptivo y convoca así la dimensión tímica. Ésta, articulada en la categoría euforia/disforia (con foria como término neutro), está en la base de las evaluaciones y valoraciones del saber, determinantes para la construcción de la axiología en los discursos:

[...] toda categorización temática parece remitir necesariamente a una axiologización: si cada cual es libre de marcar cualquier valor ora positiva ora negativamente, no puede, en cambio, dejar de marcarlos de alguna manera; incluso el discurso más objetivo, como el discurso científico, no parece escapar a un mínimo de axiología. (Courtés, 1991: 257)

La relación entre estos tres aspectos orienta nuestro abordaje en dos sentidos: por una parte, la articulación de estos procesos a la dimensión axiológica nos posibilita enfocar el texto narrativo literario en su vínculo con los valores que convoca; por otra parte, si lo figurativo en su relación con lo temático y axiológico se configura, según el planteamiento de Courtés, mediante procesos de iconización, es a partir de su análisis que podemos indagar sobre los temas y los valores que subyacen a las figuras dispuestas superficialmente en el texto:

[...] lo figurativo evoluciona, digamos, entre dos polos, y es articulable según la oposición **figurativo icónico** vs **figurativo abstracto**.

Lo **figurativo icónico** es aquello que produce la mejor **ilusión referencial** («¡Creíamos estar ahí!»), que parece como lo más próximo a la realidad; cuando É Zola describe *El vientre de París*, sentimos como una fuerte impresión de semejanza —de **iconicidad**, diríamos en términos semióticos— aunque sólo sea por la multitud de los pequeños detalles concretos que se destacan. Lo **figurativo abstracto** es, por el contrario, lo que sólo incluye un número mínimo de rasgos de la «realidad». Si comparamos, por ejemplo, la fotografía de un político conocido con lo figurativo icónico, identificaremos entonces su caricatura con lo figurativo abstracto. Como vemos, la diferencia se funda únicamente en un número más o menos mayor de rasgos, de elementos constituyentes. (Courtés, 1991: 246)

Habíamos planteado que esta noción de «ilusión referencial» tiene una gran importancia en la lectura de la novela de Caicedo (cf. *supra*: Introducción), específicamente, porque el sentido de narrativa urbana que le ha adjudicado la crítica, obedece fundamentalmente al tipo de configuración que tiene en ella la ciudad. Con el tratamiento que da Caicedo a la espacialización, temporalización y actorialización, logra configurar aquel efecto de realidad a

que se refiere aquí Courtés, como efecto inscrito en los procesos de figurativización y específicamente, de iconización. En este sentido, plantean Greimas y Courtés:

El problema que se plantea cuando se quiere abordar el discurso desde el punto de vista generativo, no es, pues, el del referente dado a priori, sino el de la **referencialización** del enunciado, que implica el examen de los procedimientos por los cuales **la ilusión referencial** –el efecto de sentido «realidad» o «verdad»–, propuesta por R. Barthes, se encuentra constituida. Entre estos procedimientos, cuyo estudio global todavía no ha sido emprendido, se puede notar, por ejemplo, el anclaje espacio-temporal (empleo de topónimos y/o de cronónimos que producen la ilusión de la «realidad» [...]) (1982: 337)

Es conveniente recordar que este concepto de «ilusión referencial» es propuesto por Barthes¹³, también denominada «impresión referencial» por Rastier y otros, para evitar cualquier connotación peyorativa, y corresponde a la ilusión de realidad o sentido de verosimilitud que se configura en el texto, por ejemplo, a partir de su relación con un referente extra-textual.

En el caso específico de *¡Que viva la música!*, como ya se sabe, éste corresponde a la ciudad de Cali en la década de los 70. Tiene por consiguiente una importancia fundamental para la creación de este efecto en la novela, la utilización de topónimos, cronónimos y antropónimos:

Los topónimos, como designación de los espacios con nombres propios, forman parte del sub-componente onomástico de la figurativización. Unidos a los antropónimos y cronónimos, permiten un anclaje histórico cuya finalidad es constituir el simulacro de un referente externo y producir el efecto de sentido «realidad» (Greimas y Courtés, 1982: 413).

Desde el punto de vista metodológico, es pues en el análisis de la gradualidad de lo figurativo, donde pueden establecerse los valores semánticos del componente temático y a continuación, la axiologización de los mismos. Es

¹³ Cf. «El efecto de realidad» (1968). En: Barthes, 1987: 179-187.

también, como veremos, donde se sitúa, según esta perspectiva semiótica, el estudio sobre los motivos.

2.3. EL CONCEPTO DE MOTIVO Y EL MOTIVO DEL VIAJE

2.3.1. El concepto de «motivo»

El concepto de motivo es desarrollado especialmente en la historia del arte y acogido por la teoría y la crítica literaria con enfoques diversos, adquiriendo así una cierta polisemia:

Empleado en diversas disciplinas (por ejemplo, en la historia del arte, con Panofsky) el concepto de motivo ha sido particularmente destacado por los estudios de etnoliteratura; éstos lo oponen, generalmente, al concepto de tipo (de cuento), sin que nunca se haya podido dar una definición precisa de ambas nociones. Si el tipo es concebido como una sucesión de motivos que obedecen a una organización narrativa y discursiva particular, el motivo es, entonces, un elemento constituyente que S. Thompson (conocido, entre otros escritos, por su *Motifs Index of Folk-Literature*) definía, en el mejor de los casos, como «el elemento más pequeño del cuento, capaz de encontrarse tal cual en la tradición popular» [...] (Greimas y Courtés, 1979: 269)

Si bien el sentido del concepto de motivo en la presente investigación se inscribe en la perspectiva semiótica que lo articula a las relaciones entre los componentes figurativo y temático del nivel discursivo, es conveniente referirse a su trayectoria en la teoría y crítica literaria donde tiene diversos significados y empleos metodológicos, haciendo que en ocasiones se torne ambiguo e impreciso. En este sentido Brémond, afirma:

Su existencia es percibida intuitivamente como indiscutible, pero su esencia se sustrae a nuestros ensayos de definición, porque no sabemos nunca a qué nivel de abstracción debemos situarnos para aprehenderlo. (Brémond, 1984: 32)

Esta cierta ambigüedad se origina en la trayectoria del término en distintos dominios: bellas artes, música, letras, psicología, criminología, tapicería, ornamentación mural, entre otros, adquiriendo diversos sentidos que empiezan a reunirse, ocasionando su polisemia e imprecisión.

En las artes plásticas el término es utilizado en un sentido similar a “tema” (sujet), “tema de composición” o “intención general de la presentación” (Kalinowska, 1972: 14). En el campo de la historia y teoría del arte, son de importancia central los trabajos de Panofsky sobre este concepto, a partir de los cuales Courtés desarrolla su propuesta de análisis del motivo como configuración figurativa (cf. *infra*).

En la arquitectura, por ejemplo, el concepto se restringe a las decoraciones esculpidas con carácter ornamental, empleado en sentido similar en las artes decorativas donde corresponde a una parte aislada o repetida de un diseño, una marquetería, un tejido, o en el ritmo dado en que reaparecen a distancias determinadas ciertos elementos decorativos: motivo geométrico (meandros), florales (palmeras, tréboles), animales (bucráneos, mascarones). En el tejido y el bordado, el motivo es el diseño que se repite indefinidamente a distancias determinadas. (Kalinowska, 1972: 15)

En la música, el empleo del término motivo se remonta al siglo XVII para significar una “frase musical que se reproduce con modificaciones en un fragmento y le da su carácter” (Segre, 1985: 347). A su vez, el motivo es definido en este ámbito como “el elemento más pequeño de la estructura (o del pensamiento musical) por debajo del cual sólo hay simples notas carentes de sentido, como las letras de una palabra”¹⁴. Según Segre, es de la crítica y teoría musical, de donde el término emigra hacia el ámbito literario y etnográfico en el siglo XIX, adoptando significados distintos que atañen a: 1. El motivo como unidad significativa mínima del texto (o más precisamente, del tema); 2. El motivo como elemento germinal; 3. El motivo como elemento recurrente (Segre, 1985: 348).

Según este autor, en 1913 Veselovski “expone lo que se muestra como el primer desarrollo teórico serio sobre el concepto, basado en el estudio del cuento popular ruso” (Segre, 1985):

¹⁴ Dufrenne, *Le poétique*, París, 1963: 61, cit. por Kalinowska, *óp. cit.*: 16.

Por motivo entiendo la unidad narrativa más sencilla, que responde figurativamente a las diferentes exigencias del intelecto primitivo o de la observación cotidiana. Puesto que existe la semejanza, o la identidad, de las condiciones de vida cotidiana y psicológicas en los primeros estadios del desarrollo humano, tales motivos podrían haberse formado autónomamente y, al mismo tiempo, presentar rasgos de semejanza. Pueden servir de ejemplo: 1) las susodichas *Légendes des origines*, la representación del sol como un ojo, del sol y la luna como hermano y hermana, como marido y mujer; los mitos sobre la salida y la puesta de sol, sobre manchas lunares, sobre eclipses, etc.; 2) las situaciones de la vida: el rapto de la doncella-esposa (episodio de las bodas populares), la partida (en los cuentos), etc. (Veselovski, en: Segre, 1985: 347)

Veselovski sitúa así el concepto de motivo dentro de la organización narrativa, y establece a su vez una relación con el tema, al concebir éste como una serie de motivos: “entiendo por tema aquél en que se entretrejen diferentes situaciones —los motivos—” (en Propp, 1985: 25), concepción de la que partirá después Propp, mediante su crítica, para su análisis del relato sobre un corpus de cuentos folclóricos rusos. En este sentido plantea:

Pero los motivos citados sí pueden descomponerse. Si el motivo es un todo lógico, cada frase del cuento proporciona un motivo (“el padre tenía tres hijos” es un motivo; “la hermosa joven se va de su casa” es un motivo; Iván lucha contra el dragón” también es un motivo; y así el resto). Estaría muy bien si los motivos, efectivamente, no se descompusieran. Eso permitiría construir un índice de los motivos. Pero tomemos el siguiente motivo: “el dragón rapta a la hija del rey! (el ejemplo no es de Veselovski). Se descompone en cuatro elementos, de los que cada uno puede variar de forma separada. El dragón puede ser reemplazado por Kochtchei, por el viento, por el diablo, un halcón o un brujo. El rapto puede ser reemplazado por el vampirismo y diferentes acciones que en el cuento producen desaparición. La hija puede ser reemplazada por la hermana, la novia, la mujer, la madre. El rey puede ceder su puesto al hijo del rey, a un campesino, a un pope. De manera que a pesar de Veselovski nos vemos obligados a afirmar que el motivo no es simple y que no es indescomponible. La unidad elemental e indescomponible no es un todo lógico o estético. Como pensamos, igual que Veselovski, que la parte debe ir en la descripción antes del todo (según Veselovski, este motivo es primario en relación al tema también por su origen), deberemos resolver el problema: aislar los elementos primarios de forma diferente a Veselovski. (V. Propp, 1985: 23-24)

Propp (en 1928) argumenta así que el motivo no es una unidad mínima como plantea Veselovski, en desarrollo de lo cual propone el concepto de función, sobre el que construye su *Morfología del cuento*.

Según Vázquez Recio (2000), en su estudio sobre el uso del término motivo en la crítica literaria, a partir de las perspectivas instauradas por Veselovski y

Propp se abren dos tipos de relación con este concepto, que puede clasificarse según dos criterios:

1. Atendiendo a su campo de aplicación, el término parece haber adquirido dos usos distintos:
 - a) Uno más general, dentro del intento por descifrar el funcionamiento de cualquier texto narrativo, sea o no folklórico. En esta vía de análisis lo que preocupa es llegar a obtener las unidades que dan cuenta de la organización y la génesis del relato.
 - b) Uno más restringido, que estudia el motivo como unidad propia del material folklórico.
2. Atendiendo a la entidad narrativa que se concede al motivo, tanto en el ámbito de la narratología en general como en los estudios del material folklórico en particular, su uso sigue dos direcciones:
 - a) Aquella que inaugura Propp (quien sustituye los motivos por funciones), que entiende el motivo como un elemento que pertenece exclusivamente a la acción narrativa;
 - b) Aquella que, sin prescindir de la concepción del motivo como unidad que pertenece al entramado narrativo, admite una caracterización más abierta, como un elemento empírico, de naturaleza ecléctica, que no tiene por qué inscribirse necesariamente en los límites de la acción (puede tratarse de personajes, objetos, circunstancias, etc.), y queda definido, a veces, por su carácter migratorio y cierto grado de estereotipación cultural. Esta segunda acepción está ya en el uso que le da Veselovski.

(Vázquez Recio, 2000: 25-26)

Por su parte, Tomashevski, aborda la noción de motivo en relación con la de trama, argumento y tema, elementos a partir de los cuales busca criterios para organizar la estructura narrativa del relato. En este sentido, plantea en «Temática» (1925):

Mediante el análisis de la obra en unidades temáticas arribamos finalmente a las partes no analizables, estos es, a las partículas más pequeñas del material temático. “Ha caído la tarde”, “Raskolnikov asesinó a la vieja”, “El héroe murió”, “Llegó la carta”, etc. El tema de una parte indivisible de la obra se llama motivo. En realidad, cada proposición posee su motivo. (Tomashevski, en: Todorov, 2008: 276)

Distingue así varios tipos de motivos dependiendo de dos criterios. Uno es su carácter de necesidad para la cohesión del relato; según este criterio los motivos que se pueden omitir se llaman ligados; los que pueden eliminarse sin perjudicar la integridad de la relación causal-temporal de los hechos se denominan, en cambio, libres. El otro criterio concierne a su objetivo en la

acción, según el cual los motivos que modifican la situación se llaman dinámicos, mientras los que no la modifican se llaman estáticos.

El empleo del término por los estudios de los folkloristas a partir del siglo XIX es de gran importancia para la teoría literaria por su relación con el estudio del relato, no obstante la variabilidad de las significaciones que adquiere en dichos estudios. En este sentido, Volkov, todavía en los años 20, usa el concepto de motivo en un sentido muy amplio, refiriéndose tanto a las cualidades y al número de los héroes, como a sus acciones, los objetos en juego, etc. (Segre, 1985: 351). También por la misma época Christensen, estudioso del cuento popular, repite algunas de las consideraciones de Veselovski en cuanto a la recurrencia y a la estereotipación del motivo, usándolo en un sentido más o menos heterogéneo.

Arne, uno de los fundadores de la escuela finesa, encamina su investigación hacia la agrupación de las variantes de los cuentos folklóricos según los temas y tipos. Sobre este trabajo se basa posteriormente Thompson, quien, entre 1932 y 1936 realiza una revisión del índice tipológico de Aarne, con la idea de realizar un nuevo índice basado no solamente en los tipos sino también en los motivos.

Thompson distingue el tipo del motivo, que sería el elemento más pequeño en un cuento que tiene el poder de persistir en la tradición (Vázquez Recio, 2000: 37). Considera que hay tres clases de motivos: 1) los actores de un cuento; 2) ciertos elementos que desarrollan la trama argumental (objetos mágicos, creencias, etc.), y 3) incidentes aislados. Estos últimos constituyen la mayoría de los motivos; cuando tienen existencia independiente en la tradición, coinciden con los tipos correspondientes. Y así, la mayoría de los cuentos de animales, las chanzas y las anécdotas, serían tipos que consisten en un solo motivo. Sobre esta idea elabora su *Motif-Index of Folk-Literature*, cuyos criterios han sido muy discutidos por la crítica al subrayar su carácter heterogéneo y deficiencias en la clasificación por la falta de rigor en la definición del término motivo.

En las investigaciones sobre la literatura folklórica se destacan igualmente los trabajos de A. B. Lord (*The Singer of Tales*) quien se dedica a la exploración de

los conceptos de tema y unidad temática. Un ejemplo de estas unidades temáticas en el canto épico son la asamblea, el viaje, el acopio de las armas, la boda, entre otras. A partir de sus aportes se desarrollan investigaciones como las de J. M. Aguirre, F. Clark, E. de Chasca, Duggan, Greenfield, Magoun, Miletich, Waltman, entre otros.

Por su parte, Elisabeth Frenzel elabora un *Diccionario de Motivos* (también uno de argumentos), en el que no propone una definición precisa de motivo y plantea más bien el criterio de la recurrencia en relación con el sentido de unidad germinal de la trama:

El argumento va unido a nombres y acontecimientos fijos y deja sólo ciertos puntos en blanco en el abigarrado curso de la trama [...] el motivo con sus personas y datos anónimos señala exclusivamente un planteamiento de la acción con posibilidades de desarrollo muy diversas [...] El motivo del tiranicidio (por ejemplo) se presenta únicamente como célula germinal de la trama, como primer lazo de unión de un conflicto cuyo último entramado puede producirse según los más diversos modelos dados en la historia o incluso imaginados. [...] Un elemento temático puede funcionar en una obra como motivo principal, en otra como motivo secundario de apoyo y en una tercera exclusivamente como rasgo ornamental. (Frenzel, 1980: VII-VIII)

En el campo de la teoría e historia del arte, las investigaciones de Panofsky son fundamentales para la formulación que propondrá Courtés sobre el concepto de motivo, integrado al estudio de la figuratividad desde su perspectiva semiótica narrativa. En sus estudios sobre iconología, que se remontan a 1932, el motivo es situado como unidad elemental de significación articulado a tres niveles:

1) Contenido temático natural o primario, subdividido en *Fáctico* y *Expresivo*

Se percibe por la identificación de *formas* puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de *objetos* naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc.; identificando sus relaciones mutuas como *hechos*; y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto o una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior. El mundo de las *formas* puras, reconocidas así como portadoras de *significados primarios* o *naturales*, puede ser llamado el mundo de los *motivos* artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción *pre-iconográfica* de la obra de arte.

2) *Contenido Secundario o Convencional*

Lo percibimos al comprobar que una figura masculina representa a San Bartolomé, que una figura femenina con un melocotón en la mano es la representación de la

Veracidad [...] Al hacerlo así relacionamos los *motivos* artísticos y las combinaciones de *motivos* artísticos (*composiciones*) con *temas* o *conceptos*. Los *motivos*, reconocidos, así, como portadores de un significado *secundario* o *convencional* pueden ser llamados *imágenes* y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos del arte llamaron «*invenzioni*»; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos *historias* y *alegorías*. La identificación de tales *imágenes*, *historias* y *alegorías* constituye el campo de la Iconografía, en sentido estricto.

3) *Significado Intrínseco o Contenido*

Lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, de un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica —cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados por una obra—. Apenas hace falta decir que esos principios son manifestados y por lo tanto, esclarecidos a la vez por los «*métodos compositivos*» y por la «*significación iconográfica*». [...] Concibiendo así las formas puras, los *motivos*, las imágenes, las historias y las alegorías como manifestaciones de principios fundamentales, interpretamos todos estos elementos como lo que Ernst Cassirer llamó *valores «simbólicos»*. (Panofsky, 1980: 15)

La perspectiva de Panofsky para el estudio «iconográfico» de la historia del arte, resulta fundamental para Courtés, encontrando en ella vínculos importantes con sus propios abordajes al concepto de motivo junto a Greimas, desde su enfoque semiótico.

2.3.2. El estudio de los «motivos» en el marco de lo figurativo: Greimas y Courtés

En su investigación sobre este concepto, Courtés revisa numerosas significaciones del término y a partir de allí propone una metodología para su análisis desde la perspectiva teórica de la semiótica discursiva. Desde esta perspectiva, Courtés presenta en 1983 su tesis doctoral dirigida por Greimas, en la cual realiza un estudio de la noción de motivo, inscrita en la organización paradigmática y sintagmática de lo figurativo. En ella propone una organización de las configuraciones discursivas o motivos que posibilita orientar una metodología para su análisis, tal como aparece en *Le conte populaire: poétique et mythologie* (1986) y *Análisis semiótico del discurso* (1990), y que desarrolla a partir del análisis del motivo de “la carta”:

El término motivo designa, a menudo, un micro-relato recurrente: en este sentido, es sinónimo de configuración.

En un sentido más restringido, se puede denominar también motivo a un conjunto recurrente de figuras, independiente de la forma temático-narrativa, que lo asume contextualmente: se trata más bien, entonces, de una especie de cristalización socio-cultural de un código mítico que organiza el nivel figurativo profundo.

Se llamará así *motifema* a la realización en el discurso de un motivo dado. (Courtés en: Greimas y Courtés, 1986: 172)

El problema de los «motivos» es situado por Greimas y Courtés en el marco de las relaciones entre los componentes temático, figurativo y axiológico de los discursos, tal como se lee en la entrada «Motivo» del Tomo I del *Diccionario de Semiótica*:

El motivo aparece como una unidad de tipo figurativo que posee, pues, un sentido independiente de su significación funcional con relación al conjunto del relato en el que se sitúa. Si se considera a la estructura narrativa del relato —con sus recorridos narrativos— como una invariante, los motivos se presentan entonces como variables, y a la inversa: de ahí la posibilidad de estudiarlos por sí mismos, considerándolos como un nivel estructural autónomo y paralelo a las articulaciones narrativas. Dentro de esta perspectiva, pueden asimilarse a las configuraciones discursivas tanto en lo que se refiere a su organización interna propia (lo mismo en el plano semántico que en el sintáctico) como en lo relativo a su integración en una unidad discursiva más amplia. (1979: 269)

Al abordar la noción de motivo como «configuración discursiva figurativa», su análisis es orientando metodológicamente al de las relaciones y aspectos del nivel discursivo, sentido en cual ya en la entrada «Configuración» del *Diccionario* (Tomo I), se plantea:

En una primera aproximación, las **configuraciones discursivas** aparecen como especies de micro-relatos que tienen una organización sintáctico-semántica autónoma y son susceptibles de integrarse en unidades discursivas más amplias, adquiriendo entonces significaciones funcionales que corresponden al dispositivo de conjunto.

[...] Las configuraciones discursivas aparecen como micro-relatos. Ello quiere decir que una configuración no es dependiente de su contexto: puede ser extraída y manifestada en forma de un discurso autosuficiente. En consecuencia, se supone que el análisis de una configuración debe reconocer todos los niveles y todos los componentes de un discurso examinado a través de las diferentes instancias del recorrido generativo. Así, se distinguirán fácilmente las **configuraciones temáticas** y también las **configuraciones figurativas** (a las que se vinculan los motivos). (Greimas y Courtés, 1979: 77-79)

Esta concepción de motivo delimita dos aspectos del análisis: por una parte lo concerniente a sus características específicas como micro-relato autónomo, y por otra parte su integración al relato que lo acoge, en el caso nuestro, a la organización propia de la novela. Según el enfoque de Courtés, un mismo dato figurativo o una figura, puede aparecer en el discurso para representar uno o distintos temas. En este sentido, al estudiar un tipo particular de relación entre los temas y las figuras o configuraciones establecidas (correspondencia entre una misma figura y diferentes tematizaciones), plantea:

Puede ocurrir que un mismo dato figurativo, o una misma figura (por lo tanto, del orden de la percepción), puede corresponder a tematizaciones, a diferentes temas. [...] Sea, por ejemplo, una huelga dada. Ésta, respaldada con fotografías, aparece en la primera página de la mañana: se situará así, desde luego, en el plano figurativo. Naturalmente, cada diario propone una interpretación diferente de este acontecimiento: *L'Humanité* y *Le Figaro* adoptarán, si tal cosa sucede, tematizaciones diametralmente opuestas. Sucede lo mismo cuando en Ecuador se espera que un invitado deje algunos restos del menú en el plato, lo que en Francia se considera con reprobación: ese mismo dato figurativo (los «restos») es signo de /buena educación/ allí, de /mala educación/ aquí. [...] Como vemos, es aquí donde se inscribe toda la gran problemática de los motivos, propia no solamente de la tradición popular oral —como lo confirma, entre muchas otras, nuestra obra *Le conte populaire: poétique et mythologie*—, sino también de la arquitectura, de la escultura, de la pintura, etc. En todos esos casos, lo figurativo es considerado como una invariante y lo temático es identificado con una variante conceptual. (Courtés, 1991: 242-243)

Los motivos o configuraciones discursivas se caracterizan así por unas determinadas relaciones entre los componentes temático y narrativo, cuya articulación determina lo que Courtés denomina la forma temático-narrativa, donde se sitúan los roles narrativos y temáticos; y la componente figurativa, donde se sitúan los roles y figuras, que determinan a su vez la distribución figurativa. Al ser actualizados en un relato específico, los roles temáticos varían de acuerdo a los programas narrativos específicos generalmente asociados a los programas de base.

A partir del análisis del motivo de la carta, entre otros, Courtés explica las consecuencias metodológicas de este enfoque. Al analizar el conjunto de cuentos de su corpus, encuentra el motivo de “la carta”, actualizado tanto en

sus componentes temático-narrativos como figurativos, con la siguiente organización:

- Una parte invariable, donde permanecen los recorridos y los roles figurativos que determinan la configuración, ya establecidos en el análisis previo de la misma, estableciéndose una «matriz» de su organización. Al ser actualizada por un relato, estos componentes figurativos siguen existiendo independientemente de los temas propios de los nuevos relatos. En el corpus estudiado por Courtés ellos corresponden, por ejemplo a /protección/, /identificación/ e /información/. Así, en todos estos relatos en que aparece “la carta”, están también presentes los recorridos figurativos de escribir, cerrar, entregar; recibir, abrir, leer; recibir, entregar; asociados a los roles figurativos de remitente, receptor y mensajero, respectivamente.
- Una parte variable, que corresponde a la función que la configuración cumple en el discurso que la acoge, asociada a un determinado programa narrativo (de base o de uso). Esta función, está en relación con el tema que, en el relato, generalmente se asocia a un programa de base.

Estas características hacen que “la carta” tome el carácter de motivo o configuración discursiva, es decir, de un “micro-relato que posee una “organización sintáctico-semántica autónoma [...], susceptible de integrarse en una unidad discursiva más amplia, adquiriendo entonces significaciones funcionales que corresponden al dispositivo de conjunto” (Greimás y Courtés, 1979: 77). Dicha organización, para el caso particular de “la carta”, es expresada por Courtés, de la siguiente forma (Courtés, 1986: 44):

	<i>Forma temático-narrativa</i>		<i>Distribución figurativa</i>	
	<i>Roles actanciales</i>	<i>Roles temáticos</i>	<i>Roles figurativos</i>	<i>Figuras</i>
S1	/destinador/	/informante/	/emisor/	«escribir» «firmar» «remitir»
S2	/destinatario/	/informado/	/receptor/	«recibir» «abrir» «leer»
S3	/sujeto delegado/	/informador/	/mensajero/	«recibir» «remitir»
O	/objeto/	/información/		«carta»

Al ser actualizados en relatos específicos, los roles temáticos de informador, informado, informador e información, tomarán la característica propia del tema correspondiente, por ejemplo, al analizar el cuento No. 531 (*La bella de los cabellos de oro*), donde el motivo de “la carta” aparece asociado al tema del reconocimiento, esta se presenta como una figura de la marca de identificación y el príncipe, cumpliendo las dos funciones de destinador y destinatario, asume el rol temático de /reconocimiento/ y figurativamente los de /emisor/ y /receptor/. Esta nueva organización del motivo de “la carta” en el relato que lo acoge, se expresa en los nuevos roles temáticos que se articulan a los roles narrativos propios de la configuración, lo cual veremos expresado en los cambios de la forma narrativa:

	<i>Forma temático-narrativa</i>		<i>Distribución figurativa</i>	
	<i>Roles actanciales</i>	<i>Roles temáticos</i>	<i>Roles figurativos</i>	<i>Figuras</i>
S1	/destinador/	/reconocimiento/	/emisor/	«escribir» «firmar» «remitir» «recibir» «abrir» «leer»
S2	/destinatario/		y /receptor/	
S3	/sujeto delegado/	/reconocido/	/mensajero/	«recibir» «remitir»
O	/objeto/	/marca de identificación/		«carta»

De esta manera, un motivo, posee una organización temático-narrativa y figurativa estructural, que varía al ser actualizada en el relato que la acoge, lo cual determina su carácter de “motivo”.

Para la presente lectura de la novela de Caicedo desde la perspectiva del viaje como motivo estructurante, apoyaremos el análisis en términos generales, en las consideraciones de Greimas y Courtés sobre este concepto y específicamente, en esta metodología de análisis propuesta por Courtés.

2.3.3. El viaje como motivo o configuración discursiva

Apoyándonos en esta perspectiva teórico-metodológica, analizaremos el viaje como motivo configuración discursiva, inicialmente a partir de su definición en el diccionario y a continuación, su actualización en la novela de Caicedo.

Como configuración discursiva figurativa, el «viaje» es un micro-relato que tiene una organización sintáctico-semántica autónoma, conformada por unos recorridos y unos roles figurativos susceptibles de ser acogidos por un relato, independientemente de los temas actualizados por esa unidad discursiva más amplia.

Como sub-relato o configuración discursiva, el «motivo del viaje» reúne los recorridos figurativos de partir, desplazarse, llegar; expresados de forma similar en los procesos de trasegar, vagar, recorrer, caminar, vagabundear, andar, etc.; y convoca los roles figurativos de viajero, excursionista, caminante, andariego, vagabundo, etc.

Estos recorridos y roles figurativos pueden inferirse de la definición de viaje que aporta el diccionario; utilizaremos el *Diccionario de uso del español* de María Moliner (versión en red):

viaje

1 m. Acción de viajar.

2 (inf.) Ida de un sitio a otro, por ejemplo llevando algo o para algún fin: "Hace más de diez viajes a la cocina para servir la comida".

3 Cantidad transportada de una vez, de algunas cosas: "Un viaje de agua".

4 *Agua que se conduce desde un manantial o depósito, para el consumo de una población.*

5 *Arrancada o velocidad de una embarcación.*

6 (argot) Efecto de un alucinógeno.

Las distintas acepciones del lexema «viaje» lo definen como acción y a su vez como efecto de viajar. En tal sentido «viaje» nombra el traslado en sí mismo (Ejemplo: Es un viaje hacia el sur de Cali) y también, el período en que se realiza dicho traslado (Ejemplo: El viaje tiene una duración de varios meses).

Ahora bien, el proceso de «viajar» es definido como:

viajar

1 ("por") intransitivo. Trasladarse de un lugar a otro distante: "Es una persona que viaja mucho. No le gusta viajar en avión". ("por") Visitar diversos lugares o recorrer diversos países: "Ha viajado por toda Europa".

2 (argot) Estar bajo los efectos de un alucinógeno.

Catálogo

Andar, caminar, ponerse en *camino*, correr, lustrar, ver *mundo*, *navegar, peragrar, peregrinar, recorrer, ver *tierras*, trafagar, viático. Mareo. Tornaviaje.

De estas acepciones es muy importante resaltar el carácter intransitivo del verbo: viajar es, propiamente, una acción reflexiva que recae sobre el sujeto que la realiza: viajo, viajas, viaja.

Por su parte el sujeto de la acción, el viajero, se define como:

viajero, -a

1 adj. Se aplica al animal que se traslada de un país o región a otro. De *paso.

2 n. Persona que está realizando un viaje. *Persona que relata un viaje realizado por ella.*

A partir de estas acepciones se puede extraer las siguientes conclusiones:

Al ser viajar una acción de carácter reflexivo o intransitivo, el viaje es un proceso en el que los roles actanciales de sujeto de hacer y sujeto de estado son cumplidos por el mismo actor.

Esto significa que el viajero (rol figurativo) tiene como roles actanciales subyacentes los de sujeto de hacer y sujeto de estado de forma concomitante.

El desplazamiento, que es en sí el proceso de trasladarse de un lugar a otro, pone al sujeto en disjunción con un espacio en la medida en que lo pone en conjunción con otro.

$$\begin{array}{ccc}
 S_1 & \rightarrow & [(0_1 \cap S_2 \cup O_2) \rightarrow (0_1 \cup S_2 \cap O_2)] \\
 \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} \\
 \text{Función de transformación o acto} & & \text{desplazamiento}
 \end{array}$$

S1: Sujeto de hacer

S2: Sujeto de estado

→ Transformación o hacer

O1: Espacio 1

O2: Espacio 2

Este enunciado significa que el acto realizado por un sujeto (S1) equivalente al desplazamiento, pone en disjunción con un espacio 1 (O1) y a su vez en conjunción con un espacio 2 (O2), a un sujeto de estado (S2).

Como vimos, según la configuración del viaje, los roles de sujeto de hacer y sujeto de estado, son cumplidos por el mismo actor, y en ello consiste el carácter reflexivo de la acción de «viajar».

En cuanto al rol temático del sujeto de hacer y del sujeto de estado, aquellos dependen de los temas específicos del relato en el que esta configuración se actualice. Por ejemplo, si se trata de un relato donde el tema es la libertad representada por un viaje que emprende alguien para liberarse, se dirá que el motivo del viaje figurativiza la libertad y que los roles temáticos de liberador y liberado, son asumidos por el viajero, que es en sí, un rol figurativo.

Utilizando la matriz propuesta por Courtés podemos representar la organización del viaje en los siguientes términos:

<i>Forma temático-narrativa</i>		<i>Distribución figurativa</i>	
<i>Roles actanciales</i>	<i>Roles temáticos</i>	<i>Roles figurativos</i>	<i>Figuras</i>
S1	/sujeto de hacer/	/viajero/	«partir»
S2	/sujeto de estado/		«desplazarse» «llegar»
O	/objeto/	/desplazamiento/	«viaje»

En sí misma, como configuración discursiva figurativa o sub-relato autónomo, el motivo del viaje reúne, entre roles y recorridos, un conjunto de figuras que son susceptibles de convocar temas y valores diversos. En tal sentido, por ejemplo, a /desplazamiento/ se articula un componente espacial: /movimiento/ y /direccionalidad/ y a su vez, temporal: /duración/; los cuales, al ser narrativizados y discursivizados en relatos específicos, pueden situarse en recorridos de /alejamiento/ o por el contrario, de /acercamiento/;

de /huída/ o de / búsqueda /; de /evasión/ o de /exploración/, etc. Un ejemplo nos permitirá precisar las consecuencias metodológicas de estos aspectos en el presente análisis:

Supongamos que, a nivel de las estructuras narrativas, existe un programa narrativo a cuyo actante-objeto se le ha investido el valor libertad (valor que depende de la estructura modal del poder); al ser inscrito este objeto como disjunto del sujeto, el valor libertad constituirá el objetivo del recorrido narrativo del sujeto. Desde este momento, la inscripción de dicho recorrido en el discurso puede dar, por ejemplo, a la espacialización y, por este hecho, el recorrido «libertad» podrá ser tematizado como el recorrido «evasión». Sin embargo, la evasión sigue siendo todavía un recorrido abstracto: nuevas investiduras semánticas pueden figurativizarlo al presentarlo, por ejemplo, como un embarque hacia mares lejanos. Se dirá, entonces, que un recorrido narrativo dado puede convertirse, durante la discursivización, o bien en un recorrido temático o bien —en una etapa ulterior— en un recorrido figurativo, y se distinguirán, así —considerando los dos procedimientos de figurativización y tematización—, dos grandes clases de discursos: los discursos no figurativos (o abstractos) y los figurativos. (Greimas y Courtés, 1979: 354).

A su vez, puede decirse que, como «configuración discursiva» (figurativa), «viaje» puede ser actualizada en los recorridos figurativos de partir, caminar, llegar (desplazamiento a pie); tomar un vehículo, recorrer las calles; o un avión, o un barco, etc., asociados a los roles figurativos de viajero, paseante, caminante, excursionista, explorador, pasajero. En el caso específico de esta novela, esta configuración discursiva se actualiza en el recorrido realizado por María del Carmen desde su partida de la casa de sus padres hasta su establecimiento en el apartamento donde escribe su relato, y a su vez, en los desplazamientos particulares o parciales por la ciudad de Cali, realizados en distintas direcciones durante su búsqueda.

En este marco, el paso siguiente se organiza, a grandes rasgos, en torno a la pregunta ¿a qué temas y valores —axiología— corresponde en la novela el motivo del viaje?

Hasta ahora nos hemos referido al recorrido de María del Carmen de manera figurativa general, es decir, como recorrido «actorial». Como organización narrativa subyacente, dicho recorrido actuarial tiene su correlato en la forma de programas narrativos de base y de uso, articulados en un «recorrido narrativo» (de María del Carmen como sujeto de búsqueda), integrado a un «esquema narrativo canónico» subtendido por una «estructura contractual» que remite a

la axiología y valores en juego. En dicho marco, el motivo del viaje puede integrarse o como programa narrativo de base o como programa narrativo de uso. Así, por ejemplo:

[...] en el cuento popular francés, el motivo «matrimonio» ocupa posiciones y desempeña funciones diferentes (pudiendo, por ejemplo, constituir el objeto de la búsqueda de un programa narrativo de base, o por el contrario, servir de programa narrativo de uso). (Greimas y Courtés, 1979: 269)

En el caso específico de esta novela, lo que se observa es que en el nivel superficial de discurso, el motivo del viaje se manifiesta —actualizándose como configuración figurativa— bajo la forma de recorridos figurativos que articulan desplazamientos y estaciones a través del espacio de la ciudad. Realizado por María del Carmen en el rol figurativo de la adolescente que «se va» (caminante o andariega), posibilita su abandono de la casa paterna para poder disfrutar de la música y el baile con autonomía y libertad. A su vez, como organización narrativa subyacente, los desplazamientos y estaciones tienen su correlato en programas narrativos que como sujeto, ella realiza en busca de los objetos de valor que figurativizan su emprendimiento. En este sentido, la estructura sintáctico-semántica del viaje («desplazamiento de un lugar a otro»), se integra a la estructura sintáctico-semántica de la novela («búsqueda de la propia identidad»).

Es necesario, por consiguiente, referirse a la concepción de «esquema narrativo canónico», «recorrido narrativo» y «programa narrativo», para precisar la utilización teórica y metodológica que se hará de estos conceptos en esta lectura de la novela.

2.4. EL «ESQUEMA NARRATIVO CANÓNICO»

A partir del estudio del esquema narrativo de 31 funciones propuesto por Vladimir Propp en el examen de un corpus de relatos orales rusos, Greimas y Courtés plantean que “existen formas universales de organización narrativa” que podrían resumirse en la organización secuencial de 3 «funciones» o «pruebas» a diferencia de las 31 propuestas por Propp, cuyo reconocimiento

permitiría articular e interpretar diferentes tipos de actividades, tanto cognoscitivas como pragmáticas:

[...] es la iteración de las tres pruebas —calificante, decisiva y glorificante— la que aparece como la regularidad que, situada en el eje sintagmático, revela la existencia de un esquema narrativo canónico: la prueba podría ser, entonces, considerada como un sintagma recurrente, formalmente reconocible, en el que sólo el vertimiento semántico inscrito en la consecuencia permite distinguir unas pruebas de otras. (Greimas y Courtés, 1982: 275)

La sistematización y generalización que alcanza este desarrollo teórico ha posibilitado la utilización de este modelo en el análisis de textos y situaciones diversas y conlleva a su vez, como se observa en el aparte citado, la importancia de dos nociones: «secuencia» y «consecuencia». De importancia fundamental en la explicitación del sentido de los recorridos de los personajes y/o actores de un relato, pone en evidencia un sistema axiológico que subyace a la direccionalidad de sus acciones:

[...] la sucesión misma de las pruebas, interpretada como un orden de presuposición lógica invertida (del final hacia el comienzo del relato), [parece] regida por una intencionalidad reconocible a posteriori y comparable a la que sirve para explicar, en genética, el desarrollo de un organismo. (Greimas y Courtés, 1982: 275)

Las diferencias entre el sentido o carácter de una y otra prueba, conllevan su organización secuencial con una intencionalidad subyacente, como el “motor” que pone en movimiento y articula las acciones, siendo reconocible en el relato *a posteriori*. Es justamente la consecuencia (su resultado) de la acción, lo que posibilita reconocer su sentido o carácter en el marco general del relato y a través de ello el del «ser» y «hacer» del sujeto ejecutante de la misma (el actor o personaje):

Si, en la actualidad, las pruebas parecen, más bien, ornamentaciones figurativas de operaciones lógicas más profundas, su emplazamiento, sin embargo, las inscribe en los tres recorridos narrativos que constituyen la trama de un esquema sintagmático de amplia generalidad. En efecto, el esquema narrativo constituye una especie de marco formal en el que se inscribe el «sentido de la vida» con sus tres instancias esenciales: la calificación del sujeto que lo introduce en la vida, su «realización» por algo que «hace» y, finalmente, la «sanción» —retribución y a la vez, reconocimiento— que garantiza el sentido de sus actos y lo instaure como sujeto según el ser. (Greimas y Courtés, 1982: 275)

La noción de valor y axiología determina el sentido de este «esquema narrativo» expresándose en la estructura contractual que relaciona a los actantes de la narración:

Las tres pruebas del sujeto se encuadran, por así decirlo, en un nivel jerárquicamente superior merced a una estructura contractual: una vez establecido el contrato entre el Destinador y el Destinatario-sujeto, éste pasa por una serie de pruebas para cumplir los compromisos asumidos y se encuentra, al final, retribuido por el propio Destinador que, de este modo, aporta también su contribución contractual. Mirando más de cerca, se observa, no obstante, que este establecimiento del contrato sucede tras una ruptura del orden establecido (es decir, de un contrato social implícito que acaba de ser transgredido): el esquema narrativo se presenta, entonces, como una serie de establecimientos, de rupturas, etc., de obligaciones contractuales. (Greimas y Courtés, 1982: 276)

El rol del Destinador, con la función de «comunicar» al Destinatario los valores y «hacer» que éste adhiera a ellos y los valide mediante sus acciones, es un actante que puede ser figurativizado de diferentes maneras o asumido por diferentes actores (o personajes): la sociedad, el padre, la madre, el amigo, etc., el mismo personaje, pueden asumir el rol de Destinador-manipulador y en tal caso, transmitir al Destinatario los valores que van a determinar su búsqueda. Al asumirlos, éste se constituye en «sujeto», estableciéndose así la estructura contractual según la cual habrá de realizar unas determinadas acciones cuyo resultado será «sancionado» positiva o negativamente por el Destinador-juez o evaluador:

El recorrido narrativo del sujeto, que parece constituir el núcleo del esquema narrativo, está enmarcado, a ambos lados, por una instancia trascendente en la que se asienta el Destinador encargado de manipular y sancionar al sujeto del nivel inmanente, considerado como Destinatario. (Greimas y Courtés, 1982: 277)

La denominación de «manipulación» al proceso realizado por el Destinador para instaurar el Destinatario como Sujeto, está desprovista aquí de cualquier acepción moral negativa, con la significación específica de «hacer-hacer», y corresponde tanto a la «motivación» como a la «competencia» del sujeto, estructuras modales que posibilitan el desarrollo de su acción, su

configuración como «sujeto del querer» y como «sujeto competente» (del poder-hacer), es decir, sujeto de búsqueda de un determinado objeto de valor:

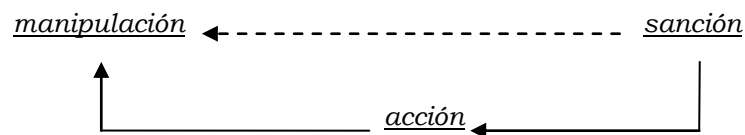
Dr (Destinador)



D- S (Destinatario-Sujeto) → Ov (objeto de valor)

Ahora bien, esta estructura contractual enmarca el esquema narrativo en el que se inscribe el recorrido del sujeto. Esto significa que el esquema narrativo como tal, articula varios recorridos, por ejemplo, el del Destinador-manipulador, el del Destinador-juez (o evaluador del recorrido del sujeto), el del sujeto, o, en la medida en que estas posiciones pueden oponerse en el esquema, los recorridos de los anti-Destinadores y anti-sujeto.

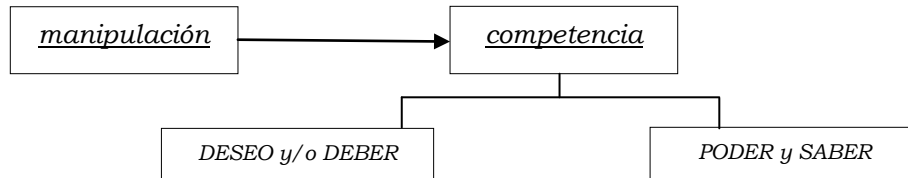
La relación de presuposición que se establece entre cada una de las etapas, puede visualizarse en el siguiente gráfico:



Sobre el cual es necesario precisar:

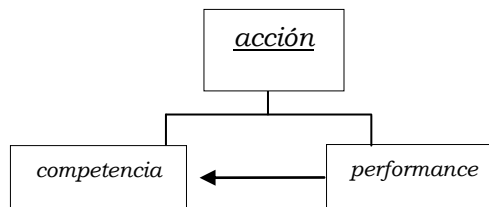
- Las flechas indican el sentido de la presuposición: la *sanción* presupone una *acción* y ambas una *manipulación*: se sanciona la acción con base en unos códigos de valores (axiología) constitutivos a la manipulación.
- La manipulación equivale a un «contrato» entre el Destinador y el Destinatario, el cual, al asumirlo, se convierte en sujeto con miras a la realización de la acción; en este sentido se habla de una relación contractual por medio de la cual se fija un objetivo o «meta», que equivale a la razón de las acciones del sujeto. El establecimiento de la meta como

meta para el sujeto va unido a la configuración de su capacidad de realizarla, la instauración del poder y saber hacer del sujeto, sentido en el cual la manipulación constituye en sí, dos procesos:



Es en este marco que puede hablarse de historias cuya meta se constituye o bien la instauración del deseo y/o deber en el sujeto, o bien la configuración de su capacidad de actuar, de hacer.

- La *acción* como tal también está articulada en dos partes, *competencia* y *performance*: para que el sujeto pueda realizar la acción, es necesario que sea competente. La performance es en sí la realización del programa narrativo:



- No todos los relatos refieren obligatoriamente todos los pasos del esquema; por consiguiente este es un modelo de organización de carácter lógico y cronológico, pudiendo los relatos desarrollar en mayor o menor medida alguno de dichos aspectos o todos, lo que puede permitir el estudio de los géneros o tipologías según las etapas representadas, sobre todos o sobre algún recorrido particular del mismo.

En el contexto del análisis de esta novela desde la perspectiva planteada, el «esquema narrativo canónico» nos proporciona elementos teóricos y metodológicos pertinentes para la organización e interpretación del material. Al hacer la lectura del recorrido de María del Carmen a la luz de estas nociones, y observando en particular la intencionalidad subyacente a las acciones que después recibirán una sanción positiva o negativa y que define lo que puede caracterizarse como una “lógica en reversa” (Courtés, 1991) desde la cual puede hacerse la reconstrucción de la organización subyacente, pueden concebirse los desplazamientos y estaciones como un «recorrido narrativo» articulado a un «esquema narrativo» subyacente, conformado por programas narrativos de base (PN principal) y programas narrativos de uso (PNu1, PNu2, PNu3...) inscritos en la direccionalidad de la búsqueda planteada inicialmente y que, re-interpretada sucesivamente, genera las búsquedas siguientes y la obtención de la situación final.

Sobre estos postulados, abordaremos a continuación, en el capítulo siguiente, los aspectos fundamentales de la organización textual en que se inscribe el motivo del viaje.

3. NARRATOLOGÍA, CARTOGRAFÍA, MAPAS

En este capítulo se analiza el encuadre del motivo del viaje con relación a los planos del texto narrativo.

3.1. EN VÍSPERAS DEL VIAJE

María del Carmen Huerta no necesitó mapas para emprender sus exploraciones. En cambio, una vez se sintió cómoda y con la certeza de haber hallado el territorio propicio para estar-ser, su impulso fue el de contar la historia de su recorrido, periplo de transformación existencial y descubrimiento de sus otras realidades existenciales y culturales.

La novela *¡Que viva la música!* se configura así sobre el relato de María del Carmen. Su historia, que es la de su emancipación de la familia y en ese contexto, la de una búsqueda de conformación de la propia identidad, se inserta en la exploración y descubrimiento de otras realidades existenciales, espaciales y culturales. Nos encontramos frente a un texto en el que la visión actual de la narradora sobre lo vivido se alterna constantemente con la que tuvo en el pasado, cuando ocurrieron los acontecimientos que relata. Este aspecto, que funda de manera radical la subjetividad y la fuerza de la novela, requiere de especial atención durante nuestra lectura y análisis, pues en esto consiste en gran medida el valor del viaje. El viaje es transformación, aprendizaje, formación. Son dos sujetos distintos los que María del Carmen nos muestra y es necesario diferenciarlos en la lectura. Por consiguiente, es conveniente que antes iniciar nuestro propio recorrido junto al periplo de María del Carmen, diferenciamos con claridad los planos del discurso a través de un mapa de lectura, que corresponde, en otras palabras, a una explicitación narratológica de los planos semióticos en que se organiza la novela.

En el análisis semiótico de una novela las distinciones que la narratología ha aportado en cuanto a los distintos planos, niveles y procesos que conforman y ocurren en un texto narrativo, nos posibilitan desplazarnos entre la historia como tal y el relato de la misma. Este aspecto es, posiblemente, mucho más importante en un tipo de novela como *¡Que viva la música!*, en la cual el relato a cargo de la protagonista de las acciones produce un discurso que, aunque intenta referir la historia en el orden secuencial de los acontecimientos (como un viaje), no puede no hacer intervenir, por ejemplo, sus juicios sobre los mismos (que pertenecen por consiguiente a otras coordenadas temporales de la protagonista que ha devenido narradora), u el relato de otras acciones que, aunque se localizan en momentos distintos de la historia (por ejemplo, anteriores al considerado específicamente como el recorrido), son narrados para mostrar aspectos sustanciales de la axiología y «ser» de los actores, incluida ella misma.

3.2. LA INSTANCIA NARRACIONAL: «NARRADOR» Y «NARRATARIO» DE *¡QUE VIVA LA MÚSICA!*

Para ingresar al universo de *¡Que viva la música!* e intentar una lectura de los sentidos que lo rigen, es preciso hacerlo a través de las palabras de la protagonista, entre las letras de sus canciones y el lenguaje directo, desparpajado, más cercano a la oralidad que a la escritura, con que relata a sus lectores las vicisitudes de su caminar. Con la decisión inaugural de delegar la narración en la protagonista de la historia, Andrés Caicedo crea una novela en la que una mujer, María del Carmen Huerta, relata su propio recorrido por las calles de Cali en pos de la música y el sentido de su existencia, desde la mañana del sábado de agosto cuando salió de la casa de sus padres, hace ya aproximadamente un año y medio, hasta el momento actual en que escribe sus memorias en el apartamento donde habita en el centro de la ciudad:

Soy rubia. Rubísima. Soy tan rubia que me dicen: "Mona, no es sino que aletee ese pelo sobre mi cara y verá que me libra de esta sombra que me acosa". No era sombra sino muerte lo que le cruzaba la cara y me dio miedo perder mi brillo.

Alguien que pasara ahora y me viera el pelo no lo apreciaría bien. Hay que tener en cuenta que la noche, aunque no más empieza, viene con una niebla rara. Y además que le hablo de tiempos antes y que... bueno, la andadera y el maltrato le quitan el brillo hasta a mi pelo. (1976:13)

La atmósfera propia del universo caicediano se configura de inmediato desde los primeros párrafos. María del Carmen inicia el relato refiriéndose a su propio ser en cuanto a sus atributos físicos (dimensión pragmática) y a su mundo interior (lo axiológico: dimensiones tímica y cognitiva). El tema de la belleza, figurativizado en el esplendor de su cabello rubio, convoca de inmediato valores característicos de una axiología que prioriza lo sensible, el deseo de goce y afirmación de la identidad, y el ámbito juvenil en que serán escenificados las búsquedas, conflictos y recorridos. La música, figura central en este universo representando el tema de la “identidad”, entre otros, hace su aparición desde el inicio para articular las búsquedas de María del Carmen y sus compañeros de generación, signadas por la transgresión y el rechazo al mundo adulto, familiar y de la autoridad paterna, y anunciando la figura del viaje en la forma del desplazamiento por el espacio de la calle (la “andadera”), dibujando la actitud deseante de esta axiología.

Con el tono irreverente del lenguaje directo y la jerga juvenil y transgresora con los que refiere temáticas provocadoras para el entorno sociocultural del que proviene, María del Carmen describe sin arrepentimiento los pasos del recorrido desde su partida de casa en busca de la libertad y la independencia. Su voz, el tono de su lenguaje provocador, las letras de sus rumbas, expresan su deseo de decir, de contar más que los hechos, el sentido de los mismos, con palabras que a veces son preguntas y otras, afirmación de su rebeldía, reconstrucción de su caminar, su andanza, movimiento y desplazamiento unidos bajo el impulso de su deseo: sucesión y alianza entre las acciones y el acto de divulgarlas.

El relato a cargo de María del Carmen, sujeto que es a su vez protagonista de la historia, establece de forma inaugural un tipo de sujeto y de discurso que lleva inscrita la huella, en cuanto «enunciación enunciada», del universo y subjetividad de su destinador, en este caso la narradora, expresado a partir de

las operaciones enunciativas de textualización, focalización y evaluación. Ya que el rol de narradora asumido por María del Carmen posteriormente al acontecimiento de las historias es, en cierta forma, el «hacer» que «cierra» su recorrido y lo sanciona como positivo, es fundamental conservar la importancia de esta imagen que funda la continuidad y establece la identidad del personaje que, antes actora, deviene luego narradora, realizando primero (antes) y después (ahora) dos tipos de enunciación (verbal y no-verbal) a través de los cuales va a reafirmar su ser en su sentido integral: pragmático, cognitivo, tímico y axiológico.

Por consiguiente, la instancia narracional, conformada por la pareja de narrador/narratario, sujetos ficticios productor y receptor del discurso mediante el cual se relata la historia, se configura en la novela *¡Que viva la música!* por María del Carmen Huerta (narradora), y un narratario anónimo a quien ella se dirige llamándolo en sentido general “el lector” o “los lectores”:

Yo lo que quiero es empezar a contar desde el primer día que falté a las reuniones, que haciendo cuentas lo veo también como mi entrada al mundo de la música, de los escuchas y del bailoteo. Contaré con detalles: al estimado lector le aseguro que no lo canso, yo sé que lo cautivo. (p. 23-24)

En cuanto a su destinatario, si bien María del Carmen cumple el rol de actora en el plano de la «diégesis» y de narradora principal o extradiegética¹⁵ en el plano de la «narración», ella relata sus historias a un «narratario» que denomina el “lector” o los “lectores”, al que no otorga características específicas o actoriales, y por el cual es preciso preguntarse: ¿a quién dirige su relato María del Carmen, a quien revela la dimensión de su recorrido, a quien describe sus andanzas, sus transgresiones, su rebeldía, a quien, seguramente, quiere escandalizar o conmover?

Recordemos aquí la diferencia que tienen los roles narracionales de narrador y narratario con los roles de «enunciador» asumido por el escritor o autor real de

¹⁵ Extradiegética: Por fuera de la diégesis, en la terminología de Gerard Genette.

la novela Andrés Caicedo y de «enunciatorio» postulado por él y asumido o no por los lectores-reales (cf. *supra*, 2.1.2.). Tanto María del Carmen en su rol de narradora, como el narratario o “lector” a quien dirige su relato, en la medida en que pertenecen al universo de ficción creado por el autor, configuran la “instancia narracional” del texto, en la cual la narradora asume por “delegación” los roles pragmático, cognitivo y tímico de textualizar, focalizar y axiologizar o evaluar los acontecimientos para poder narrarlos al narratario y configurar el relato. Este aspecto es constitutivo de las diferencias entre el universo de ficción en que se sitúan María del Carmen (actora y narradora) y los otros actores, y el universo “real” o fenoménico de Andrés Caicedo y de nosotros mismos en el rol de lectores de la novela. Estas características, expresadas como relaciones entre los diferentes planos del texto, pueden visualizarse de manera gráfica en el siguiente esquema:



3.3. PARTICIPACIÓN DE LA NARRADORA EN LA HISTORIA Y ESTRATIFICACIÓN DEL RELATO

En consonancia con su participación protagónica en la historia que relata, María del Carmen asume la narración con un discurso en primera persona

que adquiere continuidad a lo largo de todo el texto, refiriendo historias en las que también participaron otros actores:

Todos, menos yo, sabían de música. Porque yo andaba preocupadita en miles de otras cosas. Era una niña bien. No, que niña bien, siempre fue un rebuzno y saboteo y salirle con peloterías a mi mamá. Pero leía mis libros, y recuerdo nitidamente las tres reuniones que hicimos para leer *El capital*, Armando el Grillo (le decían Grillo por los ojos de sapo que paseaba, perplejo, sobre mis rodillas), Antonio Manríquez y yo (p. 23 - 24).

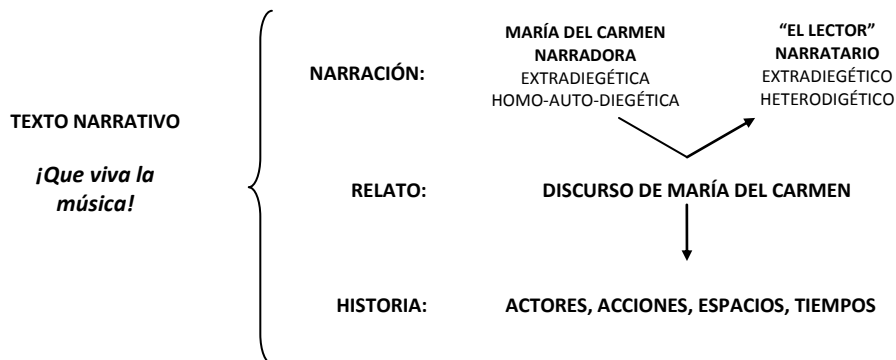
Esta característica homo-auto-diegética¹⁶ de la narradora, se expresa claramente en su relato en primera persona para referirse a las acciones en que participa, y en tercera persona para referirse a la participación de los otros actores que comparten con ella el universo de la diégesis. A su vez, en consonancia con este carácter, hacia el final de su relato María del Carmen intercala otro tipo de discurso en segunda persona, dirigiéndose a su narratario en forma de recomendaciones y/o consejos sobre normas y actitudes de comportamiento, con todo lo cual configura una especie de Manifiesto de principios:

Tú, haz aún más intensos los años de niñez recargándolos con la experiencia del 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 de capacidad de emoción y disminuida la fuerza de trabajo. Entonces bienvenida sea la dulce muerte fijada de antemano. Adelántate a la muerte, precisale 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. (p. 214)

Con respecto a la estratificación, en un texto narrativo puede haber uno o varios narradores. Al existir varios, estos se localizan a su vez en varios estratos. Dichos «estratos narracionales» corresponden, según Genette, a los distintos niveles en que puede producirse la acción narracional, ya sea por

¹⁶ Homo-auto-diegética: Que participa de forma protagónica en la historia que relata (Genette).

fuera de la diégesis, en su interior, o más allá. La explicitación de los distintos estratos narracionales posibilita, a su vez, visualizar la relación de las diferentes historias o acontecimientos, con la historia central. A este respecto, ya que María del Carmen-narradora inicia su narración con un discurso en primera persona que adquiere continuidad a lo largo de todo el relato hasta su conclusión, éste corresponde, por consiguiente, a un relato «extradieético», originado por fuera de la diégesis. Como ya se dijo, es de carácter «homo-auto-diegético» desde el punto de vista de la participación, a lo cual agregamos que en dicho estrato extradiegético, María del Carmen-narradora dirige su discurso a un narratario anónimo que ella denomina, en algunas circunstancias y sin ninguna actorialización, «el lector» o «los lectores», por lo cual sus características son las de un narratario «heterodieético». Estos aspectos pueden ser expresados gráficamente en el siguiente esquema:



Es importante referirse en este punto a la manera directa por medio de la cual María del Carmen relata acontecimientos protagonizados y narrados por otros en algún momento de su recorrido, evitando la citación fiel de los discursos de sus interlocutores y privilegiando la información sobre los hechos y su relación con su propio recorrido. Esto va articulado a la inclusión de algunos textos escritos por otros, que María del Carmen adjunta a su manuscrito como apoyo testimonial de las historias. En este último caso se incluyen específicamente los siguientes textos:

- el Cuestionario que se le hizo a Ricardito Sevilla al ser internado en el Hospital Siquiátrico San Isidro;
- el texto del afiche que cada diciembre saca Rubén Paces después de lo ocurrido en el Concierto histórico de Richie Ray; y
- las cartas que eran enviadas a don Julián Acosta y que María del Carmen recopila durante su aventura en el Valle del Renegado.

Si bien estos son aspectos cuyo estudio corresponde más bien al de la “voz narrativa” (circunstancia que escapa al alcance de este trabajo), su referencia en este punto permite observar una configuración diegética de diferentes estratos, que sin embargo no existe en apariencia debido al sostenimiento del discurso por la narradora central, refiriendo directamente los contenidos de relatos escuchados a otros sobre acciones en las cuales no participó, pero que son objeto de su interés narrativo actual.

Más que dedicarnos en este punto a la descripción exhaustiva de la organización narratológica de la novela, consideramos de mayor utilidad para el abordaje propuesto enfocar de forma selectiva sólo ciertos aspectos de las relaciones entre los planos de la estructura, que hemos elegido por su pertinencia para el análisis. El sentido jerarquizante que tiene el motivo del viaje en la organización y significación de este texto, se configura a partir de las relaciones entre la narración y la historia, en relación directa con el carácter homodiegético del relato: si bien el viaje corresponde a un conjunto de desplazamientos y estaciones ocurridos ya en el pasado, su ordenamiento secuencial nos llega a los lectores a partir de un relato interrumpido una y otra vez por las referencias de la narradora a las condiciones de su última estación como viajera, las cuales han originado su proyecto actual de escritura y divulgación de su historia, y/o a partir de sus evaluaciones tímicas y cognitivas que generan sus desplazamientos temporales en la historia, para responderse por el sentido de los actos. En fin, en uno y otro caso, por su vinculación pasional y axiológica con lo vivido.

Estos aspectos determinan metodológicamente el abordaje propuesto, no solamente por la fuerza que la dimensión axiológica adquiere por obra de un relato que constantemente nos remite a las evaluaciones de la protagonista y narradora, sino también porque desde el punto de vista del análisis de la historia, es necesario deslindar la misma como organización secuencial, lo cual, como es evidente, no tenemos en primera instancia, sino que necesitamos construir reorganizando los contenidos a partir de las inferencias que el relato nos permita establecer. Por ejemplo, el hecho de que existan en el relato contenidos en los que no se presenta una participación directa de la protagonista, no significa que ellos no cumplan alguna función dentro de la historia, lo cual, por consiguiente, nos obliga a tenerlos en cuenta en el análisis.

La consideración de tales aspectos conlleva un primer proceso de descripción, concerniente a la selección y organización de los contenidos diegéticos, con la perspectiva de situar espacial y temporalmente el motivo del viaje; a su vez, la relación entre estas coordenadas y las de la narración, lo cual en la perspectiva narratológica de Genette, corresponde al análisis de las relaciones entre coordenadas narracionales y coordenadas de la diégesis.

El análisis de los otros aspectos de la instancia narracional, importantes para la comprensión global de la novela, serán abordados posteriormente al análisis del motivo del viaje (cf. *infra*, 5.1.)

3.4. DIÉGESIS, HISTORIA Y RECORRIDO DE MARÍA DEL CARMEN

3.4.1. Contenidos del relato de María del Carmen

Con el siguiente resumen, nos proponemos visualizar, a grandes rasgos, los contenidos tratados en el relato, diferenciando lo correspondiente a la participación directa o indirecta de María del Carmen en las historias o acontecimientos referidos:

Contenidos del relato de María del Carmen

CONTENIDOS DE PARTICIPACIÓN DIRECTA DE MARÍA DEL CARMEN	OTROS CONTENIDOS
<p>1. EL DESPERTAR: Situación original en casa de los padres (p. 13 – 14)</p> <p>Contexto inicial de María del Carmen como hija de familia el día en que empieza su historia. Habitación de María del Carmen, ella la mañana del sábado</p> <p>Un “SER” de María del Carmen:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Descripción del ser pragmático de María del Carmen: la belleza. - La disjunción de la música - Los desacuerdos con mamá - Historias de los amigos marxistas y grupo para leer El capital - Goce de la música - Vergüenza, arrepentimiento por incumplir a los marxistas 	<ul style="list-style-type: none"> - Referencias a la madre y padre de María del Carmen - Historias con las amigas de María del Carmen (el río, el agua, lo natural)
<p>2. SALIDA DE CASA CON RICARDITO SEVILLA (p. 14 – 63) BUSCAR MÚSICA Y AMIGOS - IRSE DE CASA CON EL NOVIO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Llegada de Ricardito Sevilla - Ingerir cocaína - Salir a buscar amigos y música - Recorrido hasta el parqueadero de Sears - Encuentro con los amigos - Recorrido hasta Squibb - Recorrido por la Avenida Sexta - Estación en Oasis - Encuentro con Mariángela y Leopoldo Brook - Recorrido con Mariángela y Leopoldo hasta casa de Mariángela - Estación en casa de Mariángela - Fiesta en casa del Flaco Flores - Pelea de Ricardito y Mariángela - Recorrido con Ricardito por los cuartos de la casa del Flaco Flores - Enamoramiento entre Leopoldo y María del Carmen 	<ul style="list-style-type: none"> - Historias de la madre de Ricardito Sevilla alias “el Miserable” - Historias en el Parqueadero de Sears: referencialización de un tiempo crónico: “mis sesentas” - Tipos de “jóvenes”: un cuadro de la generación - Historias del Flaco Flores y el asesinato de sus padres - Historias de Ricardito Sevilla - Historias de Mariángela y su madre - Historias de Leopoldo Brook

<ul style="list-style-type: none"> - Final de la fiesta - María del Carmen, Mariángela y Leopoldo se van juntos a la casa de Leopoldo - María del Carmen y Leopoldo hacen el amor - María del Carmen decide quedarse con Leopoldo y dejar la casa de sus padres 	
<p>3. CONVIVENCIA CON LEOPOLDO BROOK (p. 64-83) APRENDER SOBRE ROCK Y MÚSICA EN INGLÉS</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desarrollo de la relación entre Leopoldo y Mariángela en un período no determinado en casa de Leopoldo Brook - El aprendizaje de la música rock y música en inglés - La relación amor – erotismo – lo masculino - La experimentación con nuevas drogas 	<ul style="list-style-type: none"> - Historias de los Rolling Stones - Historia y final de Ricardito Sevilla, cuestionario del Hospital Siquiátrico - Historia de Roberto Ross - Muerte de Mariángela
<p>4. RUPTURA CON LEOPOLDO BROOK: RUMBA EN MIRAFLORES (p. 83-92)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Encuentro de la nueva música y nuevos amigos en un barrio junto a Miraflores - Ruptura con Leopoldo Brook 	<ul style="list-style-type: none"> - Miraflores - Las gentes del barrio junto a Miraflores
<p>5. CONVIVENCIA CON LOS VOLEIBOLISTAS (p. 93-95) DURACIÓN DE 1 SEMANA</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sexo con los voleibolistas en el prado - Apartamento de estudiantes: José Hidalgo, Marcos Pérez, Manuelito Rodríguez - Aprendizaje del Guaguancó y la música cubana pre-revolucionaria - Los voleibolistas echan a María del Carmen porque ha terminado para ellos las vacaciones 	<ul style="list-style-type: none"> - Barrios del sur junto a Miraflores
<p>6. VOLVER AL NORTE Y ROMPER CON EL NORTE (p. 95-97)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Compartir con los antiguos amigos lo aprendido sobre música - Pelea en la casa de Amanda Pinzón (prima de María del Carmen) que marca la ruptura con el Norte 	
<p>7. BÚSQUEDA EN EL SUR (P. 97-100)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Recorridos en San Fernando, Universidad del Valle, Parque Panamericano 	<ul style="list-style-type: none"> -Referencias al Alférez Real y a la historia de Cali -Fantasías sobre las familias tradicionales

<ul style="list-style-type: none"> - Este es un período solitario en el que María del Carmen realiza recorridos por el Sur, con añoranza de rumba. - Finaliza un sábado cuando a la salida del Cine Club del “San Fercho” conoce a su próximo acompañante: Rubén Paces. 	<ul style="list-style-type: none"> - Descripciones del sur de Cali, San Fernando, Panamericano, otros
<p>8. CONVIVENCIA CON RUBÉN PACES (p. 100-129)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Encuentro y Convivencia con Rubén Paces - Otros aspectos del erotismo y la relación con los hombres. - El goce del acelere en la música salsa - Más aprendizaje sobre salsa 	<ul style="list-style-type: none"> - Historias de Rubén Paces - Concierto histórico de Richie Ray - Richie Ray, Sentido del “acelere” de la música en Cali
<p>9. RUPTURA CON RUBÉN EN EL PARQUE DE LAS PIEDRAS (p. 129-133)</p> <ul style="list-style-type: none"> - María del Carmen conoce a Bárbaro - Ruptura con Rubén Paces 	
<p>10. CONVIVENCIA CON BÁRBARO (p. 133-137)</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Bajar gringos” en Xamundí - Comer hongos 	
<p>11. FINAL DE LA CONVIVENCIA Y RELACIÓN CON BÁRBARO (137-161)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desplazamiento de Bárbaro y María del Carmen (en Transur) desde el Parque de la Piedras hasta el Valle del Renegado, lugar donde se produce el desenlace fatal. - Desplazamiento de María del Carmen y María Iata Bayó hasta el Norte de Cali (Avenida Sexta con calle 15). - Pelea con el Gringo y María Iata Bayó en el Valle Del Renegado 	<ul style="list-style-type: none"> - Relatos sobre el “poeta Julián Acosta” y los visitantes a su cabaña. - Cartas de los visitantes al poeta Julián Acosta
<p>12. ÚLTIMA BÚSQUEDA Y ESTACIÓN ACTUAL (161-171)</p> <p>Búsqueda en el “Este” de Cali</p> <p>CONCLUSIONES Y RESOLUCIONES</p> <p>“MANIFIESTO de Principios”</p> <p>En este fragmento se relata el proceso de toma de decisiones de María del Carmen hacia su nueva vida:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Elección del Este – Cuarta con Quinta – Lugar 	<ul style="list-style-type: none"> - El fragmento es a su vez conclusivo de la novela, lo cual se realiza con un relato de principios a manera de un Manifiesto.

<p>central y foco de los bares de música salsa</p> <ul style="list-style-type: none"> - La prostitución - Ruptura “definitiva” con la familia paterna, aunque ellos siguen aportándole dinero para sus gastos 	
---	--

3.4.2. Actores y acciones

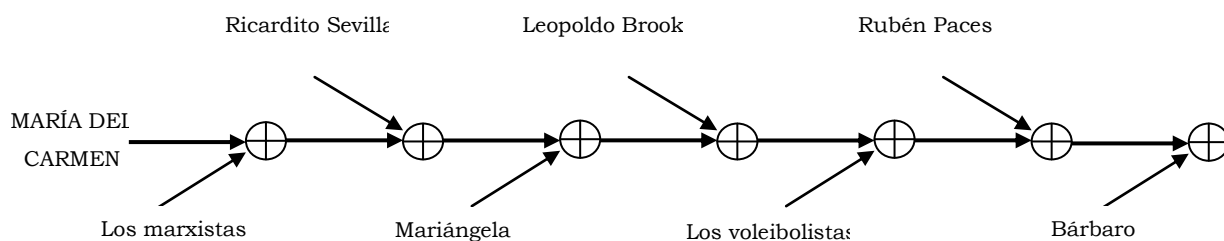
Si bien *¡Que viva la música!* puede considerarse claramente como una novela que gira en torno a la historia de un personaje central —María del Carmen Huerta—, su recorrido por las calles de Cali se constituye en el eje del universo diegético donde también otros personajes hacen su aparición dando cuenta con sus historias de lo que podría denominarse un “cuadro” de una generación. Al asumir la narración de su propia historia, María del Carmen refiere su visión del mundo interior que la constituye como sujeto pasional, cognitivo y axiológico, y también del universo exterior configurado por los tiempos y espacios habitados y recorridos y por las historias vividas con otros actores con los que se entrecruza en su caminar, e inclusive, de ellos sin su propia participación y a los cuales dedica buena parte de su relato. En consecuencia, estos otros contenidos e historias se integran al recorrido central como parte del universo en que María del Carmen fluye o existe, y a través de su relación con dichos aspectos, aportan a su configuración actorial.

Las relaciones entre María del Carmen y otros actores, organizadas en torno al recorrido que ella realiza desde el día en que sale de su casa en compañía de Ricardito el Miserable, hasta el momento actual en que se sitúa como escritora de sus memorias en un apartamento de la Carrera Cuarta con 15, comprende, a grandes rasgos, historias con los siguientes actores:

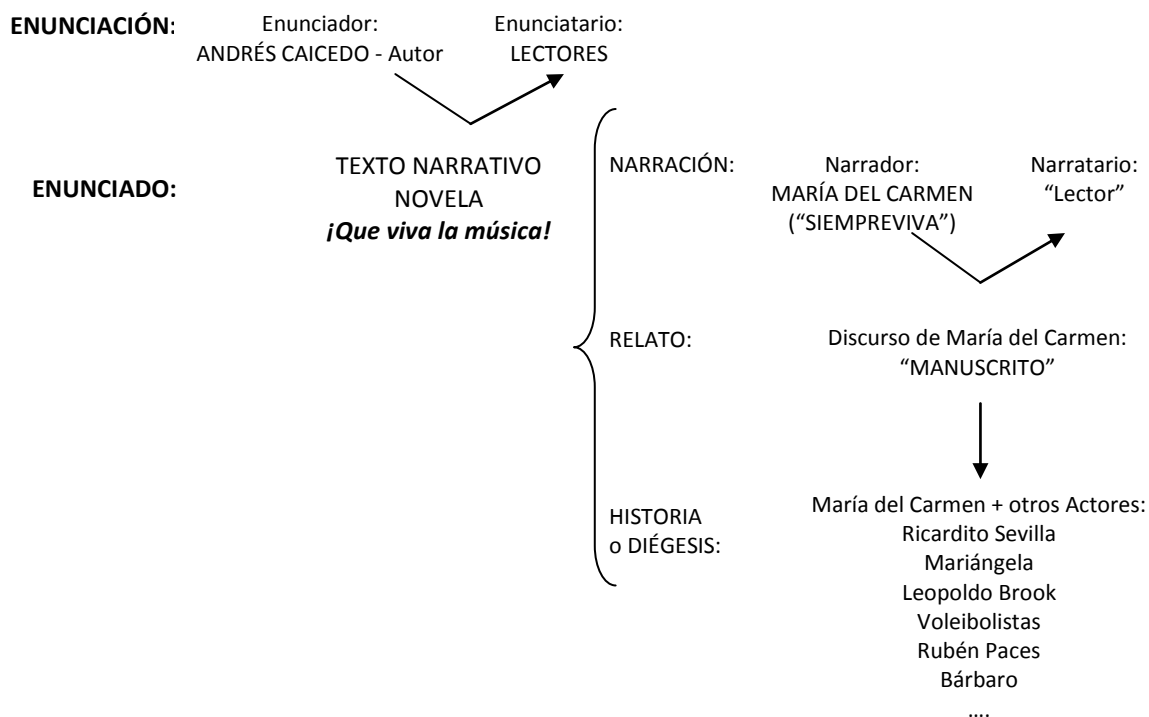
- LOS PADRES
- LOS MARXISTAS
- RICARDITO EL MISERABLE
- MARIÁNGELA

- LEOPOLDO BROOK (Inicio en el rock)
- GRUPO DE VOLEIBOLISTAS (Inicio en la salsa)
- RUBÉN PACES (Profundización en el conocimiento de la salsa)
- BÁRBARO (Transgresión y delincuencia)
- MARÍA IATA (Cierre del recorrido)

Este aspecto puede representarse en el siguiente diagrama:



Su expresión, en el contexto de las relaciones entre los planos del texto, puede ser visualizada en el siguiente esquema:



3.5. RELACIONES ENTRE COORDENADAS NARRACIONALES Y COORDENADAS DE LA HISTORIA

Uno de los aspectos más interesantes de la novela *¡Que viva la música!* y de la obra de Andrés Caicedo en general, es la referencia permanente a la ciudad de Cali como el espacio donde transcurren las historias de los personajes de este mundo de ficción, así como la contemporaneidad de dichas historias a la época de su escritura. Esto ha dado lugar a análisis de la narrativa caicediana desde diversas perspectivas que equiparan el universo diegético creado por Andrés Caicedo con el universo fenoménico en que él se inscribe como escritor. Con relación a este aspecto y en aras del objeto específico del presente análisis, es necesario precisar en este punto el concepto de «coordenadas narracionales» que utilizamos para nombrar las circunstancias de tiempo y espacio que inscriben al narrador y al narratario del relato. En este sentido plantea Serrano:

Las coordenadas narracionales están constituidas por las circunstancias de *tiempo* y *espacio* en que se inscriben el narrador y el narratario, y conforman por ende el contexto material en que se produce la narración. Como resulta evidente, no se trata de circunstancias externas al texto, identificables con aquellas a las que pertenecen el escritor y el lector, sino que se definen, ellas también, y asimismo como resultado de la articulación de condiciones lingüísticas y discursivas, en el interior de esa «lógica de la ficción» que funciona como matriz organizadora de lo que en la actualidad se denomina literatura. (1996: 86)

Dado el carácter homodiegético de María del Carmen y el carácter memorial de su relato escrito, pueden precisarse, en gran medida, las circunstancias espaciales y temporales que circunscriben la narración. De hecho, durante su relato, María del Carmen hace referencias puntuales a su labor de escritura en el apartamento donde se estableció al final de su periplo, configurándose así la situación actual de narradora cuyas condiciones actoriales amplía hacia el final del relato. Por consiguiente, las coordenadas espacio temporales de María del Carmen narradora, coinciden con las de María del Carmen actora al final de su recorrido, y tienen el valor particular de circunscribir el “territorio” que ha sido su objeto de búsqueda:

Aunque de aquí no me muevo. Me gusta imaginar que existen sitios mejores que esta activísima Cuarta con 15, que de pura abulia yo no los busco, imposibilidad de

moverme en líneas horizontales ahora que la rumba ya está formá, porque desde que estoy aquí ya no camino, tengo la rumba a 20 pasos, aún acostada la oigo. (p. 211)

A su vez, la localización de estas coordenadas específicas (Cuarta con 15) en Cali como «espacio globalizante», se ha construido previamente, a partir de la configuración de su periplo y la referencia específica a la ciudad. Un ejemplo:

“¡Pero si no tengo pasado! ¡Mi pasado es lo que haré este día!” no hacía nada, si lograba juntar fuerzas me paraba del sofá y salía y, como no tenía pasado, me dio por no conocer a las personas, por negar saludos, y había que ver las caras de la gente cuando la niña más prometedora de Cali no les respondía, hundía la mirada furiosa en el pavimento, en las raíces de las palmas africanas, dudando de todo el mundo, y cómo encuentra consuelo el que duda si no es capaz de leer, de seguir una conversación sencilla sin encontrar maldad, ¿miseria destinada a envilecerla aún más? Amigos, mi pelo perdió el brillo. De oro pasó a ceniza. No es el que alguien pudiera ver ahora, mientras narro: este pelo tiene más historia. (p. 69)

Así, mediante el empleo del topónimo Cali para la localización tanto de la historia (los actores), como de la narración (la instancia narracional), se construye un efecto de sentido de realidad o de verdad que a su vez, hace coincidir el espacio de la diégesis con el espacio social (Cali) que inscribe al escritor (cf. *supra*, 2.2.).

Con respecto a estas relaciones espaciales entre narración e historia o diégesis, puede considerarse, en un sentido amplio, que la narración es homotópica, en la medida en que las coordenadas del «espacio globalizante», la ciudad de Cali, inscriben a María del Carmen en su rol de narradora y de actora. Sin embargo, en cuanto a las coordenadas específicas, en la medida en que los acontecimientos transcurren en distintos lugares de la ciudad de Cali y algunos, tal como se ha visto, en el mismo espacio en el que María del Carmen narra, puede decirse que la narración se alterna entre homotópica y heterotópica.

Con relación a la localización temporal de la narración, hay que partir de señalar que en las memorias de María del Carmen predomina el relato en pasado dando cuenta así de una narración ulterior a los acontecimientos narrados. Al respecto Serrano plantea que:

[...] el acto narracional del narrador, en cuanto ejercicio discursivo de la lengua, tiene siempre lugar en un presente que no es otro que el de la enunciación. Por tanto, no tiene sentido hablar de narración en presente, pasado o futuro como alternativas paradigmáticas, pues ella es siempre un puro presente: es el relato, es decir, el discurso verbal producido por el narrador y dirigido al narratario, el que puede estar en tiempo presente, pasado o futuro, lo que [...] produce efectos con relación a la localización temporal de la historia respecto de la enunciación narracional. (1996: 89)

De manera coherente con esa posterioridad del relato respecto de los acontecimientos narrados, María del Carmen utiliza predominantemente el relato en pasado, diferenciando a su vez el presente en que se inscriben sus acciones finales y contemporáneas a la narración:

Alguien que pasara ahora y me viera el pelo no lo apreciaría bien. Hay que tener en cuenta que la noche, aunque no más empieza, viene con una niebla rara. Y además que le hablo de tiempos antes y que... bueno, la andadera y el maltrato le quitan el brillo hasta a mi pelo. (p. 23)

Complementariamente, puede observarse que, de manera similar a lo ocurrido con la localización temporal, también en este caso los procedimientos de referencialización de los acontecimientos narrados configuran un sentido de realidad, específicamente, de contemporaneidad con relación a la fecha real de escritura de la novela por Andrés Caicedo:

Me la pasé al menos un mes convencida de que estaban cavando en mi pobre cerebro. Supuse: “Tendré una muerte indigna. Es la suerte más simbólica para una hija de la última mitad del siglo” (p. 70).

A su vez, el cierre de sus memorias configurado por María del Carmen con un discurso directivo a manera de Manifiesto de principios fundamentados en su situación actual de vida y en su transformación axiológica desde la que enuncia una posibilidad de ser para sus lectores, crea una convergencia final entre narración e historia. Sobre este tipo de convergencia plantea Genette:

Esta isotopía es, por el contrario, evidente desde el comienzo en el relato «en primera persona», en el que el narrador está dado de entrada como personaje de la historia, y en donde la convergencia final es casi de regla. (1972: 233)

Así, en el texto de María del Carmen se observa:

[...] Pero me llaman, me ladran. Ya se dice que vienen de otras ciudades a conocerme y a gastar canecas. Sacan fotos mías en la prensa amarilla, y yo me río imaginando la cara de escándalo que harán los cerdos, si no fuera porque ahora ya me faltan fuerzas, lograría unión para salir y gritar consignas y quebrar ventanas, pero para qué ilusiones si quedan lejos esos barrios: ya no son nunca más mi rumbo. Supongo que los marxistas ven las fotografías y pensarán: “Observen ustedes lo bajo que puede llegar la burguesía”. (p. 218)

Esta relación entre los tiempos y espacios de novela con los tiempos y espacios fenoménicos o reales del calendario occidental y la ciudad de Cali, funda la “ilusión de realidad” o ilusión referencial propia de la novela, constante en el relato hasta el final (p. e. Concierto de Richie Ray, Historias de los Rolling Stones, entre otros, y la referencia explícita al abandono de la casa paterna un sábado de agosto), estableciendo a su vez un comienzo del recorrido de María del Carmen y una duración aproximada del mismo.

La relación entre María del Carmen-actora y María del Carmen-narradora, deja en el relato huellas de las localizaciones espacio temporales de ambos procesos, a partir de las cuales pueden ser inferidos datos precisos de estas coordenadas. En primer lugar mediante la firma del manuscrito como “María del Carmen Huerta. (A. C.)”, se menciona por primera vez el nombre de la protagonista y narradora, definiéndose así su identidad. A su vez, se hace alusión con las iniciales A. C. al autor real Andrés Caicedo, lo cual requiere un análisis que involucra las circunstancias reales de escritura de la novela. La referencia a Los Ángeles-Cali, corresponde a la localización espacial de Andrés Caicedo, dato biográfico conocido, así como el del inicio de la escritura de la novela durante su viaje a Estados Unidos en 1973, y su posterior regreso y establecimiento en Cali, en 1974 (cf. *supra*, 1.1.).

Estos aspectos significan que la alusión a tales coordenadas al final de la novela, se refieren a la duración de su escritura real por Andrés Caicedo. A su vez mediante esta conjunción pareciera asignársele el mismo lapso (marzo 1973 a diciembre de 1974) al proceso de escritura (ficticia) del manuscrito, lo cual, sin embargo, habría que analizar teniendo en cuenta otras referencias al proceso de escritura de las memorias por María del Carmen.

Por una parte, María del Carmen localiza su partida de casa un sábado de agosto de 1972 (cf. *infra*, 5.1.), y el último día de su recorrido por el sur, determinado por el final trágico con Bárbaro y su despedida de María Iata en la avenida Sexta, “el primer lunes del diciembre pasado”.

Este último dato marca el comienzo de su última etapa de búsqueda e instalación en su apartamento del centro de Cali, donde se desarrolla la narración y escritura del manuscrito.

Si se tiene en cuenta que durante el relato de la historia de Rubén, ella menciona un acontecimiento localizado en diciembre de 1973, es evidente que esta fecha ya ha transcurrido:

Ahora sí, de permisito en permisito fue acercándose, una gallada como de 30 rodeaba la tarima, y él a todos conocía, gente del parque Barono, del de las Piedras, del parche de Marque, Colseguros, Santa Elena, Fercho Viejo: "Llegó Rubén, denle paso", y cómo se quedaría él cuando 3 años después, en el *Fania All Stars* de 1973 y el *Ahora vengo yo*, de R. Ray & B. Cruz comenzaba precisamente con su aventura. (p. 149)

A partir de estas referencias puede inferirse con claridad el comienzo del recorrido actorial de María del Carmen en agosto de 1972; (salida de casa de María del Carmen); complementariamente, a partir de lo expuesto, la última aventura vivida junto a Bárbaro, ocurrida “el primer lunes del diciembre pasado”, se localizaría en diciembre de 1973. A partir de estas consideraciones puede inferirse un lapso de un año y cuatro meses a los acontecimientos comprendidos entre la salida de casa en agosto de 1972 y la aventura con Bárbaro en diciembre de 1973.

Por otra parte, la narración de María del Carmen es siempre referida como proceso puntual y a su vez actorializada (cf. *infra*, 5.1.) en su apartamento de la Carrera Cuarta con Calle 15 y haciendo referencia a “la noche” como tiempo en que transcurre la escritura, sin que se precise otra duración temporal.

Por consiguiente, el lapso de escritura establecido junto a la firma (marzo 1973 – diciembre 1974), no coincide con los otros elementos inferidos del universo de ficción, razón por la cual consideramos que atañe únicamente a la escritura real de la novela por su autor. Podría ser considerada únicamente la

fecha de marzo de 1973 como coordenada temporal de la narración, estableciéndose una distancia de aproximadamente 3 meses, entre esa fecha de diciembre y la escritura del relato.

3.6. UNIVERSO DIEGÉTICO Y REFERENTE EXTRA-TEXTUAL

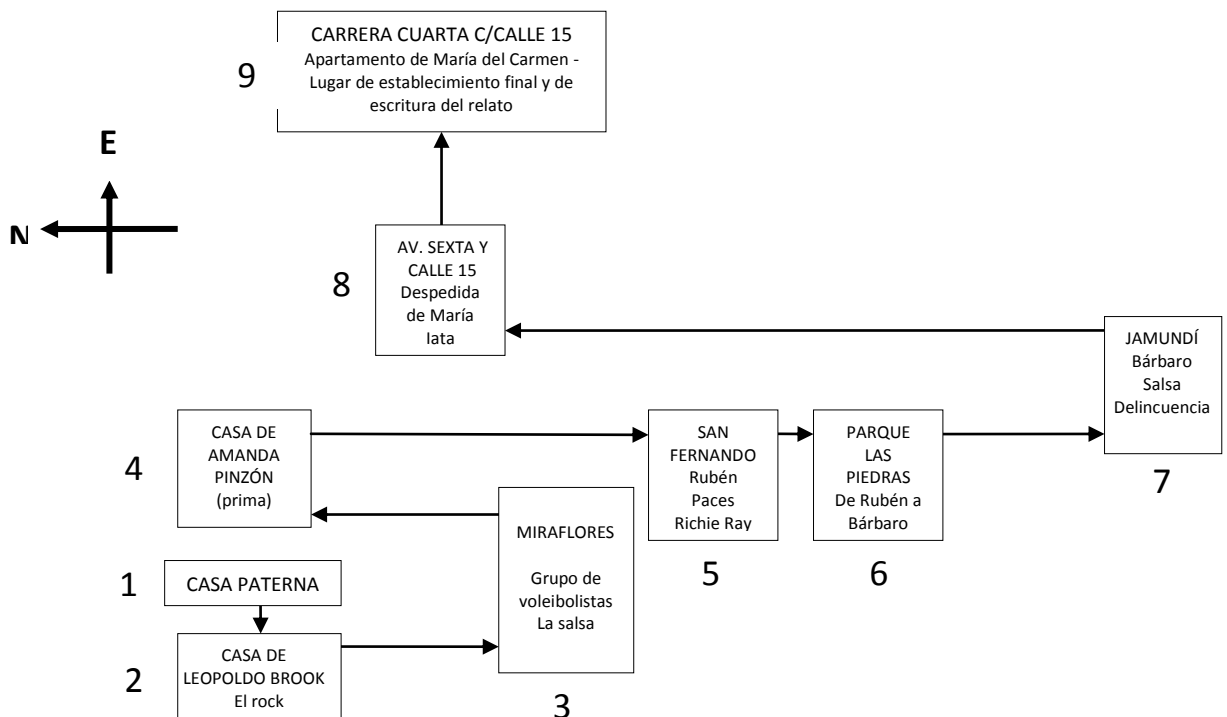
No obstante el entrelazamiento de las historias de sus amigos con su propio recorrido y las extrapolaciones (prolepsis y analepsis) ocasionadas por sus propias reflexiones de narradora sobre el sentido de las acciones, María del Carmen siempre vuelve en su relato a la organización secuencial de sus desplazamientos por la ciudad de Cali, haciendo prevalecer el sentido de la historia como ruta, como viaje. Con esta figura, la novela de Caicedo se emparenta con otras obras que exploran la condición humana de la búsqueda de la propia identidad por medio de un viaje del protagonista a través de espacios desconocidos que le revelan la existencia de otros universos sociales y culturales, en este caso, la ciudad.

Este aspecto está en relación con las consideraciones de la crítica sobre la importancia de *¡Que viva la música!* en la trayectoria narrativa colombiana, por la forma de configurar literariamente el carácter propiamente urbano de su universo, lo cual obedece no solamente a presencia de la ciudad (Cali) como el espacio en que se desarrollan las historias, sino especialmente a su axiologización o integración afectiva al transcurrir de los personajes. Lugar donde se desarrolla el viaje de la protagonista en busca de la música, proyecto que figurativiza la búsqueda y/o construcción de la propia identidad y adquisición de la soberanía, la ciudad se convierte en el espacio de las transformaciones axiológicas sirviendo él mismo de «figura» para representar los diferentes «estados».

La calle, en oposición a la casa paterna, se constituye a lo largo del recorrido de María del Carmen en espacio de la aventura, la cual consiste en una especie de proceso de maduración o re-axiologización del mundo propio y exterior, en el que el espacio de afuera aparece trayendo o exhibiendo a la protagonista otros universos axiológicos diferentes y/o opuestos a los de la

familia y la sociedad en que ella se había inscrito hasta entonces. La ciudad se presenta así no solamente como escenario de esos otros mundos donde a su vez los ritmos musicales dan cuenta de la existencia de otros ámbitos sociales y culturales, sino también como «objeto» de la relación deseante que María del Carmen entabla con ello en su proceso de «separación» del mundo paterno y familiar, todo lo cual parece organizarse a nivel poético y narrativo mediante una correspondencia entre la dinámica axiológica y el componente espacial estructurado cartográficamente a partir de los puntos cardinales. Así, el recorrido de la protagonista en su proyecto de separación de la casa paterna, es representado como recorrido por la ciudad de Cali, orientado en el sentido norte-sur, oeste-este, articulado en estaciones y desplazamientos que figurativizan el devenir de su transformación interior.

Si bien el recorrido consiste en gran medida en un alejamiento de la casa, este se organiza cartográficamente como desplazamiento en el sentido norte-sur y oeste-este, lo cual puede ser representado en el siguiente gráfico:



Éste gráfico representa el recorrido realizado por María del Carmen desde la casa paterna (1) hasta su establecimiento final en su apartamento de la Carrera Cuarta con Calle 5, en el centro de Cali, rumbo hacia el Este.

El sentido de las flechas marca así el del rumbo seguido, en el cual se privilegia el sentido Norte-Sur, tal como se observará en el análisis.

3.7. SEGMENTACIÓN DEL RECORRIDO SEGÚN LAS RELACIONES ENTRE LOS COMPONENTES ESPACIAL, TEMPORAL Y ACTORIAL

El análisis de las coordenadas narracionales de tiempo y espacio y su relación con la organización actorial, permite establecer períodos de estacionamiento, ruptura y desplazamiento, sobre los que puede plantearse una segmentación del recorrido de María del Carmen para su análisis en las siguientes secuencias:

1. EL DESPERTAR. María del Carmen en la casa paterna. Sábado de agosto en la mañana.
 - «EXAMEN DE CONCIENCIA»
 - «VISITA DE RICARDITO SEVILLA ALIAS “EL MISERABLE”»
2. SALIDA DE CASA EN BUSCA DE MÚSICA Y AMIGOS
 - DESPLAZAMIENTO POR EL NORTE (SEARS, PARQUE VERSALLES) Y LA AVENIDA SEXTA HASTA OASIS. María del Carmen con Ricardito Sevilla y otros amigos. Sábado desde el medio día hasta el atardecer.
 - ESPERA DE LA NOCHE EN OASIS. Los amigos del Norte.
 - CASA DE MARIÁNGELA. María del Carmen, Leopoldo Brook y Mariángela. Sábado al anochecer.
 - CASA DEL FLACO FLORES. María del Carmen y Leopoldo Brook entablan un acercamiento afectivo. Sábado en la noche hasta el amanecer del domingo.

- CASA DE LEOPOLDO BROOK. María del Carmen resuelve quedarse a vivir con Leopoldo.
3. CONVIVENCIA CON LEOPOLDO. Este período comienza el domingo de agosto y se extiende por varios meses sin especificarse con exactitud su duración.
 4. RUPTURA CON LEOPOLDO BROOK. Desplazamiento a Miraflores (el sur). María del Carmen abandona a Leopoldo Brook.
 5. INGRESO A LA SALSA. Rumba junto a Miraflores. María del Carmen y los voleibolistas. Iniciación en la salsa con el guaguancó y la música cubana pre-revolucionaria. Duración de una semana.
 6. REGRESO AL NORTE. Compartir lo aprendido. María del Carmen intenta compartir lo aprendido con los marxistas y amigos y familiares del norte. Ruptura con el norte. Periodo breve sin determinación precisa de su duración.
 7. BÚSQUEDA EN EL SUR. Recorridos por el barrio San Fernando. Periodo solitario sin duración específica.
 8. CONVIVENCIA CON RUBÉN PACES. San Fernando (el sur). María del Carmen y Rubén Paces conviven en el apartamento de él. Profundización en el conocimiento de la salsa, Richie Ray. Periodo sin duración específica.
 9. RUPTURA CON RUBÉN EN PARQUE DE LAS PIEDRAS. María del Carmen abandona a Rubén Paces e inicia su relación con Bárbaro. Un sábado en el transcurso de la noche y el amanecer del domingo.
 10. CONVIVENCIA CON BÁRBARO. Jamundí (afueras de Cali, al sur). María del Carmen y Bárbaro. Período sin duración específica.
 11. RUPTURA CON BÁRBARO.
 - PARQUE DE LAS PIEDRAS – JAMUNDÍ. María del Carmen y Bárbaro. Desplazamiento hacia el Valle del Renegado. Mañana de un sábado.

- JAMUNDÍ - VALLE DEL RENEGADO. María del Carmen, Bárbaro, gringos, María Iata. Mañana y tarde del sábado.
- JAMUNDÍ - AVENIDA SEXTA. María del Carmen y María Iata. Despedida.

12.DESPLAZAMIENTO AL ESTE. María del Carmen y otros.

13.APARTAMENTO EN CARRERA CUARTA / CALLE 15. María del Carmen y otros. Período actual.

Sobre esta segmentación del recorrido de María de Carmen, es necesario hacer las siguientes precisiones:

- En el relato no aparece ninguna huella gráfica o textual que indique el final e inicio de cada etapa, con excepción del momento en que María del Carmen decide irse a vivir con Leopoldo, en la cual se indica mediante asteriscos, que hay un cese y luego reanudación del relato. Por consiguiente, al presentarlas de la forma como se ha hecho, indicamos desde ya una interpretación del sentido del recorrido a partir de los cambios narrativos sustanciales de la protagonista: “Estado – Transformación – Estado”. Ampliaremos este sentido en los capítulos siguientes.
- Los títulos asignados a cada proceso, de estación y ruptura, son por consiguiente denominaciones asumidas por razones metodológicas de la exposición.

A partir de este encuadre del motivo del viaje en el texto, abordaremos el análisis de sus aspectos específicos.

4. «EL VIAJE»: RECORRIDO DE MARÍA DEL CARMEN

En este capítulo se aborda específicamente el «motivo del viaje» en el marco del recorrido de María del Carmen.

4.1. LA ORGANIZACIÓN GENERAL

4.1.1. El viaje: alejamiento y búsqueda

En forma global, la novela *¡Que viva la música!* es la historia de una **emancipación**, cuya estructura sintáctica subyacente nos es dada en el enunciado:

$$(S_1 \cup O_s) \rightarrow (S_1 \cap O_s)$$

que representa la transformación entre un estado de disjunción y uno de conjunción con la soberanía (libertad [poder-hacer] + independencia [poder no-hacer]), y donde S_1 representa a “María del Carmen” y O_s al objeto de valor «soberanía».

Según los diccionarios, la «emancipación» corresponde a:

- La acción de emancipar = libertar a alguien de la patria potestad, de la tutela o de la servidumbre.
- Librar de cualquier clase de dependencia.
- Acción de emanciparse = liberarse de la patria potestad, tutela, servidumbre o cualquier otra dependencia.

En el contexto específico de la historia narrada en *¡Que viva la música!*, María del Carmen en el rol de hija abandona el hogar de sus padres para poder dedicarse al disfrute de la música y el baile, proyecto que representa la búsqueda y construcción de la propia *identidad*, en el sentido de un conjunto

de valores prácticos y subjetivos o un sentido propio de la vida y de las relaciones con ella misma y con los otros (padres, amigos, sociedad, otros...), oponiéndose así al proyecto de sus padres. Este recorrido de María del Carmen, el cual consiste en un proceso de formación y/o adquisición de competencias que le posibilitan acceder al sentido de la vida (representado con la figura de la “música” y/o el “baile”), es figurativizado como un «viaje» a través de la ciudad, en el que las estaciones y desplazamientos por los distintos contextos socio culturales e individuales, representan las etapas de aprendizaje, vivencia y maduración por las que tiene que pasar hasta encontrar su propio territorio.

Si en la superficie del discurso el motivo del viaje aparece como el conjunto de desplazamientos que María del Carmen realiza para buscar unos objetos de valor y/o alejarse de otros objetos desvalorizados y/o evaluados como negativos, en el nivel narrativo subyacente dicha figura tiene su correlato en los «programas narrativos» que en su rol actancial de «sujeto del querer», ella emprende buscando su conjunción/disjunción con sus objetos de valor (o desvalorizados). En esta organización subyacente, el conjunto de los programas narrativos (PN) se organizan bajo la forma de un “recorrido narrativo” (RN) de María del Carmen como sujeto en pos de la música, objeto de valor (Ov) alrededor del cual se articula el conjunto de su situación existencial recibiendo así diversas investiduras valorativas. En esta articulación de los programas narrativos (PN) bajo la forma de un recorrido narrativo (RN), es fundamental la función que cumple la «evaluación» como proceso mediante el cual el sujeto (en este caso María del Carmen) examina los resultados de la acción o programa narrativo emprendido y proyecta el siguiente, proceso al cual, a su vez, subyace la manipulación que ha dado origen a todo el emprendimiento. Es en este proceso que el motivo del viaje se inserta, o bien a manera de PN de base o bien como PN de uso (o sub-programa) cuya meta puede ser, o el desplazamiento en sí mismo (programa de base), o la consecución de otros objetos (programa de uso) a los cuales el desplazamiento posibilita su conjunción o disjunción, ya sea por alejamiento o por acercamiento.

NIVEL DISCURSIVO	María del Carmen	→	Escuchar música y bailar
		desplazamientos	
NIVEL NARRATIVO	S1	→	[(S1 ∩ Ov)]

Según los postulados teóricos expuestos (cf. *supra* 2.3), este correlato se entabla con los procesos de tematización y de axiologización, operaciones enunciativas a partir de las cuales unos objetos y configuraciones discursivas (figurativas y temáticas) son puestos en el discurso (discursivizadas) en relación con universos de valores o axiologías, que son las que determinan los movimientos de los sujetos. En este sentido y específicamente el «desplazamiento» representa figurativamente el deseo:

[...] el *desplazamiento*, como sabemos, se interpreta generalmente, en el marco narrativo, como la manifestación figurativa del deseo, dicho de otro modo, como la forma narrativa de la *modalidad del querer* de la que se encuentra dotado el sujeto. (Greimas, 1989: 166-167)

Si en las dimensiones cognitiva, pasional y axiológica la historia aquí novelada corresponde a una búsqueda de la propia identidad, en la dimensión pragmática ello se expresa como un alejamiento de la casa paterna y a su vez, como búsqueda del propio territorio. En tal sentido el viaje, conjunto de desplazamientos y estaciones, figurativiza sobre el componente espacial esa búsqueda subjetiva, objetivándola, estableciendo así una fuerte relación entre los valores subjetivos y los objetivos o prácticos: la identidad/la música, la libertad/separación de la casa paterna, la autonomía/un territorio propio. La espacialización se realiza así, en la novela, mediante una estrecha articulación con la actorialización, inscrita en la relación entre lo pragmático (música-baile, casa paterna, territorio propio) y lo tímico-cognitivo o axiológico (identidad, libertad, autonomía) todo lo cual se sincretiza en lo corporal: el cuerpo, es en este sentido el que goza (baile) y habita o des-habita, y es, en el viaje por el espacio de la ciudad, el que se desplaza.

4.1.2. La música: objeto y valor

Para María del Carmen, escuchar música y bailar son acciones que le generan un placer tan importante que la impulsan a su búsqueda constante, adquiriendo por consiguiente la categoría de objeto de valor. Este es un placer complejo que conlleva la experimentación de pensamiento, sensaciones y sentimientos que, aunque estrechamente relacionados, se sitúan en órdenes distintos de su ser, configurándose por ello en un objeto que puede recibir distintas investiduras valorativas o ser investido con valores diversos. En la superficie del discurso, la música aparece como la figura con la que son representados distintos temas y/o valores situados en el nivel profundo. En esto consiste, en primera instancia, su complejidad (de la música en cuanto objeto), que nos remite a su naturaleza a la vez pragmática y tímico-cognitiva, ya que si bien su materialidad sonora la define como objeto pragmático (que convoca valores prácticos), su disfrute o goce estético situado en el orden existencial determinado por los aspectos social, cultural e individual propios del sentir y del estar-ser en el mundo, la caracterizan como objeto portador de valor subjetivo. Es justamente esta complejidad la que le permite servir de figura de valores y procesos valorativos propios de gran parte de las relaciones que los actores de esta novela tienen con ellos mismos y con los otros: la música en su diversidad de ritmos y estilos opera en la novela como una especie de «objeto focal» para la representación de las relaciones y vivencias de María del Carmen, y las colma de sentido. En su rol actancial de «objeto», la música representa valores diversos que, en su conjunto, pueden ser denominados (en esta novela), como «identidad»:

O (objeto) = música

V (valor) = identidad

Dadas las características no solamente de este objeto y los valores representados, sino también del contexto individual y socio-cultural en que se inscribe María del Carmen, su virtualización de la conjunción con la música implica el desarrollo de un segundo programa (=valor de uso) que es como tal el de **emancipación**, y que le va a posibilitar la conjunción con su objeto de valor. En otras palabras, María del Carmen aspira a un disfrute total de la música que no puede tener estando en casa de sus padres, y por ello necesita irse y asumir una vida propia por fuera del control y espacio familiar, todo lo cual significa (dada su minoría de edad) la «emancipación». Como vemos, la emancipación se constituye en la vía de acceso a su primer programa (=valor de base) que es la conjunción al disfrute de la música, pero a su vez, su conjunción paulatina con la música, posibilita su transformación, es decir, la adquisición de competencias necesarias para poder liberarse del control paterno, familiar y social en que se inscribe originalmente.

Por otra parte, la historia de esta transformación como el resultado de un proyecto de búsqueda y construcción de la propia identidad y un sentido propio de la vida, pareciera excluir la intervención de un agente externo en el origen de las motivaciones de María del Carmen: desde el comienzo de su historia, la vemos acometer su proyecto por su propia voluntad y no porque se vea obligada o presionada por otros a irse de casa. Sin embargo, en primera instancia, esta aparente autonomía no excluye la existencia del rol actancial de Destinator, a cargo de otros actores (de manera transitiva) y/o de ella misma (de forma reflexiva como sujeto auto-destinado); pero en segunda instancia, la presencia dominante del deseo de búsqueda y transformación que caracteriza a María del Carmen en el origen de su recorrido devela una desvalorización de los objetos ofrecidos y/o provenientes de sus padres y universo socio cultural en que ella se inscribe inicialmente (estudiar, ser una niña bien, etc.) y, correlativamente, la aparición de nuevos objetos y valores que han empezado a generar en ella expectativas y a llenar su interés (el rock, la música, la droga, la rumba).

Esto, por consiguiente, corresponde a un proceso ya iniciado de transformación de la axiología y de las relaciones con los otros, es decir, el

cambio del valor de los objetos en el universo de María del Carmen, conlleva un cambio en las relaciones con los sujetos que promueven dichos valores y objetos, y a la inversa: las nuevas relaciones de María del Carmen son portadoras de nuevos objetos y valores que determinarán la desvalorización de los anteriores objetos propuestos por sus padres y transformarán las relaciones entre ellos, generando su deseo de ruptura con la casa paterna y el emprendimiento de una búsqueda propia.

En el universo cerrado de los valores, existe un origen de los mismos en el sentido de un código, o conjunto de principios o axiología, y una instauración de ellos como valor para el sujeto, mediante un hacer comunicativo y persuasivo (del Destinador) y un hacer interpretativo (del Destinatario) que se resuelve en la adhesión (o su negativa) a dicho valor o concepción del mundo. Es en este sentido que se concibe el actante Destinador como el origen trascendente de los valores que, mediante el proceso de manipulación (hacer-hacer) son transmitidos y apropiados por el Destinatario, de manera virtual, investidos en objetos con cuya conjunción se vuelve imprescindible estar, para que los valores sean actualizados, todo lo cual convierte al Destinatario en sujeto en procura de un objeto de valor o en sujeto del querer.

Apoyándonos en esta concepción, examinaremos la procedencia de las valoraciones de María del Carmen en las distintas etapas, enfocando su devenir. Inicialmente, su adquisición de nuevas concepciones determina su oposición al mundo de sus padres y su rechazo a los proyectos y valores ofrecidos por ellos en su rol de Destinadores: ha ocurrido una desaparición de las investiduras valorativas iniciales y han surgido otras, todo lo cual se expresa en su rechazo y negativa hacia ese mundo social y familiar y correlativamente, en su deseo por el nuevo universo que se le torna imprescindible: ¿de dónde proviene este nuevo código y en qué consiste? Después, paulatinamente, se ve que las nuevas valoraciones y objetos adquiridos también la transforman y determinan nuevas acciones y emprendimientos, todo lo cual se expresa en la configuración figurativa del viaje por la ciudad, esa serie de desplazamientos y estaciones a las que

subyacen sus búsquedas de objetos y valores y sus decisiones y programas narrativos.

4.2. ESTACIONES, RUPTURAS Y DESPLAZAMIENTOS

4.2.1. La estación de origen: «La casa paterna»

4.2.1.1. «El despertar». Un examen de conciencia: disforia de la vergüenza

La escena inaugural de la historia de María del Carmen tiene las características de un examen de conciencia sobre su realidad existencial.

Tan tarde que me levanté aquel día y abrir los ojos no me dio fuerza. Pero me dije: "No es sino que pise el frío mosaico y verá que cumple con su horario". Me mentía. La reunión era a las 9 y serían qué... las 12. Toqué con mis piecitos, tan blancos, tan chiquitos, y me estremecí toda viendo que podía dar de a paso por mosaico. Así caminé, feliz, día poquitos, sin pretender otra cosa que llegar a la ventana.

Abri la cortina con fuerza, y los brazos extendidos me hicieron pensar en la mujer resoluta que era, como quien dice que si quisiera sería capaz de labrar la tierra. No, no lo era. Después de la cortina tenía allí ante mí la persiana veneciana. ¿Es cierto que trae la muerte, Venecia? Digo porque lo he escuchado (ya no) en canciones viejas. (p.24)

Rápidamente, su incumplimiento a la reunión que tenía con los amigos marxistas para leer *El capital*, la llena de vergüenza, sentimiento disfórico al que se van a sumar el fastidio por el calor de la ciudad (Cali) y la rabia ante la comprensión paulatina de los otros aspectos de su realidad:

He podido jalar las cuerdivillas de la veneciana como el marinero que iza las velas, y dejar entrar, glorioso, el nuevo día. No lo hice. Me acerqué con un movimiento mínimo que también supe corrompido y *rendijé* por la ventana el día: Oh, y cómo extrañé todo lo de la tardecita: el color del cielo, el viento que hacía, recibirlo de frente como a mí me gusta. Es lo que le da fuerza y fragancia a mi pelo.

Pero no esos nuevos días. Vi trazos de brocha gorda, grumos en el cielo, y las montañas que parecían rodillas de negro. Condené la rendija, alarmada y abatida. ¿Por qué si era tan temprano? Pensé: "anoche quemaron las montañas y sólo le quedan pelitos pasudos". (p. 24-25)

Mediante la figurativización de una valoración negativa del espacio y del tiempo, el contexto existencial en que se encuentra María del Carmen es representado como disfórico. Su habitación, que aún es la de la casa paterna, es un lugar cerrado, apartado del mundo y de la vida por una persiana veneciana cuyas rejillas evocan las de una prisión. El día y su luz, lejos de ser un tiempo de alegría y de gloria, sólo la llevan a extrañar la calidez de la tarde

y de la noche. En la lejanía, el cielo y las montañas son un cuadro pintado con torpeza (“trazos de brocha gorda”, “rodillas de negro con pelitos pasudos”). Mediante esta figurativización, característica de la novela en su alto contenido icónico, se inicia la representación de la casa paterna y el tiempo diurno como espacio y tiempo disfóricos en oposición al espacio de afuera y el tiempo de la noche como lo deseado (o eufórico). Paulatinamente, María del Carmen va a situar en esta oposición otros objetos y valores, estableciendo las leyes de un sistema axiológico en el que abandonar la casa de los padres y emprender su propia búsqueda, se torna imprescindible. Aquí se observa cómo la figura del viaje se anuncia ya en la forma de un marinero que iza las velas, glorioso, representando una situación opuesta a la de María del Carmen sumida en sentimientos negativos. En particular, atormenta a María del Carmen la oposición entre placer y deber, y sobre todo, el percibir esta ambivalencia también en el compromiso adquirido por su propia voluntad con los amigos marxistas:

Volví a mi cama, pensando: "¿cuánto falta para que sea de noche?". Ni idea. He podido gritarle a la sirvienta por la hora, pero no. He podido volver a cerrar los ojos y perderme, pero no: ya estaba encontrada y tenía rabia. No lo niego, le estaba sacando gusto a dormir más y más, pero ¿cómo hacía teniendo un horario estricto? Entonces vociferé que si me había llamado alguien, y claro que inmediatamente me dijeron: "sí, niña, los jóvenes que estudian con usted".

Me hundí en la almohada y me empapé, consciente, en aquella humedad que se daba entre las sábanas, no sé si limpias, y mi cuerpo, suave y escurridizo como un pescado sin escamas. Sentí vergüenza, arrepentida.

Primer día que falté a la lectura de *El Capital*, y no volví. De allí en adelante me persigue esa vergüenza mañanera que intenta que yo borre y niegue todo lo genial que he pasado la noche entera, toda la nueva gente... (p. 25)

Este sentimiento de vergüenza, que será recurrente en el desarrollo de su historia, proviene de haber incumplido un compromiso libremente adquirido en su búsqueda por entender su propia cultura. La perspectiva marxista, merecedora de un respeto que mencionará varias veces en su relato, no obedecía a obligaciones provenientes del ámbito familiar o escolar, sino de una búsqueda genuina y auténtica en su indagación sobre su propia existencia:

[...] yo andaba preocupadita en miles de otras cosas. Era una niña bien. No, qué niña bien, si siempre fue rebuzno y sabotaje y salirle con peloterías a mi mamá. Pero

leía mis libros, y recuerdo nítidamente las tres reuniones que hicimos para leer *El Capital*. Armando el Grillo (le decían Grillo por los ojos de sapo que paseaba, perplejo, sobre mis rodillas), Antonio Manríquez y yo. Tres mañanas fueron, las de las reuniones, y yo le juro que lo comprendí todo, íntegro, la cultura de mi tierra. (p. 23)

Paulatinamente, María del Carmen nos va contando que su interés por la música tiene gran relación con el interés por su cultura y con sus indagaciones sobre su existencia individual en el contexto social y cultural al que pertenece. Pero, si bien para ella la música será reveladora y portadora de los matices y características de otras facetas culturales de su sociedad, este carácter aún no está definido así al comienzo de su historia y lo que ella expresa es más bien una búsqueda existencial propia de la adolescencia y juventud en que se encuentra, y emprendida por caminos diversos, entre ellos el goce de la música y la perspectiva marxista, la cual (ésta última) le ha revelado aspectos importantes de la problemática de su cultura. A su vez, en dichas coordenadas iniciales, la perspectiva marxista, en sentido similar al proyecto formativo de sus padres, se opone a los valores sensuales y estéticos que ya María del Carmen ha empezado a encontrar en el disfrute de la música, y que le revelan aspectos importantes de su propia identidad individual. Esta oposición, vivida de forma excluyente y con predominio de su pasión musical, se pone de manifiesto en el examen que de su vida actual realiza durante el “despertar” de aquel sábado, y sobre lo cual volverá una y otra vez a lo largo de su historia y su relato:

Que la vergüenza, decía. Y yo me digo y la peleo: "no tiene razón de ser", no. si he gozado la noche, si la he controlado y ya teniéndola rendida me la ha bebido toda, pero alto: yo no soy como los hombres, que se caen. A lo mucho terminaré toda desgredada, lo que me ha dado aires de andar solita en el mundo, por estas calles. Y antes de cerrar los ojos se lo juro que pienso: "esto es vida". Y duermo bien. Pero viene el día que me dice: (yo creo que es el sol anormal de estos dos últimos meses): "cambia de vida".

¿Con qué objeto esta conciencia? ¿Cambiarla yo ahora que soy experta? Pero tal es el peso de la maldita, a la que imagino toda de negro y llevando velo, que hasta hago mis contriciones, mis propósitos de enmienda. Igual da: no es sino que lleguen las 6 de la tarde para que se acaben las rezanderías. Yo creo que sí, que es el sol el que no va conmigo. (p. 26)

Modalizada por la vergüenza al haber fallado a los amigos marxistas (su búsqueda intelectual), María del Carmen también expresa un sentimiento de rabia que recae sobre la oposición entre la búsqueda intelectual y la búsqueda estético-sensorial, y en particular, sobre la conciencia del placer que le genera el disfrute (estético-sensorial) de la música y todo lo que conlleva dicho goce.

Vuelvo al día en el que quebré mi horario. ¿Por qué lo hice, si le había cogido afición al Método? Sobre todo en los últimos años de bachillerato. Fui aplicadísima, y no me faltaba nada para entrar a la U. del Valle y estudiar arquitectura: segundo lugar en los exámenes de admisión (la primera fue una flaquita de gafas, mal compuesta en cuestión de dientes, medio anémica, que salió de La Presentación del Aguacatal), faltaban 15 días para entrar a clases y yo, sabiéndome cómo son las cosas, pues estudiaba *El Capital* con estos amigos míos, hombre, pues era, a no dudarlo, una nueva etapa, tal vez la definitiva de esta vida que ahora me la dicen triste, que me la dicen pálida, que se pasea de arriba abajo y me encuentran mis amigas y dele que dele a que estás i-rrecono-ci-ble. (p. 27)

Ya en esas coordenadas iniciales de la historia, el valor predominante del “placer” («saber gozar») en su axiología, hacen que el disfrute de la música y el baile exija ciertas condiciones: la noche (tiempo), un lugar especial donde se pueda bailar y escuchar a alto volumen (grilles, bares), equipos estereofónicos para dar un buen sonido, y el consumo de la droga, el cual, paulatinamente, va a volverse parte consustancial de esta actividad. Hay un acrecentamiento de lo sensorial y una necesidad de vivirlo de esta forma, lo cual se expresa en este comienzo de la historia en la elección que María del Carmen hizo la noche anterior al irse de rumba y por lo cual en la mañana ha incumplido la cita con sus amigos marxistas. La conciencia de esta contradicción genera así la rabia, ya que, al mismo tiempo, la valoración de lo sensorial, sustento del gusto musical, representa para María del Carmen un aspecto determinante de su axiología.

La exploración de este tema es encarada por María del Carmen al relatar las escenas de su despertar de aquel sábado, configurándolas así como un examen de conciencia durante el cual aflora la contradicción que la sume en ese estado de disforia cuya única solución aparece como la entrega a la pasión por el baile y la música. En estas secuencias, como también en los primeros párrafos de su relato, su deseo es planteado en relación con otros aspectos de

su ser y de sus relaciones con ella misma y con los otros, articulado a otros objetos y valores. Es necesario por consiguiente abordar las características de este deseo como la expresión de una relación con «la música» en sí misma, en cuanto objeto de placer o goce (individual), y por otra parte, como objeto alrededor del cual se articulan relaciones (sociales) entre María del Carmen y otros objetos y sujetos de su universo axiológico.

4.2.1.2. La axiología englobante: objetos y valores

Si bien lo que vemos configurarse como el recorrido tiene su origen espacio-temporal en la secuencia que hemos denominado «el despertar», existe un pasado en el que se ha formado en María del Carmen el deseo de escuchar música y bailar, desencadenando las rupturas, desplazamientos y transformaciones que relata desde su última estación. Las acciones que emprende y las decisiones que toma aquel sábado de agosto, provocan un giro radical en su historia y establecen el nuevo rumbo.

Su deseo (querer-hacer), que puede resumirse con los enunciados modales «querer saber sobre rock y música en inglés» y «querer disfrutar libremente de la música y el baile», tienen su propia historia en el conjunto de vivencias que han hecho de la música el objeto que sintetiza las búsquedas existenciales de María del Carmen, adquiriendo tanta importancia y configurándose como «objeto de valor», de falta, impulsándola hacia su conquista.

Una mirada a la apertura del relato nos permitirá enfocar la idea central de este planteamiento, la interacción que tienen estos objetos-valores en el universo de María del Carmen y elegir los más importantes para su análisis y comprensión de la axiología englobante.

4.2.1.2.1. La música en la configuración de la rebeldía como valor de identidad

María del Carmen inicia su relato con un discurso descriptivo refiriéndose a su ser, inscrito en las dimensiones pragmática, cognitiva, tímica y axiológica:

Soy rubia. Rubísima. Soy tan rubia que me dicen:

"Mona, no es sino que aletee ese pelo sobre mi cara y verá que me libra de esta sombra que me acosa". (p. 23)

Mediante esta figurativización del tema de la belleza (femenina), María del Carmen empieza a tejer el entramado de las relaciones entre los objetos que habitan su universo y que, como lo anuncia el enunciador en el título de la novela, van a tener que ver con la figura de la música, entre otras:

Pero me decían: "Pelada, voy a ser conciso: ¡es fantástico tu pelo!". Y uno raro, calvo, prematuro:

"Lilian Gish tenía tu mismo pelo", y yo: "Quién será ésta", me preguntaba, "¿Una cantante famosa?". Recién me he venido a desayunar que era estrella del cine mudo. Todo este tiempo me la he venido imaginando con miles de collares, cantando, rubia total, a una audiencia enloquecida. (p. 23)

No es una fantasía ingenua y sin mayor trascendencia ésta que María del Carmen nos relata sobre "Lilian Gish" aclamada por una multitud nombrada positivamente como "enloquecida", ya que con ella revela una clave importante de su propio universo axiológico. Mediante un proceso de identificación con "Lilian" por el cabello rubio (objeto de valor común a las dos), cualidad que les confiere a ambas el valor positivo de «belleza», María del Carmen construye una imagen de Lilian Gish como «cantante famosa» conjunta al saber musical y al éxito (aclamada por el público), uniendo en ella el cabello rubio + belleza + saber cantar + aclamación del público enloquecido, articulando así objetos y valores a una sanción positiva que da cuenta del valor de ellos en su axiología: "me la he venido imaginando [...] cantando, rubia total, a una audiencia enloquecida". A su vez, al identificarse con Lilian Gish, María del Carmen revela su propio deseo de aclamación y/o aprobación de los "otros", lo cual veremos expresado en distintas escenas de su relato; para ejemplificar esta última afirmación puede citarse uno de los recorridos por las calles del Norte de Cali el primer día de su historia, durante el cual María del Carmen se siente particularmente feliz (eufórica), al verse rodeada y aclamada por su grupo de amigos, en lo que ella denomina su reinado:

Ya el andén no alcanzaba para todos, y al Ricardito le tocaba ir bordeando el césped. Yo iba en el centro, y a todos ellos les había llegado noticias de lo que comenzaban a ser mis noches, y todos tenían preguntas para hacerme, y yo a

ninguno le dejé con la palabra en la boca, respondía a punto, pausada, para todos (oh, cómo recuerdo los cuellos estirados, las caras que relucían de gusto ante el vaivén de mi pelo, que era verdad, como me decían, refrescaba el día), y mientras más ganábamos Sur era obvio (por las cabezas que se asomaban de los buses, porque dos pelados más se habían sumado a la comitiva) que mi reinado se establecía. (p. 46)

Cabello rubio asociado a luz y frescura y paulatinamente, como veremos, al goce de la música, del baile, la noche, y a la aprobación y comunión con un grupo de amigos. Sin embargo, con su fantasía sobre Lilian Gish, también se revela una falencia determinante en el origen de su historia, la del saber musical, definida como una falta de orden cultural: María del Carmen reconoce haber imaginado a Lilian Gish como cantante famosa, por saber que ella posee el maravilloso objeto de una rubia cabellera y a su vez, por no-saber que era una actriz de cine mudo, pudiendo así crear una fantasía de historia exitosa a causa de la belleza y la competencia musical; lo cual, acto seguido en su relato, es evaluado de forma negativa al calificarlo como un hueco cultural debido a sus condiciones de sujeto socio-cultural inscrito en un universo familiar, su ser de niña bien:

Nadie sabe lo que son los huecos de la cultura.

Todos, menos yo, sabían de música. Porque yo andaba preocupadita en miles de otras cosas. Era una niña bien. (p. 23)

A su vez, María del Carmen instaaura el lugar de «los otros», todos los que sabían de música y que, por oposición a su estado de «niña-bien», son definidos por su estado de desobediencia y tal como se verá narrativizado en la novela, como jóvenes rebeldes. Sin embargo, acto seguido, María del Carmen agrega que dicho estado de niña bien era sólo aparente (no-ser) pues lo verdadero era que ya existía una oposición y conflicto entre ella y sus padres, expresado en el trato con su madre:

No, qué niña bien, si siempre fue rebuzno y saboteo y salirle con peloterías a mi mamá. (p. 23)

«Rebuzno», «saboteo» y «peloterías» corresponden aquí a figurativizaciones de la «desobediencia» a la madre (y metonímicamente, a la familia), a continuación

de lo cual María del Carmen presenta una tercera vía de comportamiento (la búsqueda intelectual-política), distinta a las dos anteriormente enunciadas (la rebeldía y la falsa obediencia), elección propia cuyo abandono es motivo de la vergüenza que siente aquella mañana del sábado y que la acompañará durante todo su periplo.

Señalemos de manera especial la referencia a las lecturas de los textos marxistas como “mis libros”, y la comprensión del propio universo socio cultural (“la cultura de mi tierra”) a partir de esta actividad, no obstante la ironía crítica sobre el soterrado interés sexual de Armando el Grillo por ella, enfocando así una doble actitud moral que cuestionará abiertamente más adelante en el relato. Sin embargo María del Carmen hará hincapié en su escrito sobre el respeto que prevalece en ella por esa perspectiva que, no obstante, abandonó justamente el día en que inició su periplo:

Pero yo no quiero acostumbrarme a pensar en eso: la memoria es una cosa, otra es querer recordar con ganas semejante filo, semejante fidelidad.

Yo lo que quiero es empezar a contar desde el primer día que falté a las reuniones, que haciendo cuentas lo veo también como mi entrada al mundo de la música, de los escuchas y del bailoteo. (p 24)

Con esta introducción, María del Carmen presenta desde el comienzo el entrelazamiento de objetos y valores soportados en códigos relacionados con búsquedas juveniles de consolidación de la identidad, primordialmente. Son figuras y temas que remiten a la problemática de las relaciones entre el mundo juvenil y el mundo adulto, la rebeldía, la obediencia-desobediencia, la seducción y, como se ha visto, la búsqueda de reconocimiento del individuo en grupos de compañeros de generación.

Cuando María del Carmen relaciona su falta de saber musical con su condición de niña bien, establece una oposición entre el disfrute de la música y otras actividades y comportamientos propios de su proceso de formación y convivencia social y familiar, caracterizándola como una oposición entre «querer» (goce) y «deber»; a su vez, señala en su comportamiento de entonces una diferencia entre el «ser» y el «parecer», que es fundamental para entender el sentido de su pasión por la música y de su noción de rebeldía: al señalar las

peloterías, rebuznos y saboteo a su madre como lo verdadero (“No, que niña bien, si siempre fue rebuznos y peloterías y saboteo con mamá”) y el buen comportamiento (niña bien) como lo falso (aparente), ella nos dice que no era una niña-bien aunque así pareciera ante su familia y su grupo social; nos dice que ya era una rebelde; y nos dice que este reconocimiento como rebelde es importante y necesario para ella, antes y ahora, es un valor positivo.

Rápidamente, por esta vía, su relato articula el tema de la rebeldía a visiones del mundo que se oponen, inclusive, dentro del grupo generacional (adolescentes) de su mismo contexto socio cultural, y deja en claro que para ella y sus amigos más afines, el baile y la escucha de la música son parte de otras actitudes «rebeldes», las cuales, valoradas positivamente, consisten en un rechazo al mundo familiar, adulto, y al universo socio cultural al que pertenecen. Esto es representado al comienzo de la historia con el gusto por el rock y la música en inglés, preferencia estético musical con la cual se identifica en esta axiología lo /rebelde/; a su vez, el baile y escucha del rock y música en inglés, convocan de forma consustancial otros gestos y/o actividades, como el consumo de drogas para acrecentar las sensaciones, el alto volumen en un buen equipo de sonido, o el gesto de reunirse con otros a escuchar música y bailar, en las casas (si no hay padres) o en las calles, parques y andenes:

No me apartaba del espejo, y pensaba: "bañarme y peinarme y vestirme: 20 minutos". Era el dilema de la urgencia de estar afuera, de ya oír música, de encontrar amigos. "¿Si no me bañara ni hiciera higiene y saliera a dar escándalo con mi facha?". Fijese, tener ya en cuenta arma tan revolucionaria como el escándalo. "No puedo", pensé, "anoche estuve en lugar cerrado, humo. Si cojo por costumbre ir a *grill* todas las noches (era una broma que me hacía, una posibilidad imposible) tengo que lavarme el pelo mínimo día de por medio, con tanto humo". (p. 30-31)

Es importante señalar aquí la importancia de la rebeldía como valor positivo, expresado con el gesto de transgresión en la higiene personal, acto de escándalo utilizado para llamar la atención, y calificado como un “arma revolucionaria”. La rebeldía, se nos dice aquí, es algo que debe ser notorio y explícito. El tema de la /rebeldía juvenil/, expresado en esta axiología en el deseo de transgresión y de oposición al mundo adulto, es figurativizado en

diversas escenas de la historia como se verá en la descripción, entre las cuales aporta gran significación para la configuración de este aspecto, una suerte de «cuadro» generacional, en el que María del Carmen describe la actividad del grupo de amigos esperando la noche frente a Oasis, el primer día de su historia (cf. *infra*, 4.2.2.2.).

En el contexto específico del análisis de la instauración de la competencia de María del Carmen, es importante dejar explícita la modalidad volitiva (querer-hacer), que se manifiesta en ella como el deseo de bailar y de escuchar rock y música en inglés, y la relación entre este deseo y una «intencionalidad» (querer-ser) hacia la rebeldía (querer-ser-rebelde), en la medida en que ello (la rebeldía) concierne a un valor de identidad con el grupo de amigos rebeldes. La música es así para María del Carmen un objeto sobre el cual es necesario «saber» ya que dicho saber es un signo no solamente de /competencia cultural/ (valor cognoscitivo), sino de /identidad/ con otros (valor axiológico), inscrito en los códigos rebeldes de comportamiento y/o valoraciones entre las cuales tiene importancia fundamental el «sentir», manifestado con el goce de la música y otros, entre ellos, el consumo de la droga.

A su vez, puede observarse que para María del Carmen existe un gusto por una determinada forma de sentir que lo musical convoca por sí mismo, y que este tipo de sentir está relacionado con otras experiencias vitales que están en la base de sus búsquedas existenciales (y no solamente musicales) y que por consiguiente forman parte de su intencionalidad y motivación hacia la música. Veremos este aspecto en el punto siguiente.

4.2.1.2.2. La «forma del sentir» como expresión de autenticidad y fundamento de la identidad

El fundamento «sensorial» de la motivación de María del Carmen y de su pasión por la música y la articulación a su axiología, lo veremos narrativizado de una forma especial al referirse al abismo que existe entre ella y sus amigas, representado con la figura del agua.

De manera explícita, María del Carmen se interroga en su relato sobre las razones profundas del giro radical que realiza aquel sábado en que empieza su recorrido, y rápidamente enfoca la crisis de valores en que ya se encontraba no solamente con relación a su universo familiar sino también con relación a algunas amistades, relacionando las oposiciones ideológicas y axiológicas, expresadas justamente con las formas de sentir y disfrutar de la música y otros objetos:

Vuelvo al día en el que quebré mi horario. ¿Por qué lo hice, si le había cogido afición al Método? Sobre todo en los últimos años de bachillerato. Fui aplicadísima, y no me faltaba nada para entrar a la U. del Valle y estudiar arquitectura: segundo lugar en los exámenes de admisión (la primera fue una flaquita de gafas, mal compuesta en cuestión de dientes, medio anémica, que salió de La Presentación del Aguacatal), faltaban 15 días para entrar a clases y yo, sabiéndome cómo son las cosas, pues estudiaba *El Capital* con estos amigos míos, hombre, pues era, a no dudarlo, una nueva etapa, tal vez la definitiva de esta vida que ahora me la dicen triste, que me la dicen pálida, que se pasea de arriba abajo y me encuentran mis amigas y dele que dele a que estás i-rrecono-ci-ble. Yo les digo: "olvidate". Yo las había olvidado antes, anyway, bastó una sola reunión de estudio para reírmeles en la cara cuando me llamaron dizque a inventarme un programa de piscina: no sabían que yo, al salir de la reunión, agotada de tanto entendimiento, me había ido con Ricardito el Miserable (así lo nombro porque sufre mucho, o al menos eso es lo que él decía) al río. Ni más ni menos descubrí el río. (p. 27-28)

Estos acontecimientos, anteriores al primer día del recorrido, señalan una nueva manera de sentir a la que María del Carmen ha accedido al empezar a transgredir los comportamientos de clase alta y de niña bien, comenzando por consiguiente a considerarlos ridículos. «Gozar» con el agua clara y fuerte del río, en oposición al disfrute del agua en la piscina tal como lo hacen sus amigas, expresa para María del Carmen una síntesis de la oposición de otros valores: la /autenticidad/ expresada en la capacidad de sentir la naturaleza (el agua clara del río) se opone al goce socio cultural del agua de la piscina de sus amigas y compañeras de clase social, lo cual alude a los otros comportamientos y actitudes que conlleva la actividad de asistir a un club social:

"¿Cómo no lo había conocido antes?", le pregunté, y él contestó con la humildad del que dice la verdad: "porque eras una burguesita de lo más chinche".

Yo le hice apretadita de cejas, desconcertada ante la franqueza, y él, todo bueno (y porque me quería), complementó: "pero ahora, después del contacto con esta agua,

no lo eres más. Eres adorable". Y yo qué fue lo que no hice al oír semejantes alabanzas: me tiré vestida, elevé los brazos, no dejé de ver el césped de la espuma que producían mis embriagados movimientos chapoteantes. Era el río Pance de los tiempos pacíficos. (p. 28)

El disfrute de la naturaleza es configurado como una competencia (un valor positivo) ajena al comportamiento burgués ("porque eras una burguesita de lo más chinche"). Así, la vivencia del río con Ricardito, le posibilita a María del Carmen ver una oposición entre visiones del mundo contrapuestas: la de su familia y amigas del mismo sector social y la otra, la que se infiere de las vivencias con el grupo de amigos rebeldes, actitudes opuestas expresadas en las formas distintas de sentir, y que fundamentan las axiologías de unos y otros. La actitud de María del Carmen de poder gozar con el agua fresca, señala así una oposición axiológica con su familia y la sociedad en que se inscribe:

Entonces, como me les reí en la cara a mis amigas, fue diciéndoles: "¿piscina? Pero qué piscina teniendo allí no más en las afueras un don de la Naturaleza de agua entradora y cristalina, ¡buena para los nervios, para la piel!".

No me entendieron esa vez y ya no me entienden nunca, cuando me las encuentro acompañadas de sus mancos que me parecen tan blancos, tan rectos, buenos para mí, que soy como enredadera de Nighth Club, y yo sé que piensan: "esa es una vulgar. Nosotras somos niñas bien. Entonces, ¿por qué coincidimos en los mismos lugares?". (p. 28)

En tal sentido plantea con orgullo: "Siempre, hasta hoy, me baño con agua helada" (p. 34). En el relato de María del Carmen, la figura del agua va a aparecer en varias oportunidades para representar «el sentir» como fundamento axiológico. Por ejemplo, con relación al universo valorativo de sus padres, María del Carmen los ridiculiza por su forma de bañarse con agua caliente en la ducha, de manera contraria a la suya, oponiendo en esta gestualidad la comodidad y facilismo burgueses a su propia valentía y capacidad de aventura:

Entonces vinieron otra vez a mí antiguas imágenes de despertadas a través de la veneciana. Y me invadió, repentinamente, la alegría; sólo que no era fresca ni me produjo movimientos ni morisquistas sino como una actitud de espera. Alegría de enfrentar ese nuevo día cruzando el Valle, mientras mis padres, al otro extremo, se

irían levantando apenas, mirándose a las nuevas arrugas y a colocarse inmóviles, debajo del chorro de agua hirviendo. (p. 181)

En este caso con la figura del “chorro de agua hirviendo” se construye una exageración del uso del agua tibia, señalando así su exceso de comodidad en oposición a su vitalidad y valentía, expresada puntualmente en el aparte citado, como actitud para “enfrentar el nuevo día”. A su vez, en el contexto específico de Cali, ciudad cuyo clima ya María del Carmen ha presentado refiriéndose al calor insoportable, es común el uso de la ducha con agua fría durante la mayor parte del año y considerada innecesaria el agua caliente y asociada a gestos de “arribismo”¹⁷; de esta forma, María del Carmen evalúa negativamente este comportamiento, de forma despreciativa similar a las actitudes copiadas de la cultura norteamericana que ha figurativizado en su relato.

Tal como más adelante las polarizaciones axiológicas con los otros son expresadas indefectiblemente a través de la figura de la música, también desde el comienzo de su relato los comportamientos y actitudes de sus padres son evaluados negativamente (ridículos) por este medio: en su descripción del contexto familiar inicial, el juicio negativo recae sobre el gusto de su madre por los “falsetes de Jeanette Mac Donald y Nelson Eddy”, ridiculizándolo y enfocando las diferencias sobre la forma de escuchar música en la casa (imposible ponerla a alto volumen), y puesta en un marco de equivalencia con las otras actitudes anteriormente mencionadas:

Siempre, hasta hoy, me baño con agua helada. Procuré demorarme en la jabonada. Conté hasta miles y al salir canté mientras me desenredaba el pelo.

¡Por las ventanas eran tan duro y tan seco el día! Decidí que no saldría después del desayuno, no con ese sol, y pensé, trágica: "si al menos alguien viniera a reclamarme, a elevarme a clima frío". Pero si no salía, ¿qué? Tendría que almorzar

¹⁷ En Cali no es imprescindible el uso del agua caliente en la ducha por tratarse de un clima bastante cálido. Al ser innecesario, puede ser considerado un gesto de “arribismo”. Este término significa, en la sociedad y cultura descrita, querer aparentar más de lo que se tiene, en el sentido económico y/o social.

una hora después junto a toda la familia. No era problema de que no me cupiera más comida, yo como con la voracidad de un jabalí, era que no me gustaba ese silencio en la mesa, interrumpido sólo cuando mi mamá se ponía a cantar falsetes de Jeanette Mac Donald y Nelson Eddy: odia toda la otra música que no sea: acostumbraba a arrullarme los veranos, cantándome la historia de *Amor Indio*. (p. 34)

Ahora bien, en la medida en que la «forma de sentir» es para María del Carmen la expresión de una visión del mundo (es un significante), se configura por consiguiente como un objeto en sí mismo que va a orientar las búsquedas de los recorridos: el valor del sentir. En relación con este aspecto, la droga aparece integrada a él, al poseer intrínsecamente el valor esencial de poder acrecentar las sensaciones, en particular, aquellas provenientes del disfrute de la música, otorgándole así al panorama axiológico de María del Carmen una base de transgresión por razones evidentemente axiológicas de la sociedad y cultura a la que pertenece. Puede observarse al respecto que, al comienzo de su historia, ya María del Carmen ha empezado a consumir drogas y que dicho consumo está asociado —por ella— al goce de la música:

Quería cerrar la cortina y, tal vez sí, dormir. Pero no lo hice: miré de cara al día (sana fue esa acción), sabiendo que bien malo iba a ser, sobre todo bordeado por esas montañas de pelos crespos. ¿Abría las piernas el negro?

Esto de ver de rodillas donde hay montañas, lo supondrá el lector, es porque la muchachita ha probado ya sus drogas... Entonces empecemos: la marihuana me daba pesadez de estómago, pensadera inútil, odio, horquilla, pereza, insomnio; luego vendrían los riecitos de fuego excavando, cienpiés, pequeños y mordientes en mi cerebro (allí caí en cuenta que tenía un cerebro), melancolía de boca, flojera de piernas y punzones en las ingles de tanto en tanto.

Pero, oh, ¿qué cuenta eso al lado de la extendida tierra eternamente nueva, de arena dura y negra que uno descubre y jamás explora del todo cuando la música suena? Y ya dije que yo no tenía cultura, pero podía sentir cada sonido, cada ramillete de maravillas. ¿Así cómo hace uno, ellos? (p. 32)

Es evidente, en su relato, que en su propio universo familiar no existe una valoración positiva de este mecanismo de acrecentamiento del placer y que éste corresponde a un acto de transgresión; pero por otra parte, es también muy importante observar que entre el grupo generacional y de amistades de María del Carmen también hay diferencias al respecto, que son mostradas en el relato de sus desplazamientos, reuniones y rumbas, tal como se vio en el

punto anterior. Con esto queremos decir que además del valor identitario que tiene el rock, la música en inglés y los otros objetos de valor (como la droga), hay en ellos un soporte subjetivo individual relacionado con el sentir, sobre el cual se gesta lo que podría denominarse un deber-querido, es decir, un compromiso (deber) identitario basado en un gusto (placer) común con el grupo de amigos rebeldes y que fundamenta dicha axiología. Puede comprenderse por esta vía el gran valor que le da María del Carmen a las actitudes transgresoras del grupo de “drogos”, soportadas en un código del sentir evaluado positivamente como verdadero, auténtico, sincero, en oposición a la actitud interesada y utilitaria de la sociedad burguesa de sus padres.

4.2.1.2.3. La música y el baile como síntesis del sentir

Durante su despertar aquel sábado de agosto, María del Carmen está modalizada por la disforia correspondiente a los sentimientos contradictorios de vergüenza por el incumplimiento de la cita a sus amigos marxistas y el deseo de seguir disfrutando de la música y el baile, tal como lo había hecho la noche anterior, que según ella, moduló todo lo acontecido el primer día de su recorrido:

Vuelvo a mi día. Ese Ricardito también me había llamado, muy temprano, antes que los marxistas. Era que no había estado conmigo por la noche, la que de algún modo perfecto moduló el día que empieza mi historia. Él no sabía entonces, que la noche, que fue profunda, fue toda, toda mía, que cuando el noventa por ciento de los otros estaba con el genio ido y con los ojos en la nuca, yo descollé por mi vestido de colores y por mi inagotable energía. Así hablo yo. (p. 29)

En sí misma, la música representa para María del Carmen la posibilidad de sentir de una manera particular que vincula lo existencial y lo corporal, lo sensual y lo espiritual, constituyendo este aspecto, por encima de cualquier otro, el que convierte a la música en el objeto que tanto valor le representa. En la axiología de María del Carmen, la música posee en sí misma cualidades cognitivas y tónicas relacionadas profundamente con sus búsquedas existenciales:

No necesité formulármelo para saber que mi destino era el enredo de la música.

Uno es una trayectoria que erra tratando de recoger las migajas de lo que un día fueron nuestras fuerzas, dejadas por allí de la manera más vil, quién sabe en dónde, o recomendadas (y nunca volver por ellas) a quien no merecía tenerlas. La música es la labor de un espíritu generoso que (con esfuerzo o no) reúne nuestras fuerzas primitivas y nos las ofrece, no para que las recobremos: para dejarnos constancia de que allí todavía andan, las pobrecitas, y yo les hago falta. Yo soy la fragmentación. La música es cada uno de esos pedacitos que antes tuve en mí y los fui desprendiendo al azar. Yo estoy ante una cosa y pienso en miles. La música es la solución a lo que yo no enfrento, mientras pierdo el tiempo mirando la cosa: un libro (en los que ya no puedo avanzar dos páginas), el sesgo de una falda, de una reja. La música es también, recobrado, el tiempo que yo pierdo.

Me lo señalan ellos, los músicos: cuánto tiempo y cómo y dónde. Yo, inocente y desnuda, soy simple y amable escucha. Ellos llevan las riendas del universo. A mí, con gentileza! Una canción que no envejece es la decisión universal de que mis errores han sido perdonados. (p. 82)

La música se configura como objeto con la capacidad de reunir, orientar, recobrar, solucionar aspectos fundamentales de su existencia, y en este sentido María del Carmen se refiere al “tiempo perdido”, “pedacitos” perdidos de su ser, trayectorias erradas. A su vez, define a los músicos, sus creadores, como los seres que llevan las riendas del universo y por consiguiente, con capacidad de determinar el destino a partir de la música. Es de anotar que en esta descripción poética de la música, María del Carmen se sitúa como “simple y amable escucha”, “inocente” y “desnuda”, es decir, como sujeto paciente que se deja “actuar” por ese ser poderoso representado en la música. En tal sentido es definitiva su afirmación: “la música representa aquello que no enfrento”, con lo cual nos señala a los lectores una relación «pasional» entre ella y la música, pasiva en el sentido de su vivencia por medio de la escucha y el baile, en oposición a la activa de los músicos, sus creadores. María del Carmen se sitúa frente a su objeto de deseo en la situación de dispersión, separación, inconsecuencia, posiciones de fragilidad en las que la música actúa como bálsamo, solución, en consonancia pasiva a la actitud de evasión o escape, de forma similar a la droga y el viaje.

Sin embargo, el hecho de que con la escucha de la música María del Carmen se encuentre consigo misma en un sentido sensible y profundo, le da un valor fundamental como objeto de su propia representación de su búsqueda

existencial de sujeto que se pregunta por el sentido de su vida: entre sus preguntas y/o búsquedas existenciales y la música, ella encuentra un nexo vital, sensual, y eso es muy importante en la configuración de su ser y hacer. Así, esta axiologización positiva de la música va a ser expresada fundamentalmente mediante los gestos del goce placentero (euforia) obtenido con el baile, síntesis suprema, a través del cuerpo, de los valores con los que ha sido investida la música en su universo:

Yo no dije nada, yo no saludé (sentí, eso sí, que con la entrada de Mariángela, a mis espaldas, se daba una especie de bullaranga), yo me dispensé caricias, agradecida de esa música, y oía murmullos de aprobación y reconocimiento, y pensé, agitando mi pelo: "mujer, estás dándole vida a esto", si no, entonces por qué fue que no sé de dónde salieron las luces raras, las luces negras, y un grito, un falsete, que inarticulado y todo era como un conjunto de cifras de alabanza a mi pelo. Allí estaban mis amigos, sí, mis amigos. Pero tengo la conciencia muy molesta, de que no duró nada la canción, y yo frené en seco, trastabillé, abrí la boca y enfoqué, sólo para saberme a un tris de caer en cuatro delante de todo el mundo, de los que me adoraban. Pensé: "si pierdes el equilibrio lo perdiste todo", y me quedé tiesa, apretando los dientes, añorando el ritmo que alguien, una sombra larga y diligente se apresuró a renovar. Yo pensé: "voy a preguntar quién cantaba esa maravilla", cuando sonó el aplauso, y la gente se paró y me vi rodeada toda, Silvio, Tico y Bull, Carlos Phileas, ni siquiera las mujeres me miraban con envidia, y yo fui toda sonrisas, miraditas por el hombro. (Nadie supo que un segundo antes estuve a punto de caer de bruces, como una bestia), y con tanta aprobación, tanto gusto y tanta gloria nunca pregunté el nombre de la canción, ni el intérprete. Una laguna más que tengo.

Me llevaron y me sentaron y me calmaron, y yo pensé, cuando ya la música sonaba y yo la aprobaba íntegra: "esto es vida". De allí en adelante mi vida ha sido una aceptación-prolongación consciente, lúcida (para apropiarme de la palabreja) de ese breve pensamiento. Supe que no iba a encontrar nunca, nunca, tanta reunión y tanta armonía. Sabiendo amigos en todas partes aún no los reconocía a todos, y de cualquier manera supe que nunca iba a estar así de protegida. (p. 58)

Este fragmento permite observar la valoración positiva de María del Carmen sobre la articulación entre el hacer específico de la «escucha» de la música y el de la expresión del placer de allí derivado a través del baile, vinculando no solamente otros sentidos además del oído, el tacto o movimiento, sino al público que la observa bailar (gozar). Configurado como movimiento rítmico, el sentir corporal es presentado por ella mediante la gestualidad placentera del baile, ejecutado en la primera parte de su historia de forma individual, solitaria (el rock), y después en pareja (la música antillana y la salsa), pero por

lo general en lugares públicos, que transforman el disfrute solitario en hacer histriónico que demanda la aprobación (sanción positiva) de otros (la aclamación de los amigos como buena bailarina).

Puede observarse que María del Carmen liga su goce individual a la exhibición del mismo, con el claro interés de que su gestualidad exprese muy bien su idoneidad (referente a un “buen bailar rock”) para recibir conjuntamente con la aclamación, el cariño de hombres y mujeres (ni siquiera las mujeres la miraban “con envidia”). Ella sabe que estuvo a punto de caer cuando tropezó por un instante y que ello hubiera traído como consecuencia la burla y la desaprobación que en su axiología representa la no-adoración (afecto). Todo lo cual ella encierra en la afirmación “esto es vida”, y su recorrido, como la expresión de la búsqueda de ese goce:

"esto es vida". De allí en adelante mi vida ha sido una aceptación-prolongación consciente, lúcida (para apropiarme de la palabreja) de ese breve pensamiento. (p. 58)

Aprobación, reconocimiento, afecto, temas y/o valores expresados o figurativizados como aplausos, murmullos, palmaditas, sonrisas, gestos del sentimiento de integración con el grupo de amigos. La figura del baile representa así un hacer-gozoso, expresión del saber-gozar con la música, lo cual es, en últimas, lo que los amigos de María del Carmen (al comienzo del recorrido) y otros visitantes de rumbas y bares (hacia el final de su recorrido) sancionan en ella como positivo, aclamándola: Ella sabe-bailar: ella sabe-gozar-con-la música.

A su vez, ella también juzga la expresión de este saber en los otros, siendo este el aspecto a partir del cual van a ser elegidos en su historia sus amigos y amores, pudiendo decirse que en la axiología de María del Carmen la música y el saber gozar con ella es lo que define los seres en términos positivos o negativos, haciendo o no deseable su compañía. Este aspecto es narrativizado, como se ha visto en los ejemplos citados y en otros que analizaremos más adelante, en acciones y acontecimientos en los que el tipo de música o ritmo define al personaje que la goza, representando no exclusivamente un factor de identidad cultural sino existencial-individual.

4.2.1.2.4. El cuerpo: un fundamento de la competencia positiva del sentir

Un relato inaugurado con la referencia explícita a la belleza que la protagonista y narradora posee, nos anuncia desde ya la gran importancia que este concepto tiene en su universo, haciendo del mismo un objeto de valor. De forma similar a los otros valores examinados, éste aparece articulado al goce de la música, tal como se vio en el análisis de la relación entre el cabello rubio y la competencia musical como objetos posibilitadores de la aclamación y aprobación deseada por María del Carmen (Fantasía sobre Lilian Gish). Este gesto lo veremos escenificado en distintos lugares del recorrido, con expresiones de la euforia que está en la base de la sanción positiva sobre esta conjunción:

Con estas fantasías animaba yo mis sienes, elaborando ya el reto supremo: yo sería el centro y el motivo de la celebración, no su víctima. Yo sería el espíritu de la concordia y el goce sin fin. Yo era el alma que le daba origen a su rumba, la novia de la rumba, la que siempre ganaría, la más gozona y asediada, la que se iba, inundada de cansancio saludable, a dormir las pocas horitas de los justos, y a arrullarme con los planes de la rumba posterior, la de esa noche, la que perfeccionaría el sistema. Yo no iba a desgastar la rumba sino a llenarla de coronas, reinados de frescura, y mi carne resplandecería de arreboles nocturnos, y mi pelo era la maleza encantadora, la mata que destella, confunde, aturde y produce somnolencia, si no se cuidan. Mi pelo crecía libre y poderoso, y a cada paso extraído de la propia raíz de mi cuerpo cobraba brillo tremendo. Crecería mi espíritu como un campo de margaritas en el césped negro de la rumba salvaje, terreno prohibido: el que arrancara una de mis flores para alimentarse y cobrar vigor en la bomba terrible, llevaría del bulto, a la fija. (p. 166-167)

Estas repetidas referencias al poder que proviene de poseer la rubia cabellera, revelan los códigos de belleza que, al formar parte consustancial del universo cultural al que pertenece María del Carmen, son los que posibilitan la sanción positiva sobre él como objeto de valor:

- “no es sino que aletee ese pelo sobre mi cara...” (p. 23)
- “Pelada, voy a ser conciso: ¡es fantástico tu pelo!”. (p. 23)

De manera similar, más adelante:

- “si la veo a usted con ese pelo, me refresco”. (p. 33)
- “es que me acabo de jabonar el pelo”, explicó, y él: “Yo sé. Se te ve lindo”. (p. 37)

El ser pragmático de María del Carmen como rubia, la define corporalmente en un sentido integral, puesto que este aspecto del color rubio no se presenta circunscrito al cabello sino como una cualidad de mujer rubia, blanca:

Mis piernas eran muy blancas, pero no de ese blanco plebeyo feo, y tenía venitas azules detrás de las rodillas. Ayer me dijo el doctor que las tales venitas, de las que me sentía orgullosa, son nada menos que principio de várices... (p. 25)

Más adelante:

Oh, el rosadito indio de mi piel. (p. 172)

Cualidades que están relacionadas, también, con la belleza de los ojos:

-También me dicen: "qué ojos", y yo los cierro un segundo, discreta. Si ya los tengo hundidos es porque en esa época lo deseaba: sí, tenerlos como Mariángela, una pelada que ahora está muerta. (p. 30)

Estas cualidades pragmáticas de María del Carmen, forman parte integral de su ser actorial, y así se presentan en su discurso articuladas a su condición socio cultural de «niña bien» del «nortecito de Cali». Citemos para ejemplificar esta afirmación el siguiente fragmento:

No me apartaba del espejo, y pensaba: "bañarme y peinarme y vestirme: 20 minutos". Era el dilema de la urgencia de estar afuera, de ya oír música, de encontrar amigos. "¿Si no me bañara ni hiciera higiene y saliera a dar escándalo con mi facha?". Fíjese, tener ya en cuenta arma tan revolucionaria como el escándalo. "No puedo", pensé, "anoche estuve en lugar cerrado, humo. Si cojo por costumbre ir a *grill* todas las noches (era una broma que me hacía, una posibilidad imposible) tengo que lavarme el pelo mínimo día de por medio, con tanto humo".

No se ve bien, en un pelo tan rubio como el mío, ese olor. Una niña que tenga pelo como ala de cuervo, es distinto. (p. 30-31)

En esta escena del primer día de su recorrido, María del Carmen se presenta en sus cavilaciones sobre actitudes y normas de conducta socio culturales de "niña bien", en un período en el cual aún no ha realizado la ruptura con sus padres para irse a vivir con Leopoldo. Es importante resaltar aquí la

posibilidad del cuerpo como objeto para llamar la atención, justamente, a partir de la inversión de códigos de comportamiento (escandalizando).

Por otra parte, se observa en estos ejemplos que la valoración positiva de su belleza, le permite a María del Carmen valerse de ella para seducir. Esto se verá en las relaciones que entabla con los sujetos masculinos de quienes espera obtener un aprendizaje o goce de la música, que pronto se vincula a una relación afectiva y de convivencia.

Sobre esta mirada de sí misma en cuanto sujeto competente y a su vez, en falta, María del Carmen entabla las relaciones y acciones necesarias para alcanzar su meta en pos de la música.

4.2.1.3. La «manipulación»: instauración de la competencia de María del Carmen

4.2.1.3.1. La «intencionalidad» y la «meta»: el «deseo de ser» y el «deseo de hacer»

El universo familiar en que se inscribe María del Carmen en las coordenadas iniciales de su historia está configurado por relaciones y comportamientos determinados por el «contrato social» implícito que existe entre ella y sus padres. En éste, ellos son un actor colectivo que cumple el rol actancial de Destinador con la función de comunicar a María del Carmen —en posición de actante Destinatario— los valores en juego (objetos culturales, pragmáticos y cognitivos) y/o los principios y normas de comportamiento, manipulándola (ejerciendo un hacer-hacer) para que, al ser aceptados y cumplidos por ella, pueda integrarse exitosamente a la sociedad, de acuerdo a su concepción de familia como célula básica que, mediante la crianza, instaura en el individuo los valores sociales y culturales con que ha de regirse. Este sentido aparece con claridad en la figurativización que se hace de su familia en el relato: un matrimonio de clase social alta (el “nortecito”), en posesión de esquemas y roles sociales figurativizados con un padre fotógrafo, madre al cuidado de su hija, sirvientes, horarios para la alimentación, el descanso, rutinas de estudio, procesos y proyectos de formación escolar y profesional, salidas al club o a la piscina con las amigas, etc., todo aquello que María del Carmen evoca al

preguntarse por las razones de su ruptura con ese mundo. Mientras María del Carmen comulga con dicha axiología social y familiar, los objetos propuestos por sus padres son considerados como válidos: la carrera de arquitecta, las amistades, los bailes de niña bien, todo lo cual hace posible la obediencia y prácticamente inofensivas las “peloterías” a su madre. Este marco axiológico hace que permanezca vigente el contrato implícito inicial y que se cumplan los roles actanciales y con ello, los roles sociales o temáticos: María del Carmen obedece los mandatos y acepta como válidos los valores de sus padres pues está de acuerdo con que son la llave (el poder y el saber-hacer) para avanzar, crecer, entrar en lo que ella llama una “nueva etapa”:

Fui aplicadísima, y no me faltaba nada para entrar a la U. del Valle y estudiar arquitectura: segundo lugar en los exámenes de admisión (la primera fue una flaquita de gafas, mal compuesta en cuestión de dientes, medio anémica, que salió de La Presentación del Aguacatal), faltaban 15 días para entrar a clases [...] (p. 27)

Sin embargo, al examinar el valor que la música ha adquirido en el universo de María del Carmen, se vio que sus nuevas actitudes y comportamientos responden al proceso de adquisición de una nueva axiología que va de la mano con la pérdida de credibilidad en los antiguos valores familiares y sociales, todo lo cual se manifiesta en la disforia frente al espacio de la casa paterna y sus costumbres y en los juicios burlescos y negativos sobre el universo familiar y sobre los valores propuestos en ese marco. Así, al referirse al resultado exitoso de su formación académica expresado en el hecho de haber ocupado el segundo lugar en los exámenes de admisión en la universidad, la que ocupó el primer lugar es figurativizada peyorativamente como una “flaquita de gafas, mal compuesta...”, uniéndose así /buena estudiante/ + /falta de belleza/ en el polo negativo, en oposición a la valoración positiva sobre su propia belleza rubia, objeto del primer párrafo de su relato y de múltiples alusiones en su escrito. En sentido similar, al atribuir su falta de cultura musical al comportamiento de niña bien, María del Carmen sitúa en el mismo polo el /buen comportamiento/ + /ignorancia musical/, dándole así un valor negativo. (“Todos, menos yo, sabían de música. Porque yo andaba preocupadita en miles de otras cosas. Era una niña bien”: p. 23).

Una nueva visión del mundo ha empezado a des-estructurar la coherencia de su mundo inicial y ya María del Carmen no comulga íntegramente ni con los valores de sus padres ni con la perspectiva de futuro ofrecida por ellos, expresándose esto en su desprecio por los comportamientos de ese mundo familiar y paterno y en el ejercicio de nuevas costumbres y el deseo de ser reconocida en ellas. María del Carmen quiere ser reconocida como rebelde y no como niña-bien, en tal sentido después de atribuir su falta de saber musical a su buen comportamiento de niña-bien, aclara que ya no lo era, que lo cierto es que ya era una rebelde.

En el análisis de la postulación de la falta de María del Carmen como el deseo de poder escuchar música y bailar, se vio que —en cuanto objeto de valor y búsqueda — lejos de ser un valor en sí mismo, la música es más bien un objeto en el que una diversidad de valores han sido investidos, haciendo que se torne imprescindible. Si algunos de ellos corresponden a valores sociales que mediatizan la relación de María del Carmen con otros (con sus padres, expresándose en la obediencia/desobediencia de normas y costumbres y con sus pares en términos de identidad «rebelde» y búsqueda de otros valores subjetivos), otros corresponden a valores estrictamente individuales que mediatizan la relación de María del Carmen con ella misma (el placer y el goce de la música y el baile). Este valor individual, centrado en el goce y placer estético-sensorial, es fundamental y gobierna todo el sistema axiológico:

Vuelvo a mi día. Ese Ricardito también me había llamado, muy temprano, antes que los marxistas. Era que no había estado conmigo por la noche, la que de algún modo perfecto moduló el día que empieza mi historia. El no sabía entonces, que la noche, que fue profunda, fue toda, toda mía, que cuando el noventa por ciento de los otros estaba con el genio ido y con los ojos en la nuca, yo descollé por mi vestido de colores y por mi inagotable energía. Así hablo yo. (p. 29)

Esta «modulación» que tiene la noche del viernes sobre los acontecimientos del sábado, resume el conjunto de oposiciones que modalizan a María del Carmen: por una parte, la noche anterior estuvo colmada de placer, del goce del baile y la música; por otra parte, la contraposición de este goce a las obligaciones propias de su situación como hija de familia, genera una base disfórica de vergüenza y rabia que empaña su orgullo por sus propios

atributos (su competencia: su belleza, sus dotes de buena bailarina y su capacidad de disfrutar con la música), resolviéndose en el sentimiento de contradicción que fundamenta su rebeldía y que está en relación con la oposición entre lo sensorial y lo intelectual, abordada por María del Carmen en su propia indagación.

En este marco inicial, la adhesión paulatina de María del Carmen a la nueva axiología de forma simultánea con el desapego a los valores iniciales, ha desnudado la pérdida de la capacidad persuasiva que en el rol de Destinadores han tenido sus padres hasta entonces y la aparición de uno o unos nuevos actores asumiendo dicho rol. Así, al analizar los nuevos valores y su procedencia, identificamos al grupo de amigos rebeldes como el actor colectivo que, sin que lo haga de manera homogénea, viene instaurándose también en el rol actancial de Destinador de María del Carmen al transmitir a ella concepciones, búsquedas, normas y costumbres, expresadas en la escucha del rock y la música en inglés, entre otras actividades que son parte de la actitud rebelde contra la familia y la sociedad, lo cual se relaciona de manera especial con el valor de la música en el universo sensorial individual de María del Carmen, en un sentido genuino que va más allá del valor como vínculo social identitario.

Por consiguiente, si bien María del Carmen está conjunta al deseo de bailar y escuchar rock y música en inglés —motivación volitiva—, y en especial el ejercicio del baile corresponde a una competencia que la enorgullece, con su escucha no ocurre igual. Su falta de cultura musical a causa del desconocimiento del idioma inglés y del saber específico sobre las canciones (“La que más sabía era Mariángela: decía nombres de músicos y de canciones en inglés”), enfurece a María del Carmen, sabiéndose poseedora de un gusto genuino por esa música y talento para su disfrute, más allá de que la entienda o no. Así, todo el recorrido inicial de María del Carmen va a estar encaminado hacia su búsqueda de saber sobre rock y música en inglés, fundamentada tanto en el deseo (querer-saber) como en el deber (deber-saber), ya que el desconocimiento del significado de estas canciones es al mismo tiempo un

motivo de vergüenza frente al grupo de amigos rebeldes: a ella le avergüenza el hecho de que la vean gozando con esas canciones sin entenderlas.

Si el deseo de «saber sobre rock y música en inglés» obedece a un deseo individual y genuino de gozar con la música, y a su vez social por ser un signo de identificación con el grupo de amigos rebeldes, todo lo cual puede considerarse como la manifestación de una motivación «volitiva» fundamentada en el «querer-saber», el sentido social del deseo de saber involucra una amenaza subyacente de «provocación» sobre la incompetencia cognitiva y axiológica que representa el no-saber-música-en-inglés. Para ejemplificar este aspecto, puede citarse el comentario que recibe María del Carmen de su amigo Silvio referente a su ignorancia musical y la reacción de ella:

Tenía yo un radio viejo en mi cuarto y pensé en sintonizarlo, pero recordé que me habían prestado discos, me los prestó un amigo, Silvio, que me dijo: "se los presto para que aprenda a oír música". Porque le tenía confianza, pues lo conozco desde chiquito, me le quedé callada, que hubiera sido otro, cualquier alimaña de la noche, le digo: "hágame preguntas a ver si es que me raja". Pero Silvio era sincero y se interesaba por mí, por mi cultura, y además era verdad que yo no sabía nada de música. La que más sabía era Mariángela: decía nombres de músicos y de canciones en inglés. (p. 31)

Esta escena, anterior al día en que empieza María del Carmen su recorrido, da cuenta de la aparición de un componente deóntico («deber-saber») sobre el saber musical, ya que su falencia se revierte en una pérdida de su valoración como sujeto ante el grupo de amigos rebeldes. En tal sentido, Mariángela constituye un modelo a seguir: idónea en el saber musical, aparece aquí como en otras representaciones, conjunta a objetos y valores que María del Carmen y el grupo considera positivos: su forma de bailar, su soledad, su rebeldía, su manera de relacionarse con los hombres, su sabiduría en materia de música.

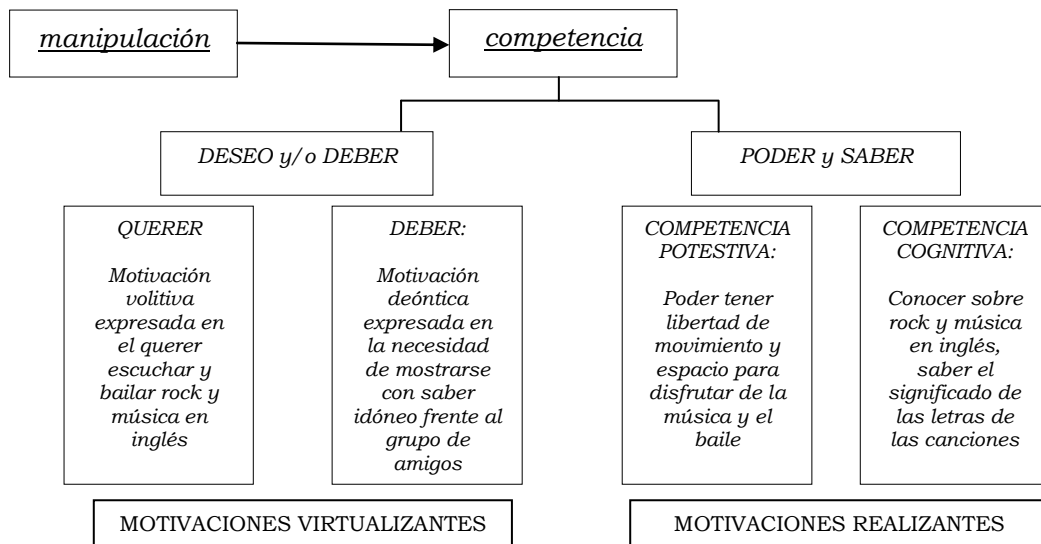
En términos de la organización actancial, la frase retadora de Silvio se inscribe en el proceso de «manipulación» proveniente de un Destinador social —el grupo de jóvenes— y ejercida sobre el sujeto individual —María del Carmen— para que exprese con sus actitudes, su identificación con los otros. En síntesis, el acto de escuchar rock y música en inglés, no solamente es la expresión de un goce estético individual (musical), sino además un gesto de identidad en el grupo de

jóvenes rebeldes y transgresores; por consiguiente el saber sobre esa música ya no es una necesidad específicamente cognitiva sino axiológica, determinante de los códigos de honor y dignidad, y fundamento de un «deber-ser» y un «deber-hacer».

Esto significa que, en cuanto a la competencia, María del Carmen no está conjunta del todo a las modalidades necesarias para realizar la acción (lograr la performance), que consiste en el disfrutar del rock y la música en inglés y del baile o la rumba. Si bien ella está conjunta al querer y/o deber, ella se sabe disjunta de la capacidad de hacerlo por «no-saber-inglés» y «no-conocer-sobre-rock». A su vez, en la modalidad del «poder», también María del Carmen se plantea disjunta: en este caso, para María del Carmen el goce de la música y el baile excluye el espacio de la casa paterna como lugar de goce. Este aspecto es crucial en la determinación de María del Carmen hacia la *emancipación*, la cual se manifiesta especialmente como una separación del ámbito familiar. Recordemos que la rebeldía está tematizada constantemente en la novela como una oposición al ámbito familiar, lo cual se enuncia con frecuencia al describir las rumbas en las cuales es sistemática la ausencia de los padres, lo cual es destacado con frecuencia por María del Carmen. Esto se contrapone a las escenas del goce en grupo (o en parche) en lugares públicos, a través de lo cual, contradictoriamente, se busca ser mirado y ser despreciado y devolver ese desprecio (cf. *infra*, 4.2.2.2.). De esta forma, aunque María del Carmen no relata escenas ni desarrolla el tema del control estricto de los padres sobre sus acciones, y más bien lo que vemos representado es su ausencia, ella no quiere permanecer en su casa ni siquiera escuchando música:

Pensé, pues, allá arriba, en esa fiebre de heno de mi cuarto: "¿bajo y me pongo a aprender música e inglés con los discos de Silvio?". Pero cuando ya me estaba parando resuelta me senté. "No, qué voy a querer bajar —pensé, en formas como de lamento por mi suerte—, qué voy a querer oír la música delante de todo el mundo (hay que decir la verdad: a esa hora del día el mundo eran sólo tres sirvientas y un perro majadero y creo yo que minetero), qué voy a querer ponerla bien pasito después de que anoche el sonido era en chorreras, y bueno, cuando venga mi papá y mi mamá para el almuerzo le bajaré el volumen, por respeto, y apuesto que al rato ya me están diciendo: " ¡más pasito!". "No, no bajo", me dije, y caminé hasta la ventana, que no estaba sino a dos pasos. Necesité tres. (p. 32)

En este sentido, la convivencia con los padres (normal por su condición de hija de familia menor de edad), es considerado por María del Carmen como una limitación del poder-hacer relativo a la escucha de la música y el baile, es decir, corresponde en la novela a una figurativización de la falta de la modalidad del «poder-hacer». Por consiguiente, si bien María del Carmen está conjunta a las modalidades virtualizantes de «querer y/o deber-hacer» (querer gozar con la música) no lo está con relación a las modalidades actualizantes (poder gozar con la música y saber-sobre rock y música en inglés). Veamos este aspecto en un esquema:



Si bien María del Carmen está conjunta a las modalidades virtualizantes del querer y/o deber – hacer, la expresión de la falta expresa la ausencia de las modalidades actualizantes de poder-hacer y saber-hacer, cuya adquisición va a concebirse como la primera parte de su proyecto de conjunción al objeto.

El deseo de saber sobre rock y música en inglés y de sustraerse del ámbito familiar y paterno, se manifiesta sobre una base disfórica representada en las escenas del despertar, donde predominan los temas del escape y la evasión como configuraciones subyacentes a los programas virtuales que se plantea

María del Carmen en respuesta a la disforia que la caracteriza aquella mañana:

Pensé: “podría llamar a Ricardito, muchacho de Río, y decidirme a tenderme hoy sí en las piedras ardientes, desnuda.

[...] Era el dilema de la urgencia de estar afuera, de ya oír música, de encontrar amigos. (p. 30)

[...] Quería era cerrar la cortina y, tal vez sí, dormir. (p. 32)

[...] "si al menos alguien viniera a reclamarme, a elevarme a clima frío". Pero si no salía, ¿qué? [...] Tendría que almorzar una hora después junto a toda la familia. No era problema de que no me cupiera más comida, yo como con la voracidad de un jabalí, era que no me gustaba ese silencio en la mesa, interrumpido sólo cuando mi mamá se ponía a cantar falsetes de Jeanette Mac Donald y Nelson Eddy: odia toda la otra música que no sea: acostumbraba a arrullarme los veranos, cantándome la historia de *Amor Indio*.

[...]Tuve este pensamiento: "qué tal vivir sólo de noche, oh, la hora del crepúsculo, con los nueve colores y los molinos. Si la gente trabajara de noche, porque si no, no queda más destino que la rumba". (p. 34-35)

Esta síntesis puede presentarse así:

Estado tímico: disforia

Objetos de valor negativo: casa de los padres, música de la madre, calor, día

Objetos de valor positivo: amigos, rock y música en inglés, el río, la noche, la calle

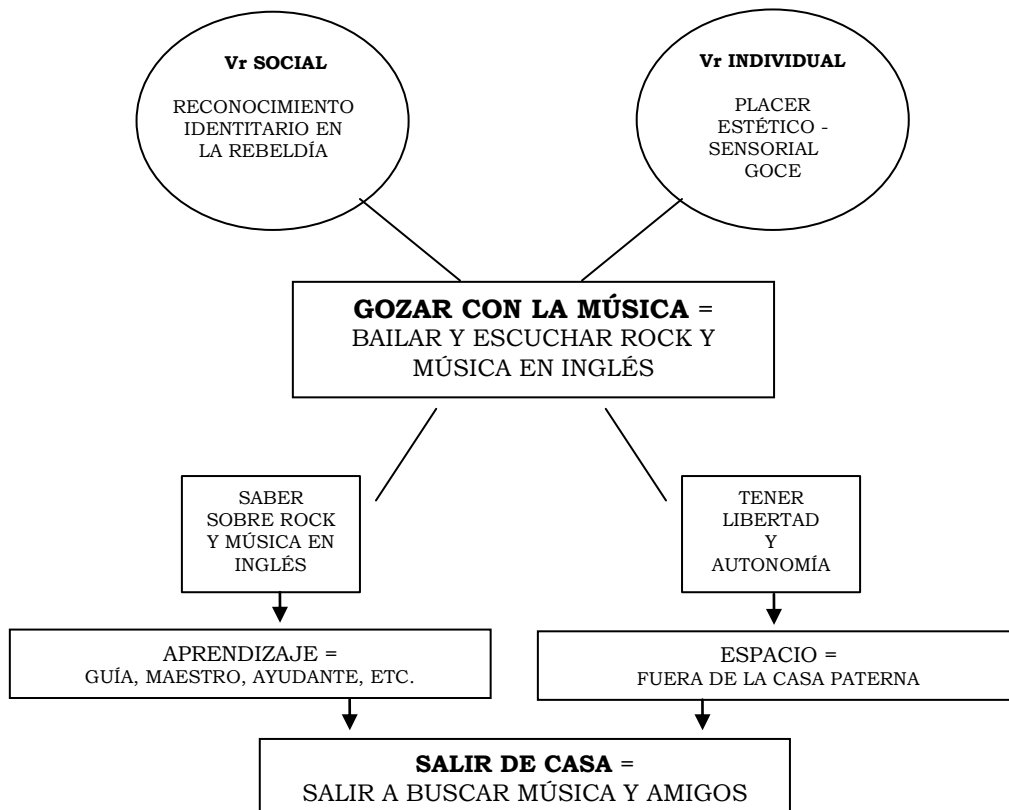
Configuración temática: evasión

Configuraciones figurativas (motivos): desplazamientos, salidas, dormir

Lo cual significa:

Si la meta (querer-hacer + deber-hacer) de María del Carmen consiste en gozar con la música (bailar y escuchar rock y música en inglés) para obtener con ello unos valores individuales y sociales —placer individual (estético sensorial, goce) y social (reconocimiento en la rebeldía, tanto por el grupo de amigos como por la familia y la sociedad rechazada)—, ella necesita adquirir saber sobre rock y música en inglés (a través de alguien que le enseñe) y contar con espacios para poder bailar y escuchar la música libremente (fuera de la casa,

preferiblemente de noche, alto volumen, en compañía de droga, etc.). En este marco, lo que María del Carmen se plantea primero es realizar un programa narrativo de cualificación (PN1) que visualiza simplemente como salir de la casa para buscar amigos con los cuales pueda escuchar música y rumbear en libertad (/evasión/). Síntesis que puede ser expresada en el siguiente esquema:



Es importante resaltar aquí la visualización del **afuera** como única posibilidad de realización de la **conjunción con su objeto**, ya que, cuando María del Carmen se plantea la posibilidad de ponerse a escuchar los discos que le prestó Silvio y aprender con ellos inglés y música, ella piensa con fastidio que en esa casa no puede escuchar música a alto volumen, lo cual no corresponde a lo que ella concibe como placer estético sensorial. Después agrega que lo cierto es que no había en casa nadie más aparte de las sirvientas, haciendo

desaparecer así el impedimento y reafirmando su sentimiento disfórico de rechazo al espacio de la casa paterna como causa del deseo de **disjunción**: ésta (la casa) se le hace insoportable, ella lo que quiere es escapar de ese ámbito y salir. En tal sentido el programa que visualiza es evasivo y consiste en salir de casa, estableciendo así el **desplazamiento** como programa efectivo de alejamiento del espacio disfórico de la casa paterna y acercamiento a los objetos de valor visualizados en el espacio eufórico de la calle o el afuera.

4.2.1.3.2. La re-organización actancial: sustitución de Destinadores, ruptura contractual y nuevo proyecto de vida

En términos de la organización actancial, al comienzo de la historia María del Carmen está en la víspera de una ruptura del orden previamente existente, lo cual se realizará con la decisión de quedarse a vivir con Leopoldo y abandonar la casa paterna, estableciéndose un nuevo contrato o nuevo orden e iniciándose la sustitución de los padres en el rol actancial de Destinadores, el cual será cumplido, hacia el final del recorrido, por ella misma.

Dr

↓

Do → Ov

Dr= Destinador: Actante que transmite al Destinatario el conjunto de valores en juego, instaurando en él su deseo o falta sobre los mismos (manipulación).

Do= Destinatario: Al asumir los valores comunicados por el Destinador, se convierte en sujeto del querer o sujeto de búsqueda.

Ov= Objeto de valor: Representa el objeto en que los valores han sido investidos.

Mediante la manipulación, el Destinador transmite al Destinatario el conjunto de valores en juego, instaurando la falta sobre el objeto que representa el valor al que tendrá que conjuntarse. La instauración de la falta lo convierte así en sujeto de hacer o de búsqueda:

$$(S \cup O) \rightarrow (S \cap O)$$

S= sujeto: Rol a cargo de María del Carmen

O= Objeto de valor: música

{	<ol style="list-style-type: none"> 1. Saber sobre rock y música en inglés 2. Espacio y libertad para el disfrute de la música y el baile
---	--

Ahora bien, el PN visualizado por María del Carmen consiste simplemente en salir a buscar música y amigos, lo cual empezará a realizar una vez llegue su primer ayudante, su amigo Ricardito Sevilla.

$$S \rightarrow (S \cap O)$$

El programa narrativo, así enunciado, está en relación con lo planteado inicialmente (cf. *supra*, 2.3.3.) sobre el viaje o desplazamiento como configuración figurativa que se inserta en la forma de un programa de base o de uso en el recorrido de búsqueda emprendido por el sujeto (María del Carmen sale a buscar música y amigos).

4.2.1.4. PN1: salir a buscar música y amigos

Relatado en su proceso, este programa de búsqueda transcurre desde el mediodía del sábado (instante en que sale de casa de sus padres con Ricardito), hasta el amanecer del domingo (cuando llega a casa de Leopoldo), y se desarrolla entre desplazamientos y estaciones en calles y lugares del norte de Cali (en el barrio Versalles y alrededores).

Lo relatado es en tal sentido la búsqueda de los objetos que proporcionan a María del Carmen la competencia: el **saber**, concebido como aprendizaje de rock y música en inglés y el **poder**, visualizado como la libertad y la autonomía en espacios opuestos al de la casa paterna (el afuera).

Como tal, el desarrollo del programa tiene las siguientes etapas:

1. Adquisición de un ayudante: Ricardito Sevilla.

2. Recorrido por el norte de Cali buscando música y amigos: estaciones y desplazamientos por calles y lugares encontrando amigos y posibilidades de rumba para la noche.
3. Encuentro con Mariángela y Leopoldo Brook.
4. Configuración de Leopoldo como un posible ayudante gracias a su competencia positiva (saber sobre rock y música en inglés).

4.2.1.5. Visita de Ricardito Sevilla: «un primer ayudante»

Podría llamar a Ricardito, muchacho de río, y decidirme a tenderme hoy sí en las piedras ardientes, desnuda. Pero una niña nunca llama a un hombre, eso es lo que pensaba y lo pienso, soy muy jovencita, otra de las cosas que no me perdonan. (p. 30)

La llegada de Ricardito se presenta como la posibilidad de empezar a realizar su programa ya que él sí sabe inglés y puede ayudarle a aprender las letras de las canciones y además él la quiere y por consiguiente la va a acompañar en su salida con gusto. En tal sentido la propuesta que María del Carmen hace a Ricardito se inscribe en un historial de manipulación previa, en que él actúa como amigo y pretendiente, mientras ella, aprovecha su ayuda pero sin manifestar ningún otro interés más allá de la amistad. En el marco de estas situaciones, él opera como su ayudante y guía en el aprendizaje de costumbres distintas a las de su entorno burgués, ejemplo de lo cual es lo ocurrido durante su salida al río Pance y su iniciación en el consumo de cocaína, tal como se observa durante la visita (cf. *infra*). Los obsequios representan en su relación los intentos de Ricardito por obtener su cariño, sin que ella corresponda de la forma esperada.

Entonces sacó su agenda, de la agenda el sobrecito blanco, de mi mesita de noche un libro: Los de abajo, y encima desparramó el polvito y se puso a observarlo, olvidándome. Cocaína era la cosa que traía. Me estremecí, como maluca y con ansia, pero "No —pensé—, es la excitación que trae todo cambio". Yo había soñado con ella, con un polvito blanco (erótica, aunque referidas a una raquítica acción de fuerzas, me sonaban estas palabras) en un fondo azul, y luego con el polo Sur, y por allí navegando una barca de muertos. Luego vendría a saber que soñaba era una carátula de un disco de John Lennon, con un polvo de verdad en el extremo inferior izquierdo, "ja, ja, ja", me reía de ver al miserable Ricardito tan serio, y

pensé: "ni siquiera me pregunta que si quiero. ¿Así seré de cuerva?". Había sacado un par de pitillos de la agenda y ya me ofrecía el más corto. Cuando lo recibí le dije: "gracias", pensándolo muy conscientemente porque me había arreglado ese horrible día, y él se incendió de la dicha ante el halago y después le di su beso, espontánea, sincera y superficialmente. (p. 37-38)

El tema del amor no correspondido se figurativiza claramente aquí en la dicha que manifiesta Ricardito ante el halago de María del Carmen, y la respuesta de ella con un beso "espontáneo, sincero y superficial". Se observará así en el relato de las actividades de este primer día cómo él intenta diferentes formas de obtener caricias o cariño, y ella se mantiene en la posición distante de amiga. Él, sin embargo, sigue concediéndole ayuda, inclusive, cuando la actitud de ella es de maltrato. El rol de ayudante que cumple Ricardito se encuadra así en la relación de manipulación por seducción que se entabla entre ellos, y que María del Carmen reanuda a su llegada, obteniendo su compañía para salir a recorrer las calles en busca de música y amigos.

Con el obsequio de la cocaína se figurativiza la función de Ricardito de iniciación en actividades transgresoras. A su vez, la influencia de la cultura y el cine norteamericano en el consumo de droga, asociado al concepto de rebeldía y de forma subyacente al motivo del viaje (en el significado de "estar drogado" que tiene en el argot) se configura al referirse a la película *Viaje hacia el delirio* y la carátula del disco de John Lennon. Esta referencia al cine norteamericano y al rock y la música en inglés como influencia cultural sobre la configuración de la identidad y la noción de rebeldía es recurrente en toda esta primera parte de la historia, encuadrada como está la sociedad del norte de Cali, en los valores de la cultura norteamericana. A través de este otro sentido de la figura del "viaje", se repite el tema de la /evasión/ como el acto de ingerir droga:

"Empieza", me dijo Ricardito, y demonios, debía vacilar algo, porque me preguntó, no burlón sino caritativo: "¿sabes cómo?".

"Claro que sí —respondí—. Si no habré visto *Viaje hacia el delirio*". Me armé de pitillo y aspiré duro dos veces por cada lado y él bajó la cabeza y yo no lo pude encontrar durante un segundo hasta que bajé los ojos y lo vi allí, todo agazapado en la cocaína. (p. 39)

Por su parte, María del Carmen entabla el proceso de manipulación para obtener la ayuda de Ricardito mediante la seducción, apoyándose simultáneamente en su competencia pragmática (la belleza física) y en su “incompetencia” cognitiva del idioma (inglés), soporte de las letras de la música deseada: María del Carmen no le oculta a Ricardito su no-saber inglés sino que por el contrario, le expresa abiertamente su necesidad de tenerlo a su lado para que le traduzca las canciones. Esta forma de mostrarse incompetente en el saber del idioma, equivale a un halago para Ricardito oponiendo su competencia positiva en el saber inglés.

Este aspecto es determinante para el éxito del proceso de manipulación de María del Carmen sobre Ricardito. Aunque Ricardito posee la competencia positiva del idioma inglés, está disjunto de otros tipos de saber considerados socialmente (opinión que comparte María del Carmen) como signo de destreza básica (masculina), y su ausencia, como signo de torpeza (vergonzosa). Esto fundamenta la mirada desvalorizante de ella sobre él, manifiesta en sus burlas: su apodo es la expresión contundente de su desaprobación (“el Miserable”). De esta forma, ella le presenta una imagen positiva de sí mismo (un halago), esperando así recibir a cambio su ayuda para el emprendimiento de su proyecto. En la medida en que Ricardito está disjunto de otras cualidades necesarias para ser considerado exitoso, necesita de su halago.

Pero yo me sentía fabulosa. Le dije a Ricardito que saliéramos, hasta lo golpié para animarlo. "¿En qué andas?", le dije.

"¿Yo? A pie", me contestó, parándose como pudo, entre suspiros y traqueteo de ropa nueva y huesos.

"¿Y el carro?", dije, desencantada, ya pensando en recibir ful viento en la frente. Y él me dijo, con cara de no estar dando ninguna mala noticia: "Ya no me lo prestan más".

Qué se lo iban a prestar, si la primera vez que lo cogió no distinguió el acelerador del freno. Entonces lo metieron a clases a la Academia "Bolívar", la más exclusiva: le llevó 5 meses aprenderse toda la teoría, pero cuando le soltaron la máquina fue un desastre: me dijo que sintió primero pánico ante la idea de confundir la información tan bien asimilada y clasificada en la cabeza, y segundo, una vergüenza preliminar al inminente error, y que la vergüenza no lo dejó pensar y volvió a confundir el acelerador y el freno: estrelló el carro en una palma africana, lo sacó (operación difícil, teniendo en cuenta la reversa) y cuando ya lo tuvo lejos, a salvo, fue y lo estrelló en la misma palma. (p. 40)

Esta representación del tema del modelo masculino negativo se va a contraponer más adelante al modelo positivo representado por Leopoldo y los siguientes acompañantes de María del Carmen durante su periplo por Cali.

En la salida de casa con Ricardito, figurativizada por medio de gestos desconsiderados de María del Carmen hacia las sirvientas, se representa el tema de la /humillación/ como expresión de pertenencia a una clase social alta en oposición a la de las sirvientas. A su vez, se pone de manifiesto la falta de conciencia social en su noción de rebeldía, aspecto que mencionará más adelante al referirse a sus “malas costumbres” (humillación a la empleada) abandonadas al final de su periplo:

No quise apagar el radio grande y viejo cuando ya salíamos. Al bajar las escaleras se acabó la canción, siguió una especie de charanga que yo eliminé de *ipso facto* en mi transistor minúsculo, pero como arriba seguía sonando, sonaba enferma, entonces, fue cuando sentí el olor a comida, que me repugnó: mi gran desayuno.

"¡Ya no lo quiero! —vociferé—. ¡Se me pasó el hambre, se me demoraron mucho!". Nada me dijeron, como siempre. Yo le rogué a Dios que la sirvienta estuviese con hambre para que se lo devorara. A ella le hacía más falta que a mí, la pura verdad. (p. 41)

Al final dirá: aquí estoy alejada de las malas costumbres con que nació.

4.2.2. Primer desplazamiento: «De la casa paterna a la casa de Leopoldo Brook»

4.2.2.1. Recorridos en el barrio Versalles y Avenida Sexta hasta Oasis

La salida de casa y el recorrido por las calles del norte hasta Oasis transcurre como un alejamiento paulatino del espacio disfórico de la casa paterna y un afianzamiento del sentimiento de euforia ante el encuentro con la calle, los amigos y la música.

Bueno, salimos a ese sol maldito, y sentí una mala vibración en el occipucio que no me gustó para nada. Ya iba a decírselo a mi amigo, pero me reprimí de solo verlo: en toda la mitad de la calle estaba recibiendo el sol de frente y con los brazos abiertos; hasta me pareció que daba gracias. Sí, fantástica camisa la que traía puesta. (p. 41)

Con la salida a la calle María del Carmen introduce en su relato la descripción de la Cali del norte, tanto en su espacialidad y como en la vivencia de ese espacio del afuera por los adolescentes rebeldes de clase alta de entonces. Los lugares están poblados de amigos y de recuerdos que María del Carmen evoca durante su paseo y ahora en su relato, como por ejemplo, los episodios en el Parquedero de Sears cuando muere el joven cantante:

Apuré para cruzar la Avenida Estación y llegar a la esquina deseada, mis esquinas, creyendo como cosa cierta que en la mitad del parqueadero de Sears habían instalado de nuevo el Centro a Go-Go que fue delicia de mis 1960s.

En tres, en cuatro pasos me imaginé lo que sería ver otra vez esa construcción de lona y nylon, repleta de gente y cayéndose de tanto soportar la música, a esa hora del día. "Volvería a empezar", me prometí. "(,A empezar qué?". O vivir de nuevo al menos dos momentos: primero, ver bailar a una muchacha de minifalda blanca y rombos negros, toda Op, ver su estilo liviano, seguro, callado, y los muslitos, verla recibir el primer premio. Segundo: verlo, desde que entró, al muchacho de camisa rosada, rosada para esa época, de Pelo hasta los hombros, mi primer peludo, y la gente se abría para verlo; bailó con la niña de blanco y no le sirvió pero no sintió vergüenza; yo tampoco la sentí por él; "estamos entrando a una nueva época", pensaba, alborozada. Esa misma noche le dispararon, los de la barra de El Águila. La bala le entró por la nariz y la cara toda fue una bola inflada de sangre, una burbuja gigantesca que flotó a la altura de la mirada fijísima de los jovencitos que nunca habían visto un muerto; se desplazó un buen trecho y luego se reventó fácil, ni ruido ni salpicaduras. Los tres que lo mataron salieron de allí rápido, prodigiosos (yo me enrolaría con uno que los conoció, tiempo después, en la cola). Al otro día cerraron el Centro. (p. 42-43)

La configuración del tema de la /violencia/ de la sociedad expresada en el enfrentamiento entre grupos de adolescentes, figura asociada a la nueva música (go-gó) y al espacio del Centro Comercial (Sears), representando así la ideología de «lo moderno» (estamos entrando a una nueva época), y el nuevo espíritu de novedad que en ese entonces representaban los centros comerciales y las diversas actitudes importadas de la cultura norteamericana.

Este tipo de figurativización del espacio urbano, propia de la narrativa de Caicedo, corresponde a una forma de iconización en la que las cualidades pragmáticas de los lugares surgen relacionadas con los aspectos cognitivos y pasionales de los personajes. A su vez, se configura el efecto de realidad o «ilusión referencial» (que ya hemos mencionado), por medio de la referencia específica a lugares de la ciudad de Cali, sin necesidad de describirlos, sino

mediante el uso de topónimos anclados en la realidad extra-textual (Centro comercial Sears). Las pasiones y pensamientos de los personajes, su axiología, al manifestarse en una relación estrecha con el espacio habitado, otorgan a éste un sentido real de verosimilitud y a su vez, de contemporaneidad. Dicha contemporaneidad, en este caso, aparece claramente relacionada con dos imágenes: la del centro comercial representando lo moderno en estrecha relación con la presencia de la cultura norteamericana (Sears, la música go-gó) y la violencia juvenil, representada con la disputa entre pandillas, también relacionada con la configuración de la rebeldía en el cine norteamericano de la época. El recurso del cine es característico de la poética de Caicedo. Además de tener un origen en su propia pasión por el séptimo arte, Caicedo referencia así la influencia del cine norteamericano en la configuración de la axiología de la rebeldía en la juventud de los 70 (no exclusivamente de clase alta). La película *Rebelde sin causa*, referenciada en otros relatos, configura claramente este tema.

El relato del desplazamiento configurado como proceso en sí mismo, le otorga al mismo un valor por el disfrute que representa la vivencia del afuera, espacio de la libertad y el alejamiento de la familia. De esta manera la ciudad en su “afuera” es el lugar preferido para intentar ser, lo cual es algo característico de la obra de Caicedo, tal como se observa en la novela. En este sentido, la configuración socio cultural del norte de Cali es realizada mediante el relato de las situaciones ocurridas y mediante la descripción de los espacios, integrada a dichas situaciones:

Vivía, pues, yo, en el sector más representativo y bullanguero del Nortecito, aquél que comprende el triángulo Squibb-Parque Versalles-Dari Frost, el primer Norte, el de los suicidas. Lo demás, Vipepas, La Flora, etc., es suburbio vulgar y poluto. Mi Norte era trágico, cruel, disipado. Vivía con ventana al Parque Versalles, amiga del menor de los Castro, que se disparó en la frente de vergüenza ante las humillaciones de un policía en Felidia; única amiga del mayor de los Higgins, aquellos ingleses enigmáticos, asmáticos, el que murió de locura, de hambre (no sentía hambre) y de insomnio (no sentía sueño); los otros, quedan tres, andan por allí desperdigados; me parece que se han vuelto peliadores.

Era el Norte en donde los hermanitos de 12 crecían con los vicios solitarios que los de 18 recién habían aprendido y ya fomentaban, el Norte de los buenos bailadores, de los francotiradores de rifle de copas. Ya voy poco por allá, pero cuando me dejo descolgar, la gente que sé que es, me recibe bien. Aún así, me la paso esperando a que algún día se pierdan por aquí, por esta Quinta con Quince en la que vivo,

conscientes, a ensuciarse de la grasita de la plebe y, camarada, yo sí los atiende bien, vuelven a sus casas tarde, a luchar con mi recuerdo, ése que les obliga a prometerse que no vuelven más, a no volver el otro sábado porque si vienen a mí dos veces, acá se quedan. Y no hay entre ellos uno con la fuerza, el aguante, la prudencia y la ilustración que yo tengo para saber bandear esta vida de amanecida. En la esquina de la Sexta con Squibb encontramos a Pedro Miguel Fernández, el que envenenaría a sus tres hermanas, a Carlos Phileas, el lector de H. G. Wells, y a Lucio del Balón, que yo creo va a llegar a médico famoso. Los tres cargaban libros. Dijeron que estudiaban para exámenes de no sé qué, pero que hacían recreo, así que se nos unieron, hacia el Sur.

En consecuencia, no obstante el aumento de calor en el espacio exterior, María del Carmen abandona muy pronto los sentimientos disfóricos del despertar y empieza a disfrutar con alegría el paseo por la calle, reencontrando a sus amigos. Se establece en el relato la figura del desplazamiento como proceso en sí mismo, valorado positivamente con expresiones de alegría de María del Carmen al transitar calles y sitios y encontrarse con amigos. Con ellos comparte el gusto por la música, expresado en el gesto de portar radios en los que sintonizan las canciones en las distintas emisoras y comparten sus expectativas sobre las posibilidades de rumba para la noche.

Es este uno de los cuadros en los que María del Carmen expresa mayor euforia al sentirse acompañada y alabada por sus amigos mientras caminan por la Avenida Sexta hacia Oasis, sintiendo a su vez crecer el grupo en torno a ella en una especie de “reinado”:

Ya el andén no alcanzaba para todos, y al Ricardito le tocaba ir bordeando el césped. Yo iba en el centro, y a todos ellos les había llegado noticias de lo que comenzaban a ser mis noches, y todos tenían preguntas para hacerme, y yo a ninguno le dejé con la palabra en la boca, respondía a punto, pausada, para todos (oh, cómo recuerdo los cuellos estirados, las caras que relucían de gusto ante el vaivén de mi pelo, que era verdad, como me decían, refrescaba el día), y mientras más ganábamos Sur era obvio (por las cabezas que se asomaban de los buses, porque dos pelados más se habían sumado a la comitiva) que mi reinado se establecía. (p. 46)

El relato concierne a una figurativización del desplazamiento en sí mismo. Si el viaje está configurado por desplazamientos y estaciones, en esta parte lo que María del Carmen expresa es el placer de viajar, de trasladarse, recorrer las calles y re encontrarse con sus amigos. Son valorados como positivos la

calle, el afuera, el goce del caminar, el encuentro con los amigos, la posibilidad de rumba y sobre todos estos aspectos se consolida la idea positiva de ser el centro del grupo de amigos.

En este sentido, el relato del desplazamiento integra otros motivos y sub-relatos donde se focalizan otros temas y valores que involucran también a María del Carmen, intercalándose al motivo central del viaje. Por consiguiente, el tema de la búsqueda de la propia identidad, constitutivo de toda la novela, se expresa de forma especial en los sub-relatos que giran en torno a las relaciones de amistad, poniendo en evidencia los valores que constituyen a María del Carmen y los que explora para ser asimilados. El caminar se constituye así en escenario de encuentros y situaciones.

El tema de la amistad y la lealtad es figurativizado especialmente en la relación con Ricardito, primer acompañante de María del Carmen y ayudante en su proyecto de búsqueda. Durante el paseo, María del Carmen encuentra a otros amigos y le resta atención a Ricardito, quien empieza a sentirse molesto y decide abandonarla. En ese momento se expresa el valor estrictamente utilitario que Ricardito tiene para ella, en sentido opuesto al afectivo de él. Ella no siente vergüenza al pedirle que le deje cocaína, lo cual resalta en su relato como “pérdida de escrúpulos”:

Me decidí, perdí los escrúpulos que ahora me acosan, le dije: "antes de irte, ¿no me dejas algo?". Lo miré directo a los ojos, no podía resistir. No resistió, pero se vengó hablando:

"Para eso es que me querés. Tomá". Me extendió un sobrecito completo. Me impresionó la blancura de su mano, y las venas. No me importó, la verdad, que con ese regalo me ofendiera. Pensé en Mariángela. Lo bendecí. (p. 49)

En su relato, ella no oculta su propia deslealtad con el amigo, revelando la fragilidad de los vínculos en oposición a su valoración positiva sobre el grupo de amigos con el que siente una gran identidad basada en actitudes transgresoras y afinidades musicales, aspecto que determina su elección por ellos y el desprecio por Ricardito en el momento de su abandono:

"Cuidate mucho", le dije, de último.

Gocé viéndolo cómo me daba la espalda, odiándome. Siempre tuvo miedo a que le recomendaran cuidado. Decía: "Es como si alguna confabulación me esperara en

mi camino. La persona que me previene sabe cuándo y quiénes, pero no me dice por miedo y egoísmo". Lo vi alejarse rápido y torpemente. Nunca fue de ánimo colectivo. Nunca comprendió los grupos. (p. 49)

Sin embargo ella continúa su caminata hasta Oasis con comentarios humorísticos, figurativizándose con esta secuencia el sentimiento eufórico de María del Carmen por la compañía, la afinidad de sus amigos, el disfrute del caminar y del tiempo vespertino, la música:

Yo me puse a describir melódicamente lo que sería esa noche con todos ellos juntos, a cada uno le fijé un puesto, una actitud, cada uno participaría de mí si seguían a mi lado. Pasamos Dary Frost oyendo a Santana, dos cuerdas más allá antologías de los Beatles, que un locutor ocurrente seleccionaba. (p. 50)

De manera similar, un nuevo encuentro, esta vez con los amigos marxistas, pone en evidencia la relación entre el tema de la amistad y la búsqueda de la identidad; aquí María del Carmen se encuentra durante su paseo con los amigos marxistas a quienes había incumplido la cita para leer *El Capital*, y sobre la cual había afirmado: "Entendí toda la cultura de mi tierra". Sin embargo su perspectiva, aunque es respetada por ella, pasa a un segundo lugar en el momento de elegir y prefiere el placer de lo sensual, lo cual genera una buena dosis disfórica de vergüenza que se aumenta al encontrarlos y que la perseguirá durante todo el recorrido. No obstante la vergüenza sentida al despertar por haber incumplido a la cita con ellos, ahora al encontrarlos, trata de evadir la confrontación reconociendo que es mayor su valoración por el gusto de la música, que el respeto hacia la perspectiva política e intelectual que ellos representan.

4.2.2.2. La espera de la noche frente a Oasis

Las diferencias axiológicas entre los distintos grupos de la misma generación, es el tema central de la figurativización que se logra con la "espera de la noche en Oasis". Citamos el fragmento completo por ser de gran revelación de los fundamentos axiológicos de la rebeldía para María del Carmen:

[...] Comenzaba allí la espera de la noche pero una espera divertida, no había posibilidad de que la cita no fuera cumplida, una cita a la que ellos, por buen

ánimo, le llegaban temprano. Pero nunca fue cosa fácil situarse toda una tarde en un sitio así de meridional. Había que huirle a las malas presencias de parientes y enemigos. Tener en cuenta que eran todos muchachos *psicodélicos*, que unos llegaban a la cita ya bajando, pretendiendo que la compañía de la gente bella les hiciera menos hiriente el cese de velocidad, ese peso en el estómago que a la vez va subiendo... Siempre había colas ante el baño de los hombres, los muchachos que intentaban ponerse livianos y más plácidos defecando al fin de cada viaje.

Que un muchacho apareciera tal día con la piel cuarteada, con menos pelo, con el equilibrio un tanto descuadrado, ¿un muchacho de 15 años? No importaba. Había una actividad en todos ellos (yo no sé si era la ropa a la moda) que hacía un espectáculo feliz de ese desperdicio. Reían con prevención. Cruzaban unas diez veces la Sexta, pendientes del menor gesto que les indicara una posibilidad de nuevo vínculo, de nuevo arranque. Había allí como una revista de flacuchentos movimientos atléticos, y a mí me gustaba. Cada dos horas descendía por allí la corriente que salía de cine, y cada quien ocupaba entonces su sitio estratégico, cada quién sabía cuál conocido estaría en Social, cuál en Vespertina. Y había una actitud, un saludo distinto para cada uno. No es lo mismo ver pasar y deseárselo suerte a una hermana (alcohólica), a un compañero de generación que no participa de esa cultura, a un profesor marxista al que un día se le dijo que cada acto de la vida iría encaminado a combatir el imperialismo, que al droguito fácil que viene con buenas nuevas, un pericazo para los tres más amigos. Se estaba allí, se semi-habitaba allí y se metía droga todo el día. La hermana, el diferente, el marxista, tenían que saber eso. ¿Qué hacían ellos, entonces, para no ser despreciados o para devolver el desprecio en movimiento de volibol? Oponían a esos solitarios ejemplares de cabalidad y lucidez, su unión, su número, su música (que no era suya), los restos de su belleza. Todo el mundo iba allí, el mundo por allí pasaba. El de conciencia social tenía que atravesar el sector bajando la mirada, yendo a hundirse en sus libros y a la cama temprano. Ellos, en ese como dulce y permanente movimiento de moscas, envolvían y polarizaban cualquier ofensa. Algunos, los más inquietos, les reprochaban su falta de talento para apreciar la noche, para tomársela, como decíamos, lo que significaba entonces que eran viejos, y otros, aún inteligentes, no salían de la certeza de que cuando se llegara la hora de evaluar esa época, ellos, los drogos, iban a ser los testigos, los con derecho al habla, no los otros, los que pensaban parejo y de la vida no sabían nada, para no hablar del intelectual que se permitía noches de alcohol y cocaína hasta la papa en la boca, el vómito y el color verde, como si se tratara de una licencia poética, la sílaba no-gramatical, necesaria para pulir un verso. No, nosotros éramos imposibles de ignorar, la ola última, la más intensa, la que lleva del bulto bordeando la noche. (p. 52-54)

La /rebeldía/, tema específico de esta figurativización, sitúa explícitamente las oposiciones que la fundamentan. Parientes y enemigos, junto a la hermana, el diferente, el marxista, el de conciencia social, el intelectual, inclusive, una hermana alcohólica y otro compañero de generación que no participa de esa cultura, los viejos, en fin, todos los otros que no forman parte del grupo de “drogos”, y que por ser parte de la sociedad la representan como contrincante;

en el polo opuesto los “drogos”, definidos como la “gente bella”, lúcida e inteligente gracias a su capacidad de vivir, cualidades a partir de las cuales María del Carmen les concede el derecho a hablar (valor positivo) que todos los demás no tendrán (debido a su falta de intensidad y sinceridad vital). Hay a su vez un componente de sufrimiento y expiación en esta concepción según la cual la espera de la noche en un sitio concurrido (Oasis) exhibiendo el deterioro y desperdicio (figurativizados con la piel cuarteada, la flacura, entre otras formas) es al mismo tiempo una acción difícil (“nunca fue fácil”), una batalla, pero emprendida para provocar “una respuesta” (una reacción) en ese contrincante que pasa minuto a minuto frente a ellos: el desprecio (“devolver el desprecio en movimiento de volibol”), valor por el cual quieren ser reconocidos y van a ser “imposibles de ignorar”, aunque para ello, tal como María del Carmen reconoce al final de su relato, no importe “servir de chivo expiatorio”.

La escena presenta así el «consumo de droga», la «escucha del rock y música en inglés», la «reunión en grupo» o en «parche», como gestos de /rebeldía/ concebida como rechazo y desprecio a la sociedad, articulando así estos valores a la figura de la música. María del Carmen alude directamente al carácter cultural extranjero de la música escuchada en esos momentos (“esa música que no era suya”), comentario que corresponde a su visión al final del recorrido, ya que en dichas coordenadas iniciales, el aspecto «foráneo» del rock y la música en inglés no era tenido en cuenta como valor negativo por María del Carmen ni por su grupo de amigos “drogos”, sino más bien como positivo, de forma similar a la valoración que sus compañeros de clase social tenían por otros objetos que llegaban de los Estados Unidos: la camisa que junto con la cocaína le trae a Ricardito su madre, las películas norteamericanas de las cuales cita *Viaje al delirio* como filme en el cual María del Carmen observa y aprende a aspirar cocaína, la decoración ultramoderna de las casas con objetos traídos de Norteamérica, entre otras figurativizaciones.

Una de las características más interesantes de esta obra consiste en la utilización poética de la música en su diversidad de ritmos, letras y melodías, para representar la búsqueda y afirmación existencial del universo individual de los personajes en el marco social y cultural. Así, en este período inicial, esta

búsqueda es tematizada como /rebeldía/, a través de los actos transgresores de María del Carmen y sus amigos del norte de Cali contra la familia y la sociedad burguesa, y figurativizados en las diversas gestualidades analizadas (de las que hace parte el gusto por el rock y la música en inglés). En este sentido afirma Samuel Jaramillo:

El tercer camino [...] consiste en la ruptura de los jóvenes a partir de una rebelión personal que se apoya en la subcultura juvenil de las drogas y el rock-and-roll, y que intenta negar los valores institucionalizados a partir de la práctica de experiencias que los contradicen. En esta opción hay por lo menos dos niveles que la protagonista transita sucesivamente, y el narrador exalta en forma creciente: una primera diferenciación que se limita al desprecio por las pautas establecidas y ciertas prácticas que no significan un rompimiento total: a pesar de sus conductas disidentes, no se trasciende la condición de hijo de familia burguesa que depende de sus padres aunque se les deteste. El segundo nivel es propiamente la continuación del primero, hasta un corte más profundo (tránsito al que asistimos en el texto por parte de varios personajes); las drogas se convierten en algo más que una travesura, los jóvenes abandonan el hogar, los más brillantes llegan a la culminación del suicidio físico, o del suicidio social a partir de la enfermedad mental o el asesinato gratuito. (Jaramillo, 1980)

Más adelante, en la forma de otros ritmos y letras, la música representará búsquedas similares a la del grupo de jóvenes rebeldes del “nortecito” caleño, pero distintas en cuanto a sus expresiones sociales y culturales, propias de otros sectores de Cali.

Ahora bien, el posterior descubrimiento de la salsa conduce a María del Carmen a valorar de forma distinta su gusto inicial por el rock y la música en inglés y a partir de allí a asumir una posición que considera /política/ con relación a su sociedad y que se expresa en la vivencia de la música. Por ejemplo, ella va a calificar de música reaccionaria a ciertos ritmos y melodías colombianos surgidos bajo la influencia de las tradiciones musicales europeas, como el vals, el pasillo o el bambuco; en similar sentido, su gusto inicial por el rock y la música en inglés va a ser redefinido y considerado una consecuencia de la penetración cultural yanqui, indicando con ese gesto una actitud /política/. Estos son aspectos que María del Carmen evidenciará más adelante, al descubrir la salsa; por consiguiente, en las coordenadas temporales y espaciales que analizamos ahora, sólo es pertinente tener en cuenta la intencionalidad hacia la rebeldía (querer-ser rebelde), figurativizada

fundamentalmente con los gestos del consumo de droga, el desprecio a la vida social burguesa, la escucha del rock y la música en inglés, entre otros, configuración inscrita social y culturalmente en un sector de clase alta del norte de Cali. En este contexto, María del Carmen establece grupos de confrontación entre los que sitúa a “los drogós”, por una parte, y el resto: la familia y otros sectores de su misma procedencia socio cultural (por ejemplo, las amiguitas del colegio).

4.2.2.3. Encuentro con Mariángela y Leopoldo Brook

Con la aparición de Mariángela y Leopoldo se manifiestan otras oposiciones valorativas como fundamento de la configuración de la identidad; lo sentido por los amigos marxistas y por Ricardito es opuesto a la valoración inmensa de María del Carmen por Mariángela, quien se constituye en amiga y modelo a seguir:

Voltié mi cara rápido, para no deprimirme. Acción magnífica: recostada en la pared de la siguiente esquina, con facha de comprenderlo todo y de no gustarle nada, y bellísima, mirándome, estaba Mariángela. La acompañaba el mismo Prometeo, pelirrojo y todo, encadenado a gigantesco estuche de guitarra eléctrica. "Trae música", pensé, y de brinquito me les fui acercando y ella me regaló la sonrisa, que estoy segura, era la primera de ese día.

Nos saludamos de "quiay pelada", y me presentó al fantástico acompañante: Leopoldo Brook, acabado de venir de USA, tocaba *Rock* y yo pensé: "Necesito intérprete", y maldije a Ricardito por abandonarme. "Me voy a morir de la vergüenza si esta noche él me ve emocionada ante letras que no entiendo". (p. 51-52)

La gran importancia que tiene entender las letras de las canciones en inglés se representa aquí como la posibilidad de avergonzarse ante Leopoldo cuando se entere de que ella no entiende inglés. La certeza de María del Carmen sobre el valor que presente en Leopoldo, proviene no solamente de su apariencia física (pelirrojo, portador de guitarra eléctrica) sino del hecho de venir con Mariángela y ser su amigo. Mariángela representa para María del Carmen el conjunto de valores existenciales que ella desea para sí misma, es decir, es un modelo. Ante su llegada los jóvenes se organizan en las esquinas, dejando a Mariángela sola, porque la admiran y le temen:

Yo me volví y animé a todos los muchachos buenos, que ya estando en Oasis se dispersaban hacia cualquiera de las tres esquinas, pero no a la cuarta que era de Mariángela, a quien admiraban, pero temían. (p. 52)

Su rebeldía, su fuerza expresada en su actitud solitaria, su destreza en el baile y la música, son aspectos que María del Carmen valora positivamente. Mariángela comparte con su amiga la depresión por los recuerdos de su madre, el sentir que ha vivido más que ella, y la forma de sobrellevar estos sentimientos a través de la música.

Yo definitivamente cautivé al Leopoldo Brook, mientras Mariángela, que ya había mirado y mirado la venida de la noche, se tomó su tiempo para contarme su angustia de ese día: le había rascado el cuerpo, como a las chicharras. "No importa —le dije— ya te tocó su sombra y ahora vendrá la música". Se moría de tristeza ante miles de fotografías que descubrió de su mamá cuando joven, con ella en brazos, en las fincas. La atormentaba pensar que a los 17 había vivido más que su mamá a los 50 (desproporción simple de comprender, teniendo en cuenta cómo van los tiempos). "La única corrompisiña que tuvo fue cuando conoció a mi papá, un campeón de tenis belga que pasó por aquí en *tour* y siguió en *tour*, y hacían el amor como conejos". Allí se quedó como atolondrada, y luego dijo suplicante: "yo lo que quiero es música", a lo que el pelirrojo contestó que no era sino decirle y a berriar mensaje "delante de todos estos cuchitriles", fue la palabra que empleó. (p. 54)

Los tres amigos se van a caminar para calmar la angustia de Mariángela. María del Carmen aprovecha para darse importancia ante sus dos amigos, ofreciéndoles la cocaína que le dio Ricardito:

"Pues si lo que necesitas es calmarte —dije con la mayor simpleza del mundo, cuando caminábamos al Sur—, yo aquí tengo un gramo de cocaína".

El pelirrojo casi deja caer la guitarra. Mariángela cambió inmediatamente de rumbo: me agarró de un hombro y casi a la fuerza me hizo cruzar la calle. Andaba encendida toda y nos invitaba a su casa, en Granada, cerca de la loma. (p. 55)

Una vez en casa de Mariángela, gracias al efecto de la cocaína Leopoldo toca la guitarra y canta música en inglés durante dos horas, lo cual acrecienta y consolida la valoración positiva de María del Carmen hacia él ("La cocaína, además de ponernos a todos inmediatamente felices, provocó en Leopoldo dos horas de música en inglés, y yo lo admiré y lo adoré en mi devoto silencio": p. 56). A su vez, no obstante su gran admiración por Mariángela, María del Carmen mantiene su autonomía con respecto a las opiniones de su amiga,

aspecto de gran importancia en la configuración actuarial de su carácter independiente:

[...] provocó también una frase de Mariángela que no olvido, cuando Leopoldo agachó la cabeza y su largo pelo rojo ocultó la guitarra entera. Ya no quería tocar más. Pidió vino o agua, algo de beber. Mariángela me pidió que la acompañara por vino a la cocina, y allá lo que hizo fue mirarme de frente y tan duro y tan fijo y era realmente tan bella, *de pelo como el mío* y con esa cara de saber a la perfección lo que estaba haciendo, que yo le permití que desabotonara mi vestido y almohadillara ambas manos sobre mis senos; entonces fue cuando aseguró: "los hombres son unos tontos. Tú puedes manejar mejor que ellos ese pipí que te meten con tanto misterio".

"A mí me gustan", repliqué, apartándome (no tenía por qué decirle que a mí nunca me lo habían metido); "me encanta ese roncarolero", y hacia él fui, llevándole el vino y la certeza (copiada en alguna forma de Mariángela) de que en mi vino y en mi compañía le llegaba su descanso. (p. 56)

Por otra parte, se manifiesta la correspondencia de Leopoldo con el gusto que le expresa María del Carmen, y nuevamente se pone en evidencia el significado inmenso de la falta que le representa el no saber inglés:

Él lo comprendió todo, y yo casi que le confieso en ese acceso de entendimiento y buena voluntad, que no había entendido ni jota de las letras que cantó. No me atreví. Deseé una vez más tener a mi lado a Ricardito, el Miserable, que tan fiel y delicadamente me traducía cada línea de canción. (p. 56)

A continuación los tres amigos se desplazan hasta la casa del Flaco Flores, donde se desarrolla la rumba que eligieron para la noche. Esta decisión, considerada crucial en el relato, marca para María del Carmen su cambio de rumbo.

4.2.2.4. Rumba en la casa del flaco Flores

Cada vida depende del rumbo que se escogió en un momento dado, privilegiado. Quebré mi horario aquel sábado de agosto, entré a la fiesta del flaco Flores por la noche. Fue, como ven, un rumbo sencillo, pero de consecuencias extraordinarias. Una de ellas es que ahora esté yo aquí, segura, en esta perdedera nocturna desde donde narro, desclasada, despojada de las malas costumbres con las que crecí. Sé, no me queda la menor duda, que yo voy a servir de ejemplo. Felicidad y paz en mi tierra. (p. 57)

Con Mariángela detrás, María del Carmen entra a la casa del Flaco Flores sin saludar, concentrando su atención en la música y en el deseo de empezar a bailar ya. Se configura la gran preocupación que representa para María del Carmen su «competencia» en la destreza del baile, ya que es a partir de su expresividad que recibe la aprobación de los otros: “adoración”. En contraposición a la angustia por equivocarse y fallar, el éxito de su baile le genera una gran euforia:

Yo pensé: "voy a preguntar quién cantaba esa maravilla", cuando sonó el aplauso, y la gente se paró y me vi rodeada toda, Silvio, Tico y Bull, Carlos Phileas, ni siquiera las mujeres me miraban con envidia, y yo fui toda sonrisas, miraditas por el hombro. (Nadie supo que un segundo antes estuve a punto de caer de bruces, como una bestia), y con tanta aprobación, tanto gusto y tanta gloria nunca pregunté el nombre de la canción, ni el intérprete. Una laguna más que tengo.

Me llevaron y me sentaron y me calmaron, y yo pensé, cuando ya la música sonaba y yo la aprobaba íntegra: "esto es vida" De allí en adelante mi vida ha sido una aceptación-prolongación consciente, lúcida (para apropiarme de la palabreja) de ese breve pensamiento. Supe que no iba a encontrar nunca, nunca, tanta reunión y tanta armonía. Sabiendo amigos en todas partes aún no los reconocía a todos, y de cualquier manera supe que nunca iba a estar así de protegida (p. 58).

De la descripción de la fiesta puede destacarse, a grandes rasgos, algunos significantes:

- La ausencia de los padres, como algo que observa María del Carmen desde su llegada
- El protagonismo de Leopoldo Brook acompañando con su guitarra eléctrica y su canto la música en inglés. Temas y músicos: Erick Clapton, Rolling Stones, etc.
- El consumo de drogas y en particular, ácido.
- La reaparición de Ricardito quien protagoniza un episodio de pelea con Mariángela, descrito con patadas y golpes. María del Carmen interviene para separarlos y se dedica un buen rato a estar con Ricardito, lo que le viene bien ya que él le traduce las canciones del inglés.
- La confusión general a partir del consumo de la droga.
- La alternancia de María del Carmen entre Ricardito y Leopoldo como acompañantes. En este marco, los celos de Ricardito. Él la invita al

segundo piso y le muestra su descubrimiento, el asesinato de los padres y la niñera del Flaco Flores. Él aprovecha para intentar seducir a María del Carmen siendo galante. María del Carmen, sin embargo, tiene muy claro que no está interesada en él y se lo hace saber. No hay ambivalencia, aunque lo utilice para sus favores.

Ricardito le enseña los cadáveres a María del Carmen como si se tratara de un juego, ella se asusta y se sorprende de la actitud del Flaco Flores. Al relatar este episodio María del Carmen reflexiona sobre su generación, citando algunos casos similares:

Sí, muy sonado el hecho. Fue allí cuando los columnistas más respetables empezaron a diagnosticar un malestar en nuestra generación, la que empezó a partir del cuarto *Long Play* de los Beatles, no la de los nadaístas ni la de los muchachos burgueses atrofiados en el ripio del nadaísmo. Hablo de la que se definió en las rumbas en el mar, en cada orgía de Semana Santa en La Bocana. No fuimos innovadores: ninguno se acredita la gracia de haber llevado la primera camisa de flores o el primero de los pelos largos. Todo estaba innovado cuando aparecimos. No fue difícil, entonces, averiguar que nuestra misión era no retroceder por el camino hollado, jamás evitar un reto, que nuestra actividad, como la de las hormigas, llegara a minar cada uno de los cimientos de esta sociedad, hasta los cimientos que recién excavan los que hablan de construir una sociedad nueva sobre las ruinas que nosotros dejemos. (p. 74)

Las referencias al contexto histórico real en esta figurativización de la rebeldía como característica generacional, se presentan aquí como otra forma de construcción de la «ilusión de realidad». El sentimiento de frustración se configura así como un sentimiento de su generación, a diferencia de la conciencia de María del Carmen sobre su predilección por el goce de la rumba: “Yo siempre me supe dotada de espíritu para la rumba y nada más, y además no me lo explico a quién se lo saqué” (p. 75). Los diferentes aspectos representan para ella signo de autenticidad en contraposición a la falsedad o hipocresía o cobardía de los demás:

He conocido muchos gordos que escriben cosas bellas y la gente los llama poetas, pero al momento de tratarme, cuánto miedo, cuánta vulgaridad en medio de sus borracheras, y la mirada esa verde del pajizo, del hombre que lleva dentro de sí la garra con escamas Que lo imposibilita para tratar a las mujeres. Somos, hombre, seres misteriosos. Y sólo encontré correspondencia en esos jovencitos que ya casi

no veo, los que día a día se raspaban el cerebro. "No duele —me decían—. Es como pasarse un peine y enredar las fibras del opinadero". (p. 75-76)

Ante lo horrible que puede ser la vista de los cadáveres y la escena grotesca, Ricardito trata de calmar a María del Carmen con palabras de apoyo que ella desprecia, expresándole su fastidio:

El Miserable, convencido de que el suceso me había dejado traumatizada de por vida, no cesaba de brindarme palabritas de apoyo.

"Ya, córtala", le mandé, observando al sereno guitarrista, al otro lado de la sala del baile. "No me vayas a dañar la fiesta, ¿quieres?". El Miserable se avergonzó todo. (p. 76)

En contraposición, esto impulsa a María del Carmen a dedicarse por entero a la conquista de Leopoldo:

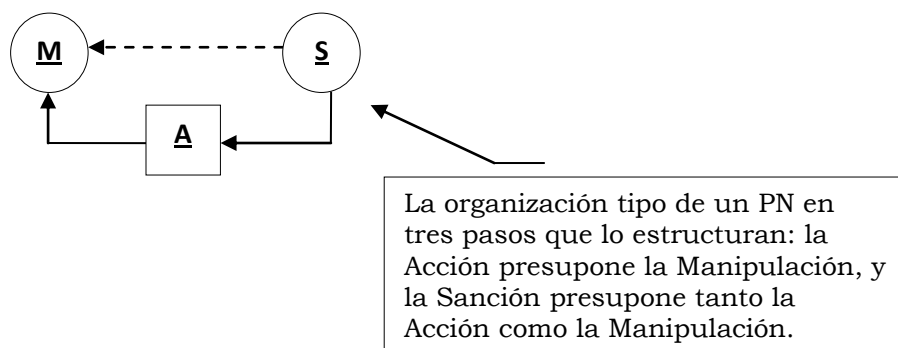
Yo pensé: "¿por qué me he demorado tanto en convencerme que todo el apoyo de esta noche me lo está dando el único aquí que hace la música?". No me importó dejar a Ricardito perdido en un caos de recriminaciones. (p. 76)

Con esta evaluación sobre Leopoldo, María del Carmen manifiesta su sanción positiva sobre su primer programa narrativo, considerándolo exitoso. Su búsqueda de amigos para aprender y disfrutar de la música ha dado como resultado el encuentro de Leopoldo, un músico idóneo para esos fines. María del Carmen ve a Leopoldo como un músico capaz de enseñarle y rápidamente verá en él su capacidad de ofrecerle amor y con ello, un espacio para abandonar el de la casa paterna.

Recordemos que el PN1 consistió en «salir a buscar música y amigos», programa narrativo cuya meta de base es «aprender sobre rock y música en inglés». Al ver en Leopoldo un músico conjunto a la competencia cognitiva sobre el rock y la música en inglés, ella lo visualiza como futuro ayudante en su propia búsqueda.

Este conjunto de evaluaciones es la base para formular el programa narrativo siguiente (PN2), que consistirá en conquistar a Leopoldo para adquirir a través de él la competencia que necesita y que ahora tiene como falta.

Para visualizar este conjunto de procesos nos apoyaremos en el esquema propuesto por Courtés sobre el esquema narrativo canónico (cfr. *supra*, 2.4.), adaptándolo a nuestra meta expositiva. En este caso, retomamos de Courtés la idea de que el concepto y el esquema permiten interpretar tanto el conjunto de una novela como un breve fragmento o secuencia de acciones, razón por la cual se le conoce como «canónico» (Courtés, 1997: 146). Por consiguiente, lo utilizaremos para describir el funcionamiento de los programas y el proceso de articulación en la organización del recorrido narrativo en su totalidad:



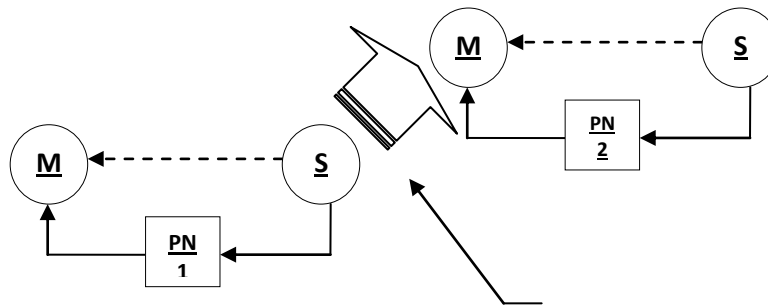
M: Manipulación

A: Acción

S: Sanción

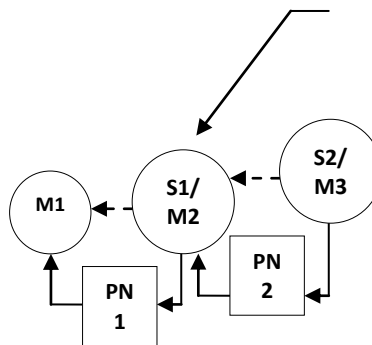
La articulación entre el PN1 y PN2 se presenta a partir de un proceso de evaluación, según el cual María del Carmen sanciona como exitoso su PN1 y a partir de allí configura la meta siguiente, lo cual puede considerarse como una actualización de la manipulación de acuerdo a las nuevas condiciones. Dicho proceso puede visualizarse con el siguiente esquema:

(en página siguiente)



La sanción del PN anterior se proyecta en la formulación de la nueva meta expresada como la Manipulación que rige al PN siguiente. Este punto se constituye en un lugar privilegiado para la aparición de la evaluación y por consiguiente, para la manifestación de los valores que constituyen al sujeto (el personaje). (cf. Jouve, 2001: 83; Hamon, 1984: 205).

Apoyándonos en esta idea representaremos como un “punto evaluativo” la síntesis de sanción/manipulación a partir de la cual se articulan los programas narrativos en recorrido, tal como aparece en esquema inferior:



Por consiguiente, en el caso puntual que analizamos, este corresponde a la articulación de la sanción sobre PN1 y formulación de la meta del PN2, que será conquistar a Leopoldo.

La evaluación funciona así, en este caso, como el lugar de articulación entre el programa anterior y el siguiente.

4.2.2.5. PN2: conquistar a Leopoldo Brook

Es necesario tener en cuenta que el interés entre Leopoldo y María del Carmen es mutuo: en cierta forma, María del Carmen también es conquistada por Leopoldo pues es evidente, según su relato, que ya él había iniciado un proceso de seducción a través de su competencia musical en el rock y el

idioma inglés. En respuesta, y atraída por los valores de Leopoldo, María del Carmen entabla un proceso similar al utilizado con Ricardito, presentándole su falta de competencia para obtener de él no solamente la enseñanza sino el afecto (en contraprestación por sentirse halagado).

Caminé hacia el guitarrista sintiendo agujones de amor en las caderas", resolví, y sin ninguna pena de hacerle suspender su canción para que viera qué frágil y qué necesitada de consuelo estaba. Oh maravilla: la primera palabra que le salió para decirme se le vino fue en inglés. Y se cortó todo. Me pidió perdón. "No, no —le dije— me gusta. Si me hablaras siempre en ese idioma... ¿si me enseñaras!". Y luego, la gran confesión: "Soy tan ignorante". (p. 76)

Evidentemente lo logra de inmediato y a partir de aquí María del Carmen no se separará más de Leopoldo. Entre tanto, Ricardito se ha vuelto pesado por la borrachera, insulta a los demás, saca a la luz sus resentimientos por las diferencias ideológicas que percibe con sus amigos, actitud ante la cual María del Carmen, en signo de deslealtad con su amigo caído en desgracia, aprovecha para golpearlo:

Cuando salimos de la rumba sólo dos hombres quedaban en pie: el mío y el anfitrión. Ricardito se había puesto tan pesado una vez que lo abandoné a su triste suerte, que a la media hora ya tenía contra él a todos los invitados, y todos con ganas de pegarle. No comprendió su abrumadora desventaja y siguió vociferando que lo que más afloraba eran los viejos días de las viejas buenas fiestas, no esta basura y este embombe, y que nadie, ni uno sólo de ellos lo merecía a él, joven con un "*intellectual background*", este fue el vocablo que usó y por éste fue que lo patiaron, y hacía pucheros, que era un futuro poeta, que lamentaba no haber nacido en otra época, en donde los invitados a las fiestas eran juzgados por su intelecto, no por... Quién sabe qué más hubiera dicho si no lo derriban de un guamazo.

Cuando yo me fui, lo habían sacado y dormía sobre la tierra. Yo pensé: "seguro descansa" y luego dije: "hace mucho que no duerme", y de pura mala le pisé las costillas. No sintió. Protestó por algo o se disculpó en sus adentros, y apretó más la "clásica posición fetal", tal como lo vio Mariángela, que estaba deprimidísima ante la poca compostura y resistencia del personal masculino. (p. 77)

María del Carmen repite su idea de que las mujeres tienen mayor resistencia para la rumba que los hombres, lo cual considera un valor positivo. Mariángela, Leopoldo y María del Carmen se alejan de la casa del Flaco Flores en el Parque Versalles. Aquí, las ideas de María del Carmen sobre Leopoldo,

con la esperanza de que va a ser un buen músico y poeta, expresan los valores que soportan su enamoramiento y elección de él como novio y acompañante:

Tiempo que nos tomó caminar en medio de aquel color que avanzaba despacio, con la niebla baja que espiraba la tierra húmeda, y Leopoldo dijo: "Más bien parece paisaje de entrar a alguna casa Usher, no de salir de ella". A mí me fascinó el comentario. (Pensé: "Cadáveres emparedados en espejos"), aunque no venía con música. "Es poeta —pensé—, hará rock fuerte con buena letra". (p. 78)

María del Carmen se siente muy bien con la amplitud y soledad del amanecer. Mientras se alejan, ella está consciente de que abandona el entorno de su casa, y se percata del deseo de Mariángela de seguir oyendo música y, a su vez, de su propio deseo de continuar junto a Leopoldo:

Caminaba bonito, ella, y yo mirándola, abrazada como estaba al guitarrista, comprendí, tal vez, una porción de su angustia: a mí tal amplitud me ponía ágil y liviana, a ella se la tragaba.

Caminábamos, si vamos a decirlo, en total dirección opuesta a mi casa. Yo no había dicho nada, pero sabía que Mariángela quería más música. ¿Pero en dónde?

"Yo no vivo lejos —dijo Leopoldo—. Soy del puro corazón del Norte", y yo le regalé ojitos expresivos (a esa hora del traspasado, y con miles de cosas en la cabeza, se necesita tener fuerzas) por la frase que me hizo pensar: "vive solo". (p. 79)

En algún momento ella piensa irse a su casa, pero rechaza la idea y continúa haciendo fantasías sobre Leopoldo, configuradas sobre valoraciones positivas, deseándolo como novio:

Rechacé, Dios, el pensamiento de separármeles e ir a tenderme en la cama de mi casa. Yo no sé si fue allí cuando me vino la resolución de nunca más recibir un nuevo día ojeándolo a través de la veneciana.

Leopoldo no olía a humo después de la fiesta: olía a hierba de clima frío, y yo pensé: "viene de otras tierras, del país del Norte", en donde ha recibido mejor alimentación", lo que fue, digamos, un pensamiento tonto, pero que hizo acercármele y hacerme la convencida de que era novio lo que tenía al lado. (p. 79)

Puede observarse en esta secuencia una síntesis de los valores que representa Leopoldo en cuanto a la posibilidad de adquisición de la competencia de María del Carmen y su relación con el motivo del viaje. La posibilidad de adquirir saber sobre la música y de gozar con ella mediante su escucha y baile, son metas cuya realización sólo puede darse por fuera del ámbito de la casa

paterna. En este momento de la historia, Leopoldo aparece conjunto a la competencia cognitiva sobre la música y virtualmente como un sujeto con la capacidad de ofrecer a María del Carmen un espacio para vivir (distinto al de la casa paterna), posibilidad surgida en un vínculo con una relación afectiva, tal como seguirá ocurriendo en adelante con otros acompañantes. Así, lo primero que ella piensa es conquistar a Leopoldo como novio, ya que al establecer el vínculo afectivo, los demás objetos de valor serán adquiridos a través de él. En consecuencia, la presencia de Leopoldo y la posibilidad de su conquista como novio, le recuerda que ya no quiere volver nunca más a la casa de sus padres, figurativizada así como una cárcel: “nunca más recibir un nuevo día ojeándolo a través de la veneciana”, en oposición a lo cual, el desplazamiento se reafirma como la figurativización de la evasión o posibilidad de liberarse de los padres.

Es importante señalar también aquí los aspectos que fundamentan la valoración positiva de Leopoldo como hombre: su estado físico, la buena alimentación, su crianza en el Norte (Estados Unidos), características vinculadas igualmente a la figura del viajero (“viene de otras tierras”). A su vez, el valor positivo se fundamenta en la influencia de la cultura norteamericana, lo cual es figurativizado una vez más en la escena de entrada a la casa de Leopoldo, en la que María del Carmen sólo con verla desde afuera puede imaginar que la decoración es “ultramoderna”, como corresponde a su condición de acabado de llegar de Estados Unidos:

El no invitó a nadie a su casa, pero Mariángela la conocía y nos guió: quedaba en la Séptima con 25. Yo pensé, mientras él metía la llave y abría la puerta con movimientos elásticos: "vieja casa de papas, casa de Versalles, ahora no hay papas, la han dejado para que la habite él solo y la decoración debe ser acrílica y ultramoderna". (p. 79-80)

A continuación escuchan el grito de Ricardito Miserable que acaba de despertarse en el Parque Versalles. Los tres amigos saben que se trata de él, pero no se conmueven por su situación. Por el contrario, Mariángela y María del Carmen comentan:

Bueno, ella se asentó más en su sitio, se hundió hasta los codos en los bolsillos y así escuchó toda la duración de esa queja terrible. "Supongo que eso despertará a

los otros flojos", fue lo que salió diciendo. Y yo: "hoy nadie se va a aguantar a Ricardito. Va a andar por estas calles con trote de muerto. Como se acuerda de todo, nos buscará para pedirnos perdón".

"¿Perdón de qué?", dijo ella.

"De haber hecho el ridículo delante de nosotros. Trató de cagarse en la fiesta". (p. 81)

Al entrar a la casa de Leopoldo, María del Carmen continúa admirándolo, esta vez por los cuadros que hay en las paredes, por el estilo del lugar y, a continuación, por el excelente equipo de sonido del que empieza a salir una música que la conmueve completamente, todo lo cual se suma a sus valoraciones positivas hacia él, sintiéndose «agradecida» y «enamorada»:

Ya Leopoldo, tan diligente, ponía la música. Fue un acto sencillo. Lo que produjo, puede que yo me lo explique, pero no alcanzo a medirlo. Salía de las cuatro direcciones de ese salón amplio, y lo supe, de cada rincón de la casa, una belleza diluida en dosis tan exactas, una guitarra tocada despacio, tan alta, tan alta. Era el disco mejor grabado que había oído en mi vida, la emisión más fiel y más potente, la canción más eléctrica, y yo me declaré sin fuerzas para agradecer esa alabanza. Me paré en mitad del cuarto, inútil testigo de esa fantasía. No necesité formulármelo para saber que mi destino era el enredo de la música.

Uno es una trayectoria que erra tratando de recoger las migajas de lo que un día fueron nuestras fuerzas, dejadas por allí de la manera más vil, quién sabe en dónde, o recomendadas (y nunca volver por ellas) a quien no merecía tenerlas. La música es la labor de un espíritu generoso que (con esfuerzo o no) reúne nuestras fuerzas primitivas y nos las ofrece, no para que las recobremos: para dejarnos constancia de que allí todavía andan, las pobrecitas, y yo les hago falta. Yo soy la fragmentación. La música es cada uno de esos pedacitos que antes tuve en mí y los fui desprendiendo al azar. Yo estoy ante una cosa y pienso en miles. *La música es la solución* a lo que yo no enfrento, mientras pierdo el tiempo mirando la cosa: un libro (en los que ya no puedo avanzar dos páginas), el sesgo de una falda, de una reja. La música es también, recobrado el tiempo que yo pierdo. Me lo señalan ellos, los músicos: cuánto tiempo y cómo y dónde. Yo, inocente y desnuda, soy simple y amable escucha. Ellos llevan las riendas del universo. A mí, con gentileza! Una canción que no envejece es la decisión universal de que mis errores han sido perdonados.

Entonces, ¿no iba yo a agradecer aquella gracia?

Mariángela estiraba todo el cuerpo y respiraba profundo y pasito ante la maravilla. Yo me le acerqué y le acaricié su cabecita, y nos miramos y nos transparentamos, fundiéndonos en la exacta expresión de nuestros ojos, mientras Leopoldo anunciaba: "sonido cuadrafónico, salidas en todos los cuartos".

Hacia él me dirigí, a darle las gracias en nombre de la tecnología. Lo besé y él no me dejó ir, me besó en la boca. Yo voltié y la miré a ella: había cerrado los ojos. Me voltié y lo besé en la boca. (p. 82-83)

Con estas valoraciones, se consolida para María del Carmen su decisión de no volver a la casa de sus padres:

Mariángela contemplaba o sentía, lo sé, nuestro amor. Yo pensé: "voy a ser la primera niña bien en Cali que se va de la casa a vivir con el novio. La gente comprenderá que esto es lo común en Estados Unidos". (p. 84)

A continuación, mientras Mariángela escucha música, María del Carmen tiene con Leopoldo su primera relación sexual. Durante el relato de este episodio, María del Carmen introduce otras consideraciones sobre la vivencia posterior de la sexualidad con Leopoldo, refiriéndose al sufrimiento masculino del amor. En cuanto a los acontecimientos de este momento específico, con el inicio de la relación se produce al mismo tiempo la separación de la casa de sus padres, expresado en el texto con una marca gráfica de asteriscos, separando esta primera parte del resto del relato.

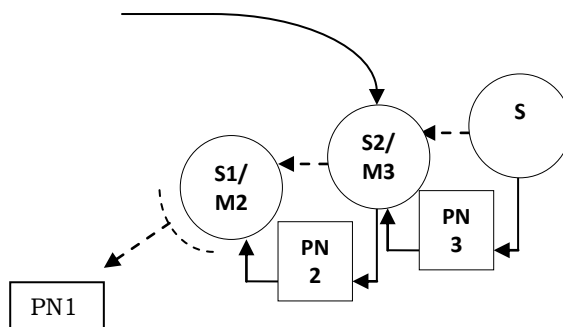
No es tan importante eso: el amor. Hablo es por boca de Mariángela, que nos esperó oyendo música divina mientras yo perdía la virginidad y él gemía de rasguño espantoso y espantosa mordida, así sentí que le estaba haciendo encima de la primera cama de agua (*Made in USA*) que veía.

Oímos música 12 horas y salimos, los tres; él y yo abrazados, Mariángela con un palito en la mano molestando a la gente. Era cosa de esperarse que en la Sexta se nos viniera encima el Ricardito Miserable, con los ojos abotagados por la angustia, a decirnos: "Estoy hablando con todo el mundo para ver si han perdonado mi lamentable comportamiento de anoche, quiero que comprendan que yo no estaba en mi juicio, o me queda una esperanza más para mi calma: que nadie recuerde nada. Ustedes no me recuerdan, ¿cierto? No tienen idea de lo que el Miserable hizo anoche, no recuerdan" (p. 85).

Lo que sigue es el encuentro con Ricardito, angustiado por la culpa y el arrepentimiento por lo ocurrido la noche anterior mientras estaba ebrio y drogado en la fiesta.

4.2.2.6. PN3: aprender sobre rock y música en inglés, vivir el primer amor y abandonar a los padres

El logro del PN2 (conquista de Leopoldo) fundamenta el PN3: CONVIVIR CON LEOPOLDO



El domingo al amanecer, ella piensa:

Yo pensé: “Voy a ser la primera niña bien en Cali que se va de la casa a vivir con el novio. La gente comprenderá que esto es lo común en Estados Unidos”. (p. 84)

Hasta aquí se desarrollan dos primeros «proyectos narrativos» de María del Carmen: salir de casa a buscar música y amigos, en desarrollo del cual conoce a Leopoldo y emprende el segundo proyecto, su conquista. Ambos están relacionados con la meta planteada inicialmente en la secuencia denominada «El Despertar». Irse de casa con el novio que acaba de conseguir (rockero y conocedor de la música en inglés), significa para ella la posibilidad de empezar a aprender sobre música y a su vez, liberarse de los padres y la prisión de la casa paterna para poder disfrutar libremente de la música y otras actividades relacionadas. Esto pone en evidencia el gran valor que tiene para ella la «libertad» y «autonomía», como posibilidad de disfrutar y aprender sobre la música en un contexto ajeno al de la familia. A su vez, se manifiesta aquí el significado de este gesto como /rebelde/, en el contexto axiológico que hemos analizado, es decir, configurado sobre la influencia de la cultura norteamericana. “Irse de casa a vivir con el novio” significa, así, ejercer la rebeldía, a la manera como se hace en Estados Unidos.

En este contexto, el PN3, concebido como “aprender sobre rock y música en inglés, vivir el primer amor y abandonar a los padres”, tiene su forma de realización en la convivencia con Leopoldo Brook, primera estación del periplo de María del Carmen. Esto es posible por la conquista de Leopoldo. Tras haberlo conquistado, puede emprender la siguiente etapa, el aprendizaje de la música y el abandono de la casa paterna.

4.2.3. Primera estación: «convivencia con Leopoldo Brook»

4.2.3.1. De la ilusión a la realidad

María del Carmen no explicita la duración de esta etapa y, mediante un relato con la utilización prioritaria del pretérito indefinido, configura un carácter durativo de las actividades que constituyen su vida con Leopoldo, una especie de «ser» de esa etapa, con algunas características típicas:

Adquiere una gran cantidad de conocimientos sobre la historia del rock y la música en inglés, aprende letras de canciones, nombres de autores, compositores e intérpretes y aspectos relacionados con sus vidas, etc.

Yo salía menos a la Sexta. Leopoldo no hacía otra cosa que presentarme amigos fascinantes. Llegaban de USA y les hacíamos grandes rumbas. Oíamos música las 24 horas, porque uno con la cocaína, no duerme. Acumulé una cultura impresionante. Que no me vengan a decir a mí que Brian Jones murió de irresponsabilidad o flojera; ni siquiera de amor en vano. Las cosas no se dan así como así. Murió fue de desencanto. (p. 89)

La vivencia del espacio es fundamentalmente interior ya que la mayor parte del tiempo María del Carmen y su novio están encerrados en casa escuchando música, consumiendo droga y reuniéndose con amigos, especialmente viejos amigos de Leopoldo que llegan de Estados Unidos:

Yo no salía a la calle por conversar de esto, con amigos de Leopoldo tan de aires extranjeros. O salía sólo por la tardecita, única hora en que se me permitía el necesario contacto con el viento mágico de esta ciudad, y sabía que en mi caminado, en la manera de golpear las rejas, los muritos y acompañar los saludos, iba repitiendo el teclado de *Salt of the Earth* o *She's a Rainbow* o la difícil *Loving Cup*. (p. 93)

Este disfrute de la música se caracteriza por el excelente sonido gracias al equipo que posee Leopoldo, y al acompañamiento de drogas que intensifican el placer del sonido:

Y me ofrecían transistores, grabadoritas en cada esquina, pero ¿cómo me iban a servir si yo venía de pasármela escuchando música cuadrafónica en así de salidas? Me tenían que perdonar, Tiquito, Bull, si me les iba, ellos que se arrojaban el transistor o se lo pegaban a las orejas cuando le faltaban pilas, y empezaban a mirarme ya lejana, sin dejar de decir nunca que sería bueno verme más, sin dejar nunca de entender que ya no se podía. Yo quería música, y la música solamente estaba adentro, entre las hermosas paredes de aquel apartaco con aire acondicionado [...] (p. 93 – 94)

Sin embargo, si bien María del Carmen expresa satisfacción por sus logros en el aprendizaje del rock y la música en inglés gracias a la convivencia con Leopoldo, también ésta trae su parte negativa en la monotonía por el consumo de la droga, el encierro, su alejamiento de los amigos, el desprecio de Leopoldo hacia la ciudad y sus habitantes, entre otras, aspectos sobre los cuales empieza a gestarse el deseo de dejarlo. Veamos en qué consisten estas evaluaciones negativas.

Si bien la vivencia del encierro trae a María del Carmen el placer de la música y del consumo de droga, también le genera un sentimiento de insatisfacción por su oposición al gusto del espacio exterior (el afuera). La calle es para ella un espacio eufórico, relacionado con el placer del encuentro con amigos, el deseo de aprobación y cariño:

[...] y "póngale cuidado a su pelo —me dijo

Bull un día que para mí fue negro—, póngalo más al sol porque se lo noto como apagado".

Regresé toda cabizbaja, yo, la siempre alborozada, y Leopoldo prendido a la guitarra, porque esa guitarra nunca se prendió de él. (p. 94)

A su vez, la cercanía de Leopoldo le ha permitido a María del Carmen enterarse de que su talento como músico y guitarrista es mucho menos de lo que ella imaginaba y/o esperaba:

En la vida compuso nada. Lo único que hacía bien era seguir un disco. Metíamos droga como maracas, y rara vez nos movíamos de allí para otra rumba. Las rumbas las hacíamos nosotros, y con tal que a mí nadie se me acercara, con que dejaran mi

música tranquila, yo tenía, y todo bien y en paz, contentos. Sólo que ante el horno de los cielos Leopoldo Brook añoraba USA, la tierra de sus estudios y de sus encantos juveniles. Llegó aquí para darse cuenta que una mera sensación de bienestar no alcanza para triunfar en la vida: hacía falta ambición y empeño, y sus tardes fueron arrumacándose en la sufriente resignación del trópico. Guitarra tonta, guitarra cólera, punteos que se hunden en el cielo estrecho. Yo me preocupé por seguir la recomendación de Bull, no fuera que se me secara el pelo, e intentaba hacer porque Leopoldo saliera a la calle conmigo, pero no era sino dar un paso en el andén y empezar a renegar por la poca gente bella o interesante; enjuiciaba el tamaño mediano de las personas y lo oscuro y anónimo de los ojos. En cambio yo, no era sino que pasara un grupo de muchachos conocidos para ponerme alebrestadora toda, picos de saludes, deseos de buenos rumbos y andares rectos, y ellos sólo levantaban las caras y medio sonreían al reconocermé una vez más, ahora que, con mi encierro, ese placer escaseaba. (p. 94)

Junto a su falta de talento, Leopoldo manifiesta un gran desprecio por el mundo de María del Carmen, de forma simultánea a su deseo de posesión sobre ella, temas que se expresan con juicios negativos sobre la ciudad, su clima, la falta de belleza de los habitantes, y en gestos caprichosos para solicitar su compañía y restringir su tiempo con sus otros amigos y sus salidas:

Ellos me sabían alejada del mundo, Leopoldo Brook significando para mí toditica la existencia. [...]

Me veían aparecer sin hacer preguntas. Seguían su camino y yo: "¡Adiós, adiós, pelados!", y todos volteaban para ubicarme mejor ahora que me había permitido la alegría de la despedida, pero yo ya no estaría allí: dos pasos antes Leopoldo Brook había hecho un gesto de asco y me había obligado a subir las escaleras, quejándose del azúcar que trajo el viento; entonces yo arañaba imágenes del pasado y me permitía añoranzas, igual a los que afuera irían media cuadra más adelante, hasta encontrarse con la esquina que marcaría el límite para iniciar la devuelta, repintar el mismo sin rumbo hasta que el peso de las piernas no los dejara y fueran a refugiarse en la casa del que ya guardaba el bareto armado.

Subiendo por esas escaleras, yo me ponía a sacudir y zangolotiar el pelo, con Leopoldo a mis espaldas, y en esas angostas escaleras se formaba un torbellino de delicias múltiples: él sí servía, al menos, para identificarlas, y tenía que respirar hondo para no perderse ninguna: cada hebra de mi cabellera formando encontrón de colores en la penumbra; afuera el chasquido del polvo sobre los árboles, la columna vertebral de cada hoja relampagueando ante el azote del viento. Tico se prendería de una rama y se balancearía, ¡uuuuuuu-uuuja!, conjurando viejas vanidades de su madre, cuando lo observaba a la cara y aseguraba que era el niño más lindo y lo mecía en sus brazos. Música del exterior, vaivén de mi pelo que hacía florecer los ramilletes en las paredes. Picotean y trinan, ay, los pajaritos. Lento era aquel ascenso. La música estereofónica nos iba tendiendo la alfombra y la bienvenida para una larga estada en ese piso, y yo me llenaba de quietud, bueno, no se pudo salir, qué le hacemos, que sonara *On with Show* y yo soportaría, hasta

comprendiéndolas, las palabras de Leopoldo: "¿No te digo que no se puede salir?". "¿No te destempló los huesos la humedad del viento?". Y abría la boca para suspirar ruidosamente, pulmones averiados: " ¡ay, San Francisco mío!".

¿Me llevaría, me preguntaba yo, si se devolvía a USA? No creo que pudiera hacerlo. Su familia lo había mandado a traer para que administrara una finca por Calipuerto, pero poco les tomó convencerse de que, en el desubique que significó la devuelta, su hijo no había quedado sirviendo ni para tocar la guitarra. (p. 95)

Por otra parte, la mala vivencia de la sexualidad por Leopoldo, expresada en el dramatismo que María del Carmen interpreta como falta de capacidad de goce, fundamenta su desprecio y valoración negativa hacia él:

Al llegar al *hall* se prendía de mi pelo con las dos manos y acercaba su cara al nido de todas las fragancias: besaba mi nuca mientras yo elaboraba un nudo con el hueso cervical, el comienzo de la carne ancha de la espalda y las pequitas, y hasta simulaba un discurrir de escalofríos. Entonces él no podía despegarse: se quedaba allí, varado en mi nuca, en toda la mitad del salón, mientras yo meditaba sobre el estado de las uñas de mi pie izquierdo. Al rato me impacientaba y me rascaba las orejas con ambas manos, señal de que deseaba pasar a otras ocupaciones, entonces aflojaba los músculos de la espalda y las pequitas se desplazaban como sobre olas en la carne buena, y el pobre Leopoldo era despedido del conjunto de mis armonías.

Yo me volteaba y encaraba su desconcierto: ojos y labios morados. El daba tres pasos y caía encima de la guitarra, sin ninguna consideración con su instrumento. Y esa vez, como otras, la guitarra lo mordió, llenándole de veneno el alma y escozor, y la tuvo que rechazar con furia. ¿Entonces qué le quedaba? La música estaba a volumen medio. El mundo de afuera se conmovía en los últimos cimbronazos de la tarde. El pobre Leopoldo pensaría en caminar de nuevo a mí y hundir su cara en mi pecho y que yo le hiciera cómoda canastica con mis brazos, tan largos y tiernos, pero dudaba, alcanzaba a marcar otros tres pasos, pero esta vez por encima de su propia indecisión y su pena. Salía de esa inercia dando un berrido y arrojándose al cojín más cercano, y allí armaba con la velocidad del rayo un bacilo tamaño responsable. Le daba tres largas fumadas que automáticamente le abrían como una herida, una sonrisa en esa cara. Entonces me llamaba, haciendo muecas y yo, contrita y fiel, acudía a recibir la torcida de la vida. (p. 95-98)

En su relato, el consumo de droga es generalmente evaluado de forma ambivalente; María del Carmen señala el placer que le causa y a su vez, deja en claro su conciencia del deterioro que genera, aspecto que fundamenta su mirada negativa sobre la convivencia con Leopoldo en la que se consumía droga cotidianamente:

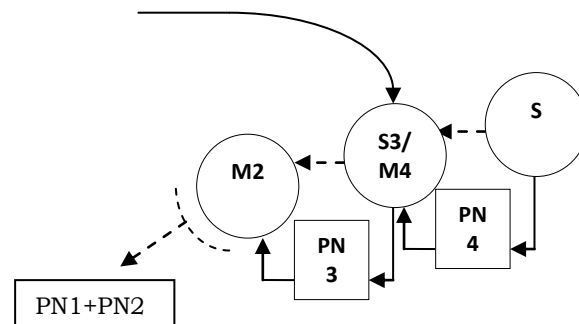
No me gusta que demos imagen de gente que pierde, que no sabe en qué clase de juego se metió. Pensando y pensando fue que se me ocurrió que no fue derrota el

acto de Mariángela, que cuando se tiró supo que llevaba todas las de ganar. Entonces era que me daba por llorar, aliviada porque la tristeza alivia y es rica, oía todo el día *I Got the Blues!* y pensaba: "tal vez quiso hacer un ejemplo, una especie de comentario" En todo caso, como ella el día de la muerte de su madre, igualitica, yo nunca me sentí más viva. (p. 110)

De forma contradictoria, pues ella no niega el hecho de consumirla, señala en la drogadicción la expresión de una falta de vitalidad, aspecto que para ella es la síntesis del valor negativo, y en tal sentido, relaciona la decisión de romper con Leopoldo, con la afirmación de su vitalidad despertada por el suicidio de Mariángela. En este contexto evaluativo se configura la meta del programa narrativo siguiente (PN4).

4.2.3.2. PN4: abandonar a Leopoldo Brook

La evaluación del PN3 (convivencia con Leopoldo) fundamenta la meta que orienta el PN4: DEJAR A LEOPOLDO Y CONSEGUIR OTRO NOVIO (viajero, con equipo de sonido, etc.)



Con base en la evaluación negativa de su convivencia con Leopoldo, María del Carmen decide abandonarlo. Aprovecha la invitación a la rumba en Miraflores (Sur) y se prepara para la ruptura:

Viva, viva, y para celebrarlo salimos una noche. Pido al lector que la siga despacito porque trajo cambios radicales. Un amigo de Leopoldo, recién desempacado de USA hacía, decían, "inmensa rumba" en Miraflores.

Yo me la pasé el día yendo de un lado a otro como zumbambico, desorganizando la ropa, escogiendo las mejores prendas, profetizando fantásticos eventos para la tardecita, ya que era novedoso el hecho de salir, de trasladarse a rumba ajena, le alborotaba, chinche, el pelo a Leopoldo, que ya había comenzado a mirarme acomplejado y tonto y torpe y poquito envidioso de mi constante pila.

[...]Había miles de planes en mi cabecita. Decidido estaba ya que dejaba a Leopoldo, pero él lo sabría de último. [...] (p. 110)

El programa narrativo de ruptura se entabla en una relación directa con el desplazamiento, procedimiento que, al volverse sistemático, como lo hemos observado en el análisis, está en la base de la configuración del motivo del viaje como fundamento estructural de la organización narrativa de la novela.

4.2.4. Segundo desplazamiento: «Viaje a Miraflores: el sur»

4.2.4.1. La rumba en Miraflores: vitalidad y decadencia

La evaluación negativa de la convivencia con Leopoldo se expresa en las características que le asigna en su fantasía a su futuro acompañante: será un “viajero” y no le exigirá tanto en cuanto al equipo de sonido, pero sin que desaparezca el requisito de la música, objeto de valor fundamental para María del Carmen:

Fui de flores. El, de rayas. Yo no animé la combinación pero no la objeté tampoco, porque cada día se ponía de peor genio, se le iba, quedando entonces bola vacía, bomba desinflándose. Alboroté en el carro. Sexta arriba, saludando a los pobres amigos que ya ni siquiera sábados buscaban nuevos rumbos; haciendo que desconocidos descubrieran y retuvieran (para su desvelo) mi presencia.

Llegué a la casa de la rumba sintiéndome mortal pero jovencísima, con el pelo lavado y repuesto, rumbera toda, la lengua no muy inconsciente por el efecto de la perica, endulzada con almíbar de fresa para besar a otro.

[...] Me conseguiría un novio viajero y con él conocería La Guajira, las islas encantadas, y no exigiría tanto en cuanto a equipo, un stereo con dos salidas y listo, basta. (p. 110-111)

De manera similar a lo ocurrido en los anteriores pasos de uno a otro programa, la evaluación se presenta como el punto donde lo vivido es mirado con base en un código de valores o axiología que permite darle un valor positivo o negativo y formular un programa a seguir. Aquí, ya ha desaparecido la urgencia de aprender sobre rock y música en inglés y de salir de la casa paterna. Esos ya son valores adquiridos; por consiguiente la formulación del programa siguiente se plantea para María del Carmen en una situación distinta sobre su propia competencia. El tema del territorio o espacio vital para la libertad y la música es virtualizado de forma subyacente en la

consecución del objeto “novio”, con el cual se adquiriría la música (sin exigir tanto, un equipo pequeño) y un territorio móvil, figurativizado en el desplazamiento (viajar), de forma opuesta al estacionamiento (encierro) que significó la convivencia con Leopoldo.

Contrariamente a lo esperado, para el gusto de María del Carmen la rumba resulta ser un fracaso: aunque escuchaban rock, lo hacían a un volumen bajo y en actitud pasiva, no había baile, la gente estaba sentada y calmada. María del Carmen, furiosa por esta situación, reacciona subiendo todo el volumen del equipo y disponiéndose a bailar, lo cual tiene un efecto desastroso en los demás, la insultan y le bajan de nuevo el volumen al equipo. Leopoldo la consuela pero no se pone a su favor, sino que trata de que ella entienda a esas personas, incluyéndose él en la actitud pasiva:

Yo miré a Leopoldo, luego le dije:

"la música se hace duro, ¿no?" esa era la primera verdad que él me había enseñado. No se paró: me llamó. Yo fui.

"Estamos aturridos —dijo— Esta gente ha pasado ya por mucho. Un poco de quietud no nos haría mal...".

"Como quien dice paz, pues".

"Recuéstate en mi hombro", propuso, en el sopor de la tontería.

"Y paz quiere decir falta de volumen. A esto hemos llegado".

"Demasiado, demasiado volumen, demasiada velocidad", dijo, parándose y quejándose de que cada vez que se paraba le dolía la columna vertebral. (p. 112)

Ante el comportamiento de Leopoldo, María del Carmen se siente ofendida y frustrada por las expectativas previas. En ese estado disfórico, escucha música lejana que llega desde el sur y decide ir en su búsqueda. Además de la música que llega, un aspecto será fundamental para determinar el rumbo de María del Carmen: el descubrimiento de las letras de aquella música:

Vaya uno a saber cómo y quién le va signando el recorrido por este mundo, por este Cali bello, en el que yo soy la Reina del Guaguancó. Salí a la calle y un cielo ¡tan despejado! Gigantesca luna y un viento de las montañas, profundo, acompañó la comprensión total del momento: que todo en esta vida son letras. (p. 113)

Si bien el programa narrativo de ruptura con Leopoldo está en desarrollo, la otra parte, concerniente a la consecución de novio, pasa a un segundo plano.

La ruptura trae como consecuencia el descubrimiento de otro universo, algo con lo cual María del Carmen no contaba. Esto podría denominarse un «acontecimiento», en el sentido en que es algo que le ocurre a ella y no al contrario, no obedece a su propio emprendimiento. En este caso, la música viene del sur, sin que ella la busque; ahora bien, ella, sensible como es al llamado musical, se deja atraer, y al hacerlo abre la posibilidad de acceder a un nuevo territorio, visualizar nuevos objetos y valores e integrarlos a su axiología, pudiendo así reformular la segunda parte de su programa (buscar novio) o fundamentar uno nuevo (programa narrativo).

4.2.4.2. Descubrir la salsa: rumba junto a Miraflores: el «sur» y la «salsa»

La música que llega desde el sur atrae con fuerza a María del Carmen por varios aspectos relacionados: las letras de esta música, en español, fluyen en un ritmo y melodía que la atrapan y la contagian de alegría:

Tal vez lo que yo cuento ahora se ubique en otro orden, inferior en todo caso. Apenas yo termine, el lector saldrá a tomarse un trago, y más le habría valido que en lugar de escribir hablara como a mí me gusta, que mis palabras no fueran sino filamentos en el aire, líneas vencidas, no importa: empiezo a hablar y no me paran, y no hago otra cosa que repetir letras porque primero que yo existió un músico, alguien más duro y más amable que concede el que uno cante su letra sin ninguna responsabilidad, que una mañana se le pegue y la repita todo el día como una especie de marca para cada uno de los actos tristes, uno de esos días en los que me propongo la acción más triste de todas [...] (p. 114)

A partir de aquí su relato intercalará, hasta el final, fragmentos de letras de canciones de salsa y otros ritmos antillanos precursores de esta música. Al ir en pos de la nueva música, María del Carmen descubre un universo socio cultural distinto y de menor estrato económico que el del Norte de donde proviene, lo cual se expresa tanto en la configuración espacial del barrio como en la composición social de los habitantes y/o asistentes a la fiesta:

Sonaba en casa, no de ricos, al otro lado de la calle que yo ya 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 San Juan Berchmans, que no se encierran, en eso pensaba: "no, cómo van a encerrarse después de lo que estoy viendo": veía dos ventanas y una

puerta abierta y rasgos de vestidos que iban del amarillo profundo para arriba, de allí al zapote y del zapote al rojo, al morado, al lila. (p. 115)

La figurativización de esta secuencia da cuenta de la oposición de valores y a su vez, de la forma en que María del Carmen percibe de inmediato esa oposición, a partir de los significantes del mundo natural. Con la imagen de “las casas desparramadas en la montaña” se configura de inmediato un proceso de urbanización incipiente, opuesto al de su barrio del Norte consolidado económica y socialmente; la ausencia de nombre es un rasgo muy importante que contribuye a configurar esta falta de tradición o antigüedad del barrio. Rápidamente ella asocia esas expresiones con rasgos de oposición socio-económica y cultural: los jóvenes no son del San Juan Berchmans (colegio de donde son sus compañeros del Norte), y por consiguiente, no se encierran (como Leopoldo), los colores son muy expresivos, no importa su combinación (zapote, lila, etc.), y a continuación el comportamiento de esta gente le confirmará las diferencias.

Rápidamente María del Carmen se apasiona por todo lo que allí encuentra de nuevo y distinto y siente gusto por esa novedad. La relación hombre/mujer es distinta (pugna de los sexos), las chicas no envidian su hermosura, bailan todos, nadie se queda sentado, hay un goce evidente. Ella genera extrañeza e interés pero es acogida. Un grupo de voleibolistas (José Hidalgo, Marcos Pérez y Manuelito Rodríguez) se encariña con ella y le enseñan aspectos de la música y el baile que ella aprende de inmediato. Así, al acercarse durante el baile, el olor a tinta le revela sus características de gente trabajadora. Le dan aguardiente, nuevo para ella. Bailan hasta quedar de últimos, los cuatro. Ella causa gran admiración en la dueña de casa, lo cual se expresará luego en las cartas que le escribe contándole que le copia los vestidos que usa. Los voleibolistas, encantados con ella, le ofrecen seguir la rumba en su apartamento, lo cual María del Carmen acepta gustosa ya que está ansiosa por conocer más sobre la nueva música. No sin antes “cerrar” el ciclo de Leopoldo con un gesto significativo de los nuevos valores adquiridos. Para este fin, pide a sus nuevos amigos que la acompañen hasta la casa donde dejó a Leopoldo horas atrás:

Tenían un apartamento más arriba, subiendo la loma, y allá íbamos a continuar la música, y allá quería tener yo con ellos el acto, pero antes era preciso reflexionar sobre el pasado. "Síguenme —les ordené—, crucemos la calle".

La casa estaba toda abierta, la reja, la puerta principal, y adentro todo el mundo tirado y el disco rayado en un verso del cual me dijeron mis amigos: "Pelada, no entiendo un culo". Leopoldo era el único que aún conservaba algo de forma: enroscado estaba, con las mechas secas y horquilladas colgándole, a su triste guitarra.

Me inflé de vida, se me inflaron los ojos de recordar cuánto había comprendido las letras en español, la cultura de mi tierra, donde adentro hace un sol, grité descomunadamente: "¡abajo la penetración *cultural* yanky!", y salí de allí corriendo, obligando a mis amigos a que, sin un segundo de pérdida, me siguieran. El gusto de verlos despertarse lo pagué a cambio de los siguientes placeres: 1) Placer de *pensarlos* despertándose y no ver a nadie, mayor que el simple gusto de verlos en la vida real, tal cual. 2) Placer de ver la cara de los voleibolistas, que afuera no exigieron explicaciones sino que siguieron gritando consignas, en un trance de furia y estupefacción. (p. 121)

Este acto es supremamente revelador del sentido que ha tenido para María del Carmen el descubrimiento de la nueva música, conduciéndola a reinterpretar su propio pasado. Si bien hasta el momento en su relato se había referido al carácter de penetración cultural norteamericana del rock y la música en inglés, estas eran evaluaciones suyas como narradora. Sólo ahora señala las coordenadas de la historia donde surge esta idea, atribuyéndole a su vez un sentido político. Su nuevo punto de vista sobre el rock y la música en inglés, surge ante el descubrimiento de una música en español (la música caribeña o salsa), cuyo ritmo y melodía la seducen (en términos estéticos, musicales), y asocia a un sector popular, debido al contexto del barrio del sur en que la descubre. Esto la conduce a desvalorizar aún más a Leopoldo, quien encarna todos los valores de la cultura norteamericana. Obviamente, estos acontecimientos tendrán consecuencias ostensibles sobre los siguientes pasos.

Es importante referirse aquí a la referencialización que se hace de la función de la música caribeña (que luego dará origen a la salsa), en la historia cultural de Cali y ciertas poblaciones del Valle del Cauca.

La música llamada «salsa» surge en Nueva York entre los grupos de inmigrantes hispanos, principalmente cubanos y puertorriqueños, que tienen sus raíces culturales y musicales caribeñas; en el marco de la gran ciudad y en un contexto de desarraigo y a su vez, en el contacto con otros ritmos de

similar origen africano (como por ejemplo el jazz, o el blues), se crea la salsa, llamada así por su carácter de mezcla. Sobre este aspecto hay versiones encontradas, sin embargo, todas coinciden en su origen caribeño y a su vez, en la raíz africana de la música del Caribe, debido al proceso de poblamiento de la región centroamericana a partir del esclavismo emprendido durante y por la conquista española. Los esclavos africanos traen sus ritmos y música, generándose en el sincretismo con la cultura occidental un gran componente pagano. La música caribeña se caracteriza, en términos generales, por un gran sentido del ritmo y del movimiento corporal, una gran expresividad y goce sensual mediante el canto y el baile, una relación estrecha con aspectos míticos y religiosos de las culturas africanas, mezclados con componentes paganos, elementos que están en el origen y desarrollo de todos estos ritmos (guaguancó, guaratara, canyembe, mambo, charanga, son, entre otros) hasta la salsa. En las letras que introduce María del Carmen Huerta en su relato hay fragmentos completos de los rezos que son la base de estas canciones: por ejemplo, alabanzas a San Lázaro o a Babalú, ya que son la misma divinidad, entre otros. En este sentido, Cuba y Puerto Rico son importantes centros de surgimiento de la mayor cantidad de ritmos relacionados con el tronco africano común.

A su vez, tanto la salsa, como el rock, son ritmos que llegan a Colombia y acogidos particularmente en Cali, integrándose a la tradición cultural y musical, sentido en el cual afirma Alejandro Ulloa (*La salsa en Cali*):

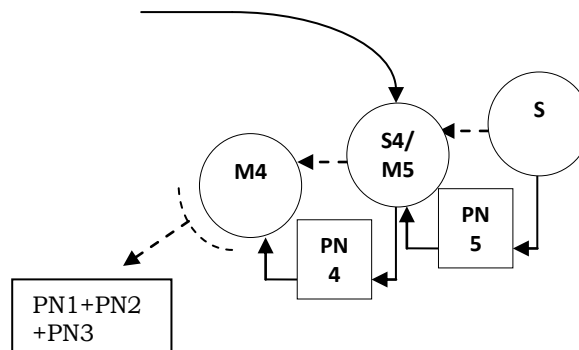
Al comenzar los años sesenta nos llegan desde Estados Unidos dos corrientes de influencia musical con orígenes distintos: la de la pachanga, antecedente de la salsa, y la del rock. Cada una de ellas tendrá asentamientos distintos en Cali. Porque mientras la cultura del “rock bussines” de posguerra penetra en los barrios altos, la música del barrio latino de Nueva York y el folclore puertorriqueño se anclan en los sectores populares, ligados a la tradición musical cubana. (Ulloa, 1986)

El Valle del Cauca y su capital (Cali) es una región productora de caña de azúcar y fue bastión del esclavismo. Sobreviven en esta región del suroccidente colombiano gran cantidad de pobladores y poblaciones negras y mestizas, sensibles y herederas de las expresiones culturales africanas y

caribeñas, aspecto por el cual se diferencia de otras regiones andinas. A estas razones de orden histórico-cultural, se adjudica el gusto de los caleños por la música caribeña, o por la llamada salsa. Sin embargo, en sus orígenes, este gusto surge más bien en los sectores populares, que son los que cuentan con una mayor población negra y mestiza. Debido a ello, por razones elitistas, esta música es rechazada en sus comienzos, mirada peyorativamente, y prohibida en los sectores de “clase alta”. La música caribeña, en especial la cubana, acompañó importantes procesos de poblamiento de los barrios populares de la ciudad de Cali, fiestas obreras, reuniones de trabajadores de la caña, etc., siendo así considerada una música de los sectores populares. Sólo en las últimas décadas, como lo cuenta Caicedo en la novela, esta música empieza a imponerse por su vitalidad y riqueza melódica, rítmica y musical, y hoy en día, es una importante expresión cultural que involucra a todos los sectores.¹⁸

4.2.4.3. PN5: aprender el nuevo ritmo de la «salsa»

La evaluación de los resultados del PN4 (programa de ruptura y búsqueda de nuevo novio) fundamenta la meta siguiente: aprender sobre salsa
 PN5: Aprender sobre salsa



¹⁸ Cf. Vásquez, Edgar, 2001 y Ulloa, 1986 y 2003.

En principio, la segunda parte de su PN4 que consistía en conseguir un nuevo novio, es dejada ahora de lado para emprender el programa de aprendizaje de la salsa, cuya realización consistirá en irse con el grupo de voleibolistas que la ha invitado a su apartamento, para seguir la rumba con ellos.

4.2.5. Segunda estación: «convivencia con el grupo de voleibolistas en el sur»

4.2.5.1. José Hidalgo, Marcos Pérez y Manuelito Rodríguez, muchachos del sur

De manera similar a lo ocurrido con Leopoldo, la nueva relación se inicia con la unión sexual (“el acto”), que en este caso ocurre con los tres, en uno de los lotes vacíos por donde deben pasar para llegar más pronto al apartamento.

[...] vi que ellos se detenían, me esperaban. Yo pensé: "¿quieren comerme aquí?", y de alguna parte, porque casas había cerquita, me llegó olor a desayuno: tocino y huevos fritos; algo en el orden que sostenía la espera de ellos, devorándome toda, me llenó mucho más de urgencia; los abracé por turno, les dije papitos por turno, les desabroché cada bragueta y me tendí en un lugar clarito con mirada de débil mental. Lástima que a José Hidalgo no le haya dolido casi, pues fue el último y ya la humedad no me cabía. Cuando él se me vaciaba todo, yo me puse a mirar las casas que bordeaban el cielo, y paseando la mirada vine a descubrir a un grupo de muchachos que se habían trasnochado jugando a las cartas, y apoyados en el muro del balcón contemplaban todo y aullaban como demonios. (p. 122)

La pérdida de la vergüenza va unida a la realización del “acto” como una especie de ritual en el que se manifiestan afinidad mutua, lo cual es motivo de alegría para María del Carmen. La convivencia con ellos durante una semana, significa para María del Carmen el ingreso al saber sobre la música salsa y los ritmos cubanos precursores de ésta:

Tomamos día cuatro pepas diarias para no dormirnos, y tuvimos 7 días de rumba. Lo comprendí todo. Su discoteca, comprada en cooperativa, cubría toda la etapa pre-revolucionaria cubana, la pachanga y la charanga, la revuelta, y el gran movimiento de esta salsa que ahora me llama y me llama [...] llegué a quejarme de dolor de caballo al principio del cuarto día, que empezó con la etapa más pesada (los discos me los hicieron conocer en orden de producción), la del rey Ray, aquí namá y el Ray Barreto, y me enseñaron a respirar y a turnar el peso de todo el cuerpo, pongo oído, el peso de todo el baile de un pie a otro, que no tiene ni fe ni amparo, y el contragolpe suavcito en los solos de piano, en los amaños de Harry

Harlow, las piedras de Ricardo Ray que descienden a toda cuando crece el río, saoco en el bugalú, allí hay que sujetarse cuando la salsa se pone brava, apoyarse en los hombros de la pareja, una ola de misterio y ponte duro y no te doy mi fuerza, pareja, te pido que me la disculpes mientras le encuentro balance a mi respiración y mientras tanto respiro con la tuya, y no te dejo que respire, y a ellos y a mí les gusta cómo sudo como yegua, es tan vivo eso, ya no salgo nunca de un mosaico cuando bailo, una terrible concentración en eso, siempre rechazo cumbias y pasodobles y me cago en Los Graduados. (p. 122-123)

A su vez, con ellos también consume drogas, en este caso “pepas” para poder mantener la vitalidad. La convivencia llega a su término por decisión de los tres amigos que terminan su periodo de vacaciones y deben regresar a la universidad, circunstancia que enfurece a María del Carmen por estar muy a gusto en su compañía, disfrutando de la nueva música:

Pero la ley de la vida es que toda rumba se termina, así es el tumbao de Guarataro. Y aquélla de mi aprendizaje definitivo llegó a su fin. Cuando se estaban durmiendo los insulté. Su respuesta fue terrible: Hidalgo se paró y apagó el *stereo*, y yo quedé sin cuerda, solita qué hago, espacio de múltiples estrellitas, como hormigas, y un fondo blanco y tan blandita mi carne toda que alguien me tenía, tenía que sujetar. Ninguno lo hizo y caí al suelo como una plasta.

Allí me revolví, despacio en ese silencio, que nunca me quitaran nada, que me dejaran, era amplio el piso, en cuatro lo recorrí todo y me zangoloteaba, tarde que vinieron a comprender ellos que alguien iba a tener que levantarse y al menos darme una explicación, quitarme pena, hombre, caballero. A Marcos Pérez le agradezco que se haya parado. Me dijo: "Pelada, mañana entramos a la universidad. Hora de dormir. Nadie aguanta más".

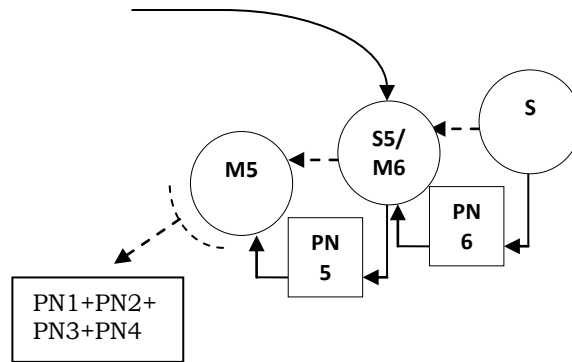
"Yo sí aguanto", repliqué, apartándolo y empezando ya a irme de allí, no veía bien la distancia entre escalón y escalón, pero de alguna manera vine a encontrar el aire de la calle mientras ellos yo no sé, como que daban explicaciones nulas que no aliviaban, ya en la lejanía, mi dolor. (p. 124)

El aprendizaje sobre la salsa y la rumba de aquellos días, son para María del Carmen vivencias positivas con las que se siente bien y no desea que terminen. El regreso a la universidad, del grupo de amigos, figurativiza un universo de compromisos entre el trabajo y el estudio, de forma opuesta a la cotidianidad de María del Carmen. Esto genera su disforia representada como ira y dolor, sentimientos que van a modalizar la fase siguiente.

4.2.5.2. PN6: Volver al lugar de origen para divulgar el saber adquirido

La evaluación de lo ocurrido en el desarrollo del PN5 (aprender sobre música salsa) fundamenta la meta siguiente de volver al norte y divulgar el saber adquirido, como una búsqueda de reconocimiento.

PN6: BUSCAR RECONOCIMIENTO



Al ser interrumpido de forma abrupta su disfrute de la música, María del Carmen experimenta gran frustración. Este sentimiento, sin embargo, no logra borrar la idea de haber adquirido una conciencia política, a partir del conocimiento de la nueva música, es decir, una transformación axiológica. En principio, el carácter latino de la salsa expresado en las letras de las canciones, es decisivo para la valoración que María del Carmen le otorga a esta nueva música, representando con ello un valor identitario en el contexto socio cultural más amplio de la sociedad colombiana. Esta característica tiene, para ella, un sentido político. A su vez, su figurativización de la salsa, da cuenta de aspectos estético-sensoriales relacionados con su naturaleza rítmica y melódica, que resaltan el sentido de vitalidad que tiene para ella esta música. La cualidad de lo /vital/ tiene un valor muy grande en su axiología, tal como lo hemos observado en secuencias anteriores (la figura del agua, ambivalencia con la droga, con Leopoldo, entre otras), y aparece ahora vinculado a la nueva música como rasgo positivo que determina su aceptación, tal como se verá, igualmente, en otras relaciones afectivas.

Tras haber descubierto la salsa en un barrio localizado en el sur de Cali, María del Carmen establece una relación entre este aspecto y la vitalidad del ritmo musical, el carácter identitario de las letras en español y la procedencia socio cultural de los practicantes del baile y la escucha de este ritmo, configurando

así la mirada política que la conduce inicialmente a rechazar el rock y a enfocar su rebeldía hacia la devoción a la salsa. En oposición a su reciente pasado de joven rockera del norte de Cali, y enmarcada esta vivencia en el contexto de su búsqueda juvenil de una identidad propia, ella le otorga a esta nueva visión el valor de una «prueba»: el saber adquirido corresponde, para María del Carmen, a un saber auténticamente rebelde, y como tal, siente la necesidad de divulgarlo, para obtener así reconocimiento de sus antiguos amigos. En tal sentido, primero, los marxistas, puesto que son ellos los portadores explícitos del discurso político de la rebeldía; y a continuación, los demás amigos de su barrio del norte de Cali. En consecuencia, el programa narrativo siguiente (PN6) a esta evaluación, corresponde a una búsqueda de reconocimiento mediante la divulgación del saber adquirido.

4.2.6. Tercer desplazamiento: «regreso al norte»

María del Carmen asume a regañadientes el rechazo de los voleibolistas y el final abrupto de su convivencia con ellos. Considerando que lo aprendido sobre la nueva música tiene un valor trascendental, siente el deseo de compartir ese saber con sus amigos del «norte», específicamente con los marxistas, ya que lo aprendido es evaluado por ella como una nueva “conciencia política” respecto a la cultura de su sociedad:

[...] no sentía sueño en aquella mañana sino ganas de visitar gente, y, además, sabiéndome para siempre con una conciencia de lo que era música en inglés y música en español, como quien dice *conciencia política estructurada*. Troté por calles que sí eran de Miraflores. En la primera tienda de esquina y teléfono pedí cerveza y llamé a los marxistas.

El Grillo me contestó entre suspiros, "recién parido —le dije, y luego—: perezoso. Al que madruga Dios le ayuda".

"¿Quién es?", decían.

"Yo, tonto. Acabo de descubrir la salsa a la astilla.

Hay que sabotear el *Rock* para seguir vivos".

Les exigí una reunión para ese mismo día, pero me la pusieron para el siguiente viernes. Ninguno de los dos cumplimos. Yo, porque me enrumbé. Ellos, y esto sí me duele, porque me ignoraron, los teóricos. (p. 124-125)

El sentido político que María del Carmen le adjudica a su descubrimiento de la salsa tiene una importancia crucial en la configuración de su axiología. Su primera reacción al salir del apartamento de los voleibolistas es tratar de comunicarse con los marxistas para contarles lo aprendido, gesto con el cual se pone de manifiesto el sentido político de su nuevo saber, y a su vez, es presentada esa adquisición —por parte de María del Carmen en su rol de sujeto— ante una instancia (los marxistas) que pueda evaluarlo como positivo. Con una frase muy sencilla (“conciencia política estructurada”) ella manifiesta su mirada sobre las diferencias musicales entre rock y salsa, como representación de las diferencias culturales de su sociedad, lo cual equivale a la adquisición de una conciencia política (“hay que sabotear el rock para seguir vivos”); a su vez, relaciona esta nueva conciencia con el sentido de sus lecturas de *El capital* junto al grupo de amigos marxistas. Su gesto da cuenta así de la solicitud de una sanción positiva de un Destinador-judicador (los marxistas) sobre su logro, intentando a su vez el establecimiento de un nuevo vínculo identitario; a su vez, pareciera también un gesto de resarcimiento por su incumplimiento a la cita que tenían el sábado en que partió de casa.

Volver al norte —lugar de sus orígenes— a divulgar lo aprendido, tiene así, en el contexto del recorrido de María del Carmen, la forma de una búsqueda de reconocimiento, en sentido similar a la solicitud de sanción que hace el sujeto, en el marco del esquema narrativo canónico, ante un Destinador-juez o evaluador. Una vez realizado el proceso de cualificación, que en esta historia corresponde al aprendizaje del rock y de la salsa y con ello de una visión del mundo completa y no parcializada, el sujeto da cuenta de dicho saber ante un Destinador-juez y espera ser retribuido con gestos de aprobación. En este caso, pueden cumplir el rol de Destinador-juez, quienes portan los códigos axiológicos sobre los que María del Carmen ha orientado su búsqueda, y que, por consiguiente, están en la capacidad de valorar y evaluar los actos realizados como pruebas y/o logros.

A su vez, dicho rol de Destinador-juez o evaluador presupone una investidura axiológica representada no solamente por su saber sino por la historia precedente, es decir, este rol puede ser cumplido por actores que representen

para el sujeto un sentido de autoridad en el sentido axiológico: el sujeto presenta sus logros a alguien cuya evaluación tiene un valor en el marco de una historia vivida. En este caso, con su llamado a los marxistas, María del Carmen les adjudica esa capacidad evaluativa: ellos pueden comprender el saber adquirido por ella y podrían valorarlo como positivo y así ella recibir sus elogios y su valoración; a su vez, dicha valoración se inscribiría en la historia previa que ellos tienen, tomando así el carácter del resarcimiento de una deuda moral. María del Carmen manifiesta en varias oportunidades, en su relato, la vergüenza que le ha quedado con ellos por su incumplimiento. Ahora bien, al ser ignorada por ellos no asistiendo a la cita, queda sin recibir la sanción positiva de estos evaluadores: “esto sí me duele, porque me ignoraron, los teóricos”.

Por su parte ella justifica su propio incumplimiento, por haberse “enrumbado”, lo cual, en su axiología, permite cualquier falta.

4.2.7. Tercera estación: «Casa de Amanda Pinzón: ruptura definitiva con el norte»

4.2.7.1. La salsa en la cultura popular de Cali y el Caribe

El grupo de amigos y familiares que asiste a la fiesta de Amanda Pinzón representa el entorno típico socio cultural de su barrio burgués, según se observa en la figurativización de esta secuencia. Es un grupo distinto al de los marxistas y al de los “drogos” o amigos rebeldes de los parches en Oasis. Sin embargo, con éste también fracasa, aunque por razones distintas, especialmente, porque ellos no tienen la competencia cognitiva ni axiológica para valorar los logros de María del Carmen. Con el descubrimiento de la salsa, ella ha accedido a un saber adicional al del rock, la música en inglés y la música que tradicionalmente se escucha en ese sector social. Esto la sitúa en una posición de mayor saber que el de este tercer grupo, que por consiguiente no estaría en condiciones de juzgar su visión de la música, tal como se ve en la secuencia siguiente:

Ese viernes fui invitada a la fiesta de Amanda Pinzón, mi prima, en puro Nortecito. Llego yo muy bien vestida para que nadie se fuera a poner a decirme nada... claro que con bluyines, y no se veían sino puras faldas. Pero entré de buenos ánimos, mucha gente, buena luz aunque parloteo. Entré con las manos en los bolsillos, sonriéndoles y haciéndoles venias a los antiguos conocidos. Fui donde ellos, emocionada, sólo ellos respondieron mi saludo. Que cómo era, que cómo iban, que cuál era la velocidad, que cómo estaban, pelados queridos, y llega y les da la sentimental al verme, unos hasta con lágrimas, otros con risas de hace dos años, otros con una seriedad y transparencia de jovencito precoz y muerto, que ya no da para más, según decires. Y cielos, cómo estaban, todos con aires diferentes, la mirada como perdida más allá de la pista, del patio, de la casa y de la manzana entera, como volando círculos y otras volteretas sobre todo el barrio, en medio de la noche. Y sus pensamientos se iban hacia otras músicas, en percusiones salvajes de la lejanía. (p. 125)

Este grupo de amigos y familiares se encuentra en reunión en casa de su prima; este aspecto, en principio, posibilita representar la distancia axiológica que se ha establecido entre ella y su entorno socio cultural inicial. Es una típica fiesta de clase alta ("el puro Nortecito") donde también hay algunos de los jóvenes rebeldes, pero en su mayoría los asistentes representan a la sociedad que María del Carmen ha rechazado. Esto se figurativiza en gestos como el de no-saludar (solamente sus anteriores amigos le devuelven el saludo) —en lo cual ya hay una evaluación negativa de ellos hacia ella—, y en la ropa que lleva María del Carmen ("fui de bluyines"). La oposición axiológica queda establecida desde el comienzo.

[...] pero empezó la música. Tenían orquesta. "Aliño y sus Muchachos del Ritmo" entraron con una cosa horrible que originó como risitas y pasos indecisos desde todas las direcciones hasta mí, tanto que creí que era que todo el mundo me atacaba, de lo feas que se les pusieron las caras. Luego fue que entendí que era que salían a bailar.

Y bailaron horrible, sin excepción. Entonces me puse a pensar: "pon cuidado si vas por el Guarataro, y luego a decir pasito: 'que yo conocí a un mulato bravo, y ahora está muerto en el Guarataro', y luego a gritar, no a cantar: 'esta angustia que me dice: agáchate que te están tirando', pero Babalú conmigo anda, y yo traigo saoco y tú lo verás, ¡Obatalá, Obatalá, cabeza de los demás!", y ya se estaba formando, claro, una confusión. Los amigos no quisieron seguirme (otros líos tendrán ellos, no los culpo), pero yo avanzaba y avanzaba diciendo todas estas cosas: "si no llevo la contraria no puedo vivir contenta", al ladito de los músicos, pa que no diga la gente que Ricardo se copió, riase del traspolle que se le formó al trompeta, "Monguito, dónde; tú estás", a la guitarra eléctrica, al del organito, era todo *reaccionario sonido paisa*. (p. 125-126)

El desprecio de María del Carmen por ese entorno socio cultural es representado con su menosprecio por la música que bailan y escuchan, según ella “horrible” y que define como “reaccionario sonido paisa”. Esto puede comprenderse en el marco socio cultural colombiano, en el que “paisa” designa al habitante de la región antioqueña (cuya capital es Medellín), que tiene diferencias culturales con la región del Valle del Cauca (cuya capital es Cali), entre las cuales se encuentra el gusto musical. Ambas capitales corresponden a la segunda y tercera ciudad de Colombia por su mayor industrialización, desarrollo urbano y población. La región paisa, sin embargo, ha dado muestras de un mayor conservadurismo en sus expresiones y actitudes culturales. En este caso, a partir de la referencialización que se hace a esta problemática, María del Carmen resume dichas oposiciones con el calificativo de “sonido reaccionario” y otorga así un sentido político a las diferencias culturales, específicamente, musicales. Este procedimiento se inscribe, así, en el sentido poético-axiológico que cumple la música en la novela y que, al tener el carácter de objeto de deseo de la protagonista, otorga a la búsqueda un sentido de desplazamiento, orientando así el **motivo del viaje**, tal como se verá en las siguientes secuencias.

Para la construcción de la significación en la novela la figurativización de esta secuencia tiene gran importancia en cuanto a la inscripción de lo político sobre lo musical y a partir de allí como fundamento valorativo o axiológico. Algunos de los asistentes a la fiesta parecen no comprender las exclamaciones de María del Carmen, pues es cierto que en el momento histórico novelado (referencializado) hay un desconocimiento de la salsa y la música caribeña en los sectores culturales de clase alta, y el ritmo que se utiliza para amenizar las fiestas es la cumbia y otros agrupados en la llamada “música tropical” (cf. *supra*, 4.2.4.2). En este sentido afirma Edgar Vásquez:

Hasta mediados de los años cincuenta, la “alta clase social” consideró esta música como algo despreciable y de mal gusto y hasta peligrosa para la juventud. En 1942 el Diario del Pacífico editorializó: *Causa verdadero pesar oír constantemente en muchas radiodifusoras, en nuestros bailes, retretas y serenatas, la conga, la guaracha, la rumba, el corrido, el tango, el bolero-son, etc.* (Vásquez, 2001: 256)

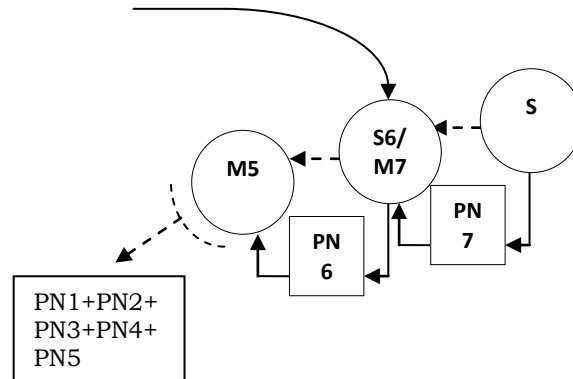
Acogido este tipo de ritmo fundamentalmente en los sectores populares, su rechazo en el entorno social de María del Carmen, manifiesta un carácter elitista y soslayadamente político, tal como ella lo percibe (cf. *supra*, 4.2.4.2). Cuando María del Carmen se enfurece con el “reaccionario” sonido paisa y grita consignas formadas con las letras de las canciones caribeñas (“Babalú conmigo anda...”), da un grito de protesta contra su sector de clase burgués por su desprecio de la música que escuchan los sectores populares y que apenas en estos momentos ella está empezando a descubrir:

Y ver a la gente bailar vals, y que a las peladas les suenen las crinolinas, "que es muy difícil morirse vivo", y yo les hice más necesarias las pausas a los músicos, y entre pausa y pausa a gritar: "el abacué, cuando sale del cumbá, atendiendo la señal", hasta que mandaron cuatro hombrecitos, "y el encame del moruá", y una hembrita que no era ninguna de mis primas, criada, claro, "saludando a todo aquel qués abacué", a sacarme venían y yo me les salí sin violencia, "a mí los santos me libran de todas las cosas", y cuando me hacían ir yo miré a mis amigos, Bull, Tiquito, a los muchachos, y ellos (que con el tiempo, fiesta tras fiesta, fiestas de esas que les tocó vivir, se fueron haciendo cada vez más cerca de la puerta, que realmente nunca entraron a ninguna fiesta) estiraron hacia mí sus brazos y yo dejé que tocaran ricitos de mi pelo, y todo el mundo supo que estaban de mi parte y que me querían pero que conmigo no se iban, y ellos mismos comprendieron allí, de una vez por todas, que conmigo nunca podrían irse (nadie deseó tampoco el riesgo); ninguno de ellos buscó mujer, ninguno se ha casado. (p. 127)

Su ira ante aquella música y baile, manifestada con gritos y frases basados en versos de canciones de salsa, corresponde así a un motín con el que intenta reivindicar un ritmo que considera musicalmente más avanzado, pero despreciado en ese entorno socio cultural y mirado peyorativamente. El carácter político que ella asigna a su descubrimiento se fundamenta así en estos antecedentes, vinculándose a una historia personal. En efecto ella es echada de la fiesta, gesto con el cual se figurativiza la sanción negativa de su entorno burgués sobre su nueva visión del mundo, rechazo que María del Carmen evalúa disfóricamente (con una “tristeza genial”), lo cual fundamenta la meta de su programa narrativo siguiente (PN7).

4.2.7.2. PN7: buscar música y amigos en el sur

Evaluación de PN6 (Buscar reconocimiento): Fracaso.
PN7: BUSCAR MÚSICA Y VIDA EN EL SUR



Salí de allí, me fui, echada y con una tristeza genial (seguro que ya había llegado la noticia a mis padres) ¡y unas ganas de rumba! Supe que había perdido mi tiempo desandando un camino que ya había ganado cruzando una sola calle. Me sentí desubicada y sin ganas de un Norte que pisaba por pura torpeza. El amor de Adasa quedó en mi corazón. Eché candela rumbo al Sur salvaje, en donde se escucha mi canción.

De allí en adelante el Norte fue para mí poluto y marchito. (p. 127)

El episodio en la casa de su prima establece para María del Carmen la ruptura definitiva con el «norte», la sociedad de sus orígenes, y el inicio de su búsqueda de música y vida en el «sur».

4.2.8. Cuarto desplazamiento: «hacia el sur: barrio San Fernando»

4.2.8.1. Explorar a la deriva

El proyecto de divulgar lo aprendido y compartir con sus anteriores amigos su nuevo saber sobre la salsa, es evaluado como fracaso, lo cual se expresa en la formulación de su programa narrativo siguiente como una vuelta al sur para emprender allí una nueva búsqueda de música y de vida:

De allí en adelante el Norte fue para mí poluto y marchito. Otras tierras exploraba. Mi papá nunca dejó de manifestarse con las quincenas, y me la pasaba en hoteles y en garajes o en las calles, con puros amigos de la hora perdida. Y por la U. del Valle dándomelas de estudiante y con aire de pelada de paseos, embluyinada y con botas de dar pata o de saltar charcos según el mancito. Pero eran difíciles los acuerdos. Nadie parecía vivir con el interés constante de la música. Y si hablaban de la

necesidad de organizar movimiento para sacar al nuevo rector, yo salía con qué: "tumba victoria que yo aquí no me quedo", y me paraba odiosa, amenazando: "dame Salsa, Salsa es lo que quiero". Les daba la espalda y retumbaba el cemento. (p. 128)

Este es un periodo solitario en el que María del Carmen realiza recorridos por el Sur, a la deriva: la zona de San Fernando, Universidad del Valle, Parque Panamericano, corresponde en la época novelada al comienzo del sur de Cali. Su búsqueda de música y vida toma el carácter de una exploración en un lugar desconocido, que la viajera intenta aprehender, a la deriva, sin una programación específica, esperando lo que pueda ocurrir. En su relato, María del Carmen describe el espacio urbano del sur, refiriéndose a su pasado histórico, las casas y su arquitectura habitadas años atrás por personajes como el Alférez Real¹⁹. Es importante señalar aquí los procedimientos de iconización para la construcción de la ilusión referencial, de forma similar a los señalados anteriormente. En este caso, el relato describe la arquitectura y conformación urbana del barrio San Fernando, uno de los más tradicionales de Cali, en proceso de transformación hacia una mayor densificación en la época novelada, lo cual es contrastado con épocas pasadas de los orígenes de la ciudad. La denominación de lugares y personajes históricos forma parte así del componente onomástico de la iconización, contribuyendo a configurar la ilusión de realidad en su devenir histórico. Se representa mediante esta figurativización el tema de la búsqueda de arraigo de la identidad existencial individual en una identidad socio cultural, inscrita históricamente:

Me quedaba horas sentada en el murito de esa casa de viejas, formidables ceibas, imaginándome, ante la antigüedad de la construcción, épocas mejores de este mundo: ver al último de los Alférez Reales haciendo parada a eso de las 5 de la tarde, a ser atendido con chocolatico con queso y un buen tabaco, antes de emprender la siempre reconfortante marcha por un Valle que no había criado más casas, después de que los indios se dejaran morir de tristeza a la llegada de los

¹⁹ Personaje del Cali del siglo XVIII sobre el que el escritor vallecaucano Eustaquio Palacios escribe la novela histórico-costumbrista, titulada *El alférez real*.

Atarvanés, que la estancia de Cañaveralejo, de doña Amalia Palacios, y la morada de Cañasgordas.

Miraba yo las ruinas de esa casa y me imaginaba allí, con la mayor libertad, familia de dementes, un jovencito de 12 años perdiendo la razón en el empeño de probar la verdad de base de los escritos lovecraftianos; incesto; madre posesiva resistiendo de forma más bien pasmosa el embate de los años; posible brujería, habitaciones clausuradas, pasos en la noche, mugir de un ser encerrado, mugir de reconvenções; pero oh, nunca mis fantasías se vieron peor justificadas: habitaba la casa una simple familia Capurro, cuyos hijos no confesaban otro interés que uno, muy genuino, por la mecánica. Yo los veía llegar a la misma hora que llegaría el Alférez, con un manto de crepúsculo detrás y de semblantes vulgares untados de grasa. Suspiraba para mis adentros, para los muertos. Me alejaba de allí silbando la segunda parte de *Trumpet Man*, y con todas las tristezas cruzaba la Quinta despacio, retando a los carros. (p. 128-129)

Los barrios San Fernando y Miraflores son, en la época novelada, representativos de sectores de la pequeña burguesía caleña. Se menciona, en este contexto, el Cine Club de San Fernando ("San Fercho") que es, en ese entonces, el que fundó Andrés Caicedo. Es justamente a la salida de cine cuando María del Carmen conoce a su próximo compañero de rumba:

Zapatiando salí la última vez, taconiando duro y adaptando, a la media cuadra, el saltico y la punta del pie, pensando en el Jala-Jala, vente con Richie namá. Y añorando, oh por fin, una rumba grande, o si no un bailoteo de 2 canciones y 2 cervezas. Pero si nadie me invitaba tendría que escurrirme a la casa de mis padres: visitar, comer y despedirme, jala cochero llévame allá. Ya avanzaba poco, en mi caminado, de tanto repensar la canción y marcarla en el andén. Y, antes de cruzar la esquina eso es que voy sintiendo un toe y un plap y "Caína ven", pero no voltié, no, no podrían ser ilusiones mías, deseo mayor de soledades bien incomprendidas. Mas no le corrí a la ilusión, antes la busqué: pero le di la espalda y me miré a los pies, apreté la mandíbula e hice pasito gustón.

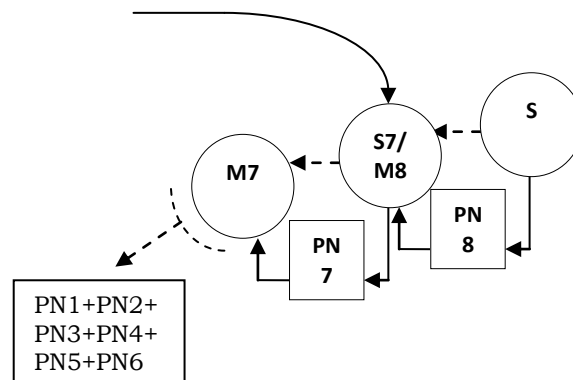
[...]El mancito era de mi estatura, cejón y dientón, de cara bonita, piernas muy largas, no fue sino mirarnos y darle rienda suelta a la celebración, su mano, huesudísima, en mi cintura apenas, mi mano fuerte y dura en su hombro apenas, yo recostaría allí la cabeza. Brincamos duro en una exacta convivencia de la memoria de la canción en la cabeza: perfectamente sabido que íbamos por los últimos remolinos, 7 líneas rectas y nada de descarga, 3 de la tarde eterna en las últimas trompetas y piedras desbocadas en el piano, donde la gente goza más. Sabroso de verdad, pero precisa de reservas. No nos separamos, penitas de roce de hombros y caderas, ¿roce no más? Vente ya, termina. Al lado, gente que manotiaba o aplaudía o insultaba, no lo sé; (p. 131-133)

La evaluación positiva sobre su nuevo acompañante se configura con los gestos de comprensión en el baile, ("una exacta convivencia"), que develan a

su vez el gusto común por la salsa, aspecto que fundamenta en María del Carmen su inmediato enamoramiento. La formulación del programa narrativo siguiente (PN8) se va expresar, por consiguiente, como un programa de convivencia.

4.2.8.2. PN8: aprender más sobre salsa y sobre la vida en el sur

El éxito del PN7 expresado en el encuentro de Rubén, establece la meta siguiente de continuar el aprendizaje de la música y la vida del sur. Así se proyecta el programa de convivencia:
PN8: CONVIVIR CON RUBÉN



Con el enamoramiento de Rubén se finaliza el programa de búsqueda (PN7), en la medida en que en él María del Carmen visualiza la posibilidad de acompañamiento musical, afectivo y territorial.

Nos abrazamos, juntamos los sudores, fortalecidos. Según él, hacía tiempos que me visajeaba, pero esta vez había salida de cine renegando de su vida y con el Jala-jala en la cabeza, y verme en esas, hombre, era tímido pero mi espectáculo fue mayor a sus fuerzas. Así junticos caminamos. ¿Quién existía, quién moraba alrededor? Nadie, por ahora. Me informó lo básico de su vida: se llamaba Rubén Paces, y yo le dije: "como un montonón de paz". "Sí, pero soy pura violencia. Para la música, se sobrentiende". Era administrador y programador de discoteca de fiestas: *Ritmo Transatlántico*. Zarpaba mi ramillete de vientos buenos, florecía mi agosto sietemesino. Le di 2 besos. (p. 134)

Se dirigen a la casa de Rubén, un garaje en el barrio San Fernando, detrás del Instituto de Sordomudos (referencia a un espacio real), e inician la nueva convivencia, dedicados a la música ya que el trabajo de Rubén consiste, justamente, en administrar música en fiestas.

4.2.9. Cuarta estación: «Casa de Rubén Paces»

4.2.9.1. Convivencia con Rubén Paces

Terminó con la arregladera y abrió los brazos, no hacia mí sino como si se fuera a abrazar él mismo, como si se sopesara antes de ampliarse y ofrecerse, salsa de la generosidad. "Esta es mi casa —dijo—, Música no te faltará antes del desayuno". ¡Ay! yo corrí hacia él, a pesar de que había algo en ese ademán de brazos abiertos que repelía toda caricia. Me aceptó, chocholió mi cabecita y yo cerré y abrí los ojos, con violencia estiré el pescuezo buscando su boca, pero él se separó, contrariado y triste. "No me gusta", dijo. (p. 135)

Con gestos de amabilidad y rechazo, esta figurativización de la ambivalencia da cuenta de un comienzo diferente al de anteriores relaciones. En ésta no se presenta el acto sexual, lo cual resulta extraño para María del Carmen. Aunque el comportamiento de Rubén con ella, es de su agrado, la ambivalencia le señala una zona oscura que ella intenta conocer y comprender. Al descubrirla, la historia de Rubén es relatada en toda su extensión ocupando buena parte de su relato (cf. *infra*, 5.2 y 5.3)). Esta zona oscura tiene que ver con la iniciación de Rubén en el consumo del ácido durante un concierto de Richie Ray, acontecimiento histórico real en Cali, en el año 1969. Esto le dejó secuelas que aún no se curan causándole vómito cada vez que ingiere licor, lo cual es frecuente en su trabajo de discómano durante los fines de semana. María del Carmen logra que él le cuente su historia, acto que se configura como revelación de su intimidad y su vergüenza, teniendo un doble efecto sobre ella; motivación en el deseo erótico de ella hacia él y de forma conjunta, la iniciación del desinterés y pronto, del desprecio:

Yo bostecé, final de la historia, y él se me apartó. Dio algunos pasos y tropezones y se tiró al sueño, bocabajo. Yo me fui detrás siguiendo su rumbo de zigzag, y le besé la nuca. Con ganas de esa piel le chapoté cerca a las orejas, al estilo moderno. El ronroneó alguna queja, pero yo junté fuerzas, esto no es chacha pachanga para chamizo, y lo fui parando y él se restregaba contra mis salientes duras, castigadoras, fue elevándose de la tierra con cara de idiota, y yo le daba ánimos, aguzón para apercollar, vamos, ponte duro bongó, y sin soltarnos nos fuimos contra la pared del fondo, al lado del baño y la cocina. Había que creerlo todo rápido, arremeter contra el acoso del sueño. [...] (p. 161)

La evaluación ambivalente de María del Carmen sobre Rubén, se manifiesta por una parte con gestos de cariño y deseo, y por otra parte con el desinterés figurativizado con su bostezo al final de la confesión. A su vez, estos aspectos se contradicen con la reproducción completa de su historia, dedicándole una buena cantidad de páginas (cf. *supra* 5.2). En el contexto de todo el recorrido, este aspecto se relaciona con otras representaciones del desprecio de María del Carmen por actitudes autocompasivas y la debilidad, manifestado en otros eventos (por ejemplo con Leopoldo y Ricardito). En este caso, la autocompasión y debilidad de Rubén por las secuelas de lo ocurrido durante el concierto, manifiestan una pena irrecuperable, que María del Carmen evalúa de forma negativa como derrotista, fundamentando a partir de allí su des-valorización y deseo de abandonarlo. Sin embargo, mientras transcurre la relación, ella “acompaña” su “miseria”:

Cuando Rubén se quería tirar al tres yo lo acompañaba. Aprendí mucho con su miseria. Me enseñó el brillante misterio de las 45 revoluciones por minuto para un disco grabado en 33, invento caleño que define el ansia anormal de velocidad en sus bailadores. (163)

En términos generales, la relación transcurre de forma similar a las anteriores en cuanto a la presencia constante de la música, en este caso debido a la actividad de Rubén como discómano, y en cuanto el consumo de droga.

No obstante, la vivencia que Rubén tiene de la droga y la música como un contexto martirizante es para María del Carmen un valor negativo que fundamenta paulatinamente su desprecio. María del Carmen se opone al martirio y dependencia que genera la droga, como actitudes opuestas a la falta de vida y voluntad. La actitud ambivalente de Rubén, el círculo de drogadicción y arrepentimiento, es presentado como una actitud opuesta a la suya, que describe como una afirmación de vida:

Nunca pretendió de las fiestas una salvación y cuando se asoció a don Rufián empezó a creerse ángel del caos y del mal paso, el sujeto que llevaba la música a los hogares para que se dieran la discordia y la ruptura. Nunca se portó amable con los jovencitos que bailaban su música. "No es sino que crezcan un poquito —decía—. Yo ando sin luz ni alegría desde los 14 añitos". Metía pepas para ganar flexibilidad en caso de que (cosa rara) le diera por bailar, y como eficaz medio para

volver sobre recuerdos *ya encontrados* (no más de cuatro, en todo caso), pero él se engañaba: llegaba hasta a decir que ahora sí, verdad que estaba reconstruyendo su mínima historia. Lo del vómito era porque creía que así los recuerdos subirían a él, quemándole la garganta, chorlito del tiempo malgastado. Pero esto nunca le dio resultado. (p. 161)

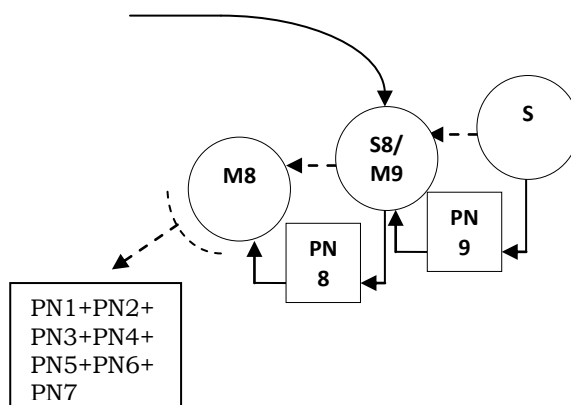
Por su parte, María del Carmen opone a la actitud de deterioro de los jóvenes en la rumba y la droga, la suya propia que escapa al sentimiento de víctima:

Y miraba yo los diversos estados de la rumba: el agotamiento, el despropósito de la patanería, los jovencitos que arruinaban su futuro en una noche de excesos. Y en el momento de perder todo valor ante los ojos de la amada exclamaban, el himno de los pepos: "¡Vale güevo!", para caer a la media hora en cualquier rincón, presa del arrepentimiento contra el que nadie puede, pero se regodean en buscarlo, en sentirlo, sin saber que eso es lo que produce el cansancio mayor. (p. 165)

Este es uno de los aspectos más complejos de su actitud ya que ella también cae por periodos en la misma dependencia que desprecia. Recordemos el fastidio que le produce el encierro y consumo permanente de droga en la casa de Leopoldo. Sin embargo, es su afirmación en la vitalidad, lo que la mantiene en su pasión por la música y lo que la conduce hacia las rupturas y desplazamientos durante su viaje. Es, en este contexto evaluativo, que se configura el siguiente programa narrativo de ruptura (PN9).

4.2.9.2. PN9: abandonar a Rubén y conquistar a Bárbaro

La evaluación del PN8 de convivencia con Rubén fundamenta la meta siguiente:
PN9: DEJAR A RUBÉN



De manera similar a lo ocurrido con Leopoldo, María del Carmen elabora su programa de abandono a partir de la desvalorización de su acompañante, en oposición a la visión positiva de su propia vitalidad y energía, aspectos figurativizados sistemáticamente con su goce de la música:

Con estas fantasías animaba yo mis sienes, elaborando ya el reto supremo: yo sería el centro y el motivo de la celebración, no su víctima. Yo sería el espíritu de la concordia y el goce sin fin. Yo era el alma que le daba origen a su rumba, la novia de la rumba, la que siempre ganaría, la más gozona y asediada, la que se iba, inundada de cansancio saludable, a dormir las pocas horitas de los justos, y a arrullarme con los planes de la rumba posterior, la de esa noche, la que perfeccionaría el sistema. Yo no iba a desgastar la rumba sino a llenarla de coronas, reinados de frescura, y mi carne resplandecería de arreboles nocturnos, y mi pelo era la maleza encantadora, la mata que destella, confunde, aturde y produce somnolencia, si no se cuidan. Mi pelo crecía libre y poderoso, y a cada paso extraído de la propia raíz de mi cuerpo cobraba brillo tremendo. Crecería mi espíritu como un campo de margaritas en el césped negro de la rumba salvaje, terreno prohibido: el que arrancara una de mis flores para alimentarse y cobrar vigor en la bomba terrible, llevaría del bulto, a la fija. (167)

Y de forma similar a la anterior ruptura amorosa, su decisión va unida a la visualización de otro proyecto afectivo (en el caso de Leopoldo no lo había, sólo lo imaginaba con deseo):

Era que yo ya había visajado a un larguirucho de pelo muy indio y mentón prominente, algo belfo, de muchos tonos chillones en el vestir y grandes pasos. (p. 167)

Sobre esta formulación de la meta (dejar a Rubén) se establece el desplazamiento como la puesta en marcha del programa narrativo de ruptura.

4.2.10. Quinto desplazamiento y estación: «Parque de las piedras»

4.2.10.1. Abandono de Rubén y conquista de Bárbaro

De nuevo el desplazamiento se presenta como figurativización de un cambio, en este caso una ruptura (con sus padres, con Leopoldo, con el norte) y la conquista de un nuevo acompañante para el inicio de una nueva relación.

En el Parque de las Piedras ocurrió la última rumba en la que acompañé a Rubén. Ya no lo quería a mi lado, ave de mal agüero, lo abandoné a su suerte, que siguió mala. (p. 167)

María del Carmen emprende el proyecto de dejar a Rubén y conquistar a este nuevo amigo, Bárbaro:

Dos veces bailé con él, y le hice tremenda comprensión de compliques, y salsas raras, y quedó azarado y confundido con mi figura y mi contoneo, y se fue a respirar profundo contra una pared y a bogar aguardiente y a rehuir la cercanía de los amigos. Yo me reía de él dándole la espalda. A la tercera pieza me hizo la propuesta:

"Pelada, ¿no le caería bien un día de sol, Salsa y emoción mañana que es domingo insoportable de ciudad?"

"Yo no digo no a nada", respondí, sin mirarlo, pensando que esa noche ni siquiera iba a ayudar a Rubén a sacar el equipo. (p. 168)

El programa de conquista se desarrolla como seducción: con su coqueteo, María del Carmen logra acrecentar la ansiedad en Bárbaro, permitiéndole acercarse a sus encantos y a la par, limitándolo para aumentar su deseo:

El hombrecito descontroló sus pasos. Me le separé, a la espera. Volvió sobre mí y me hizo dar vueltas organizadas. No hablamos más. Supe que no hacía otra cosa que repetir mentalmente mis palabras: ¿cómo era posible que resultara tremendo "sí" de una sarta de negaciones? (p. 168)

A su vez, Bárbaro responde a la seducción tratando de controlar sus sentimientos que son una mezcla de rabia e interés en María del Carmen, y finalmente, le envía un recado con unos chicos, pidiéndole que lo escuche para poder expresarle su interés:

Cuando se terminó la canción quiso volver al mismo sitio de su pared, pero lo encontró ocupado. Tropezó al otro mancito y buscó pelea. Como su oponente estaba solo, sin amigos, lo echaron a las patadas. Luego le dieron palmaditas a Bárbaro, que así se llamaba, y le recomendaron cordura. El respondía a todos esos cuidados con aguardiente. Pudo averiguar referencias mías, y le habrían dicho: "Anda con cuidadito que se trata de pelada vivísima". Pero no preguntó nada. Bebía, y cada vez que yo lo permitía, me miraba a los ojos. Me reí al pensar que si la música no estuviera a semejante volumen ni fuera así de brava, él podría acercarse a mí, besarme la mano, enumerar gentilmente sus planes para conmigo, limpiar con la puntica de su pañuelo blanco un sucio en mi ojo, soplármelo con ternura, cruzar lajnera, rendirme su historial, pedir el mío sin apresures, llegar a acuerdos placenteros. Pero dependíamos de la música, y en mitad de ella, la cosa

era a los gritos. Me le situé frente a él en dos bailes que me eché con un mancito hasta desanimado, y casi lo vuelvo loco. Comenzó a temblar y luego a darle patadas a la pared. De nuevo vinieron y lo calmaron. A todos les hizo gestos de que ya, de que todo bien, y siguió bebiendo y mirándome. Luego llamó a dos, los más amigos. Algo les diría de mí, puesto que vinieron, uno langaruto y el otro revegado, se acercaron al último mosaico de mi bailoteo y me dijeron al oído con mucha cortesía: "Señorita, ¿sería tan amable de salir al parque a cambiar dos palabras con Bárbaro, nuestro buen amigo?". (p. 168-169)

Ella accede, sabiendo ya su triunfo y a su vez, sin sentir ninguna culpa ni remordimiento por el abandono de Rubén:

Yo accedí, bongando los pisos. Con el bongó se agita la mente.

Salí imperceptible, pero respetada, comentada, la pelada del que pone la música. No me permití requiebros por el Rubén. Ya había tenido su vomitadita, mi deber estaba cumplido. Salí a la luna magnífica, la que me acompaña cada vez que le hago quite ligero a la música. (p. 169)

La declaración de amor y/o interés de Bárbaro agrada a María del Carmen, una mezcla de buen lenguaje y correctos modales y a su vez, la promesa de música (salsa), droga (hongos) y transgresión ("bajar gringos"):

En el parque estaba Bárbaro, rodeado de niños del barrio, ninguno mayor de 12 años, rodando un Barquisimeto. El hombre caminó hacia mí y detrás se le fueron todos los niños y se pararon muy trabicos, a mirarnos con los ojos muy abiertos. Contrario a lo que yo había pensado, Bárbaro logró caminar en implacable línea recta (adonde lo vea zigzaguear le doy la espalda, y olvídate), y cuando me habló, de su boca salía un perfume de magnolias. Agradecí su corrección con cerradita de ojos y toquecito de mejilla en su pecho. El suspiró (los niños también), pasó su mano derecha por mi cabeza y me hizo sentir el agitado corazón que le daba órdenes, habló: "Pelada, ya es mucho de estarla viendo. Quiero mostrarle mis dominios, porque estos no son. Mi fuerte está en la última llanura antes de las montañas, en donde se da el guayabo y el lulo venenoso. Allí no nos faltará la Salsa, ni los gringos comehongos, de los que, con toda modestia, soy experto bajador". (p. 169-170)

Desde el parque, junto a Bárbaro y los niños que los acompañan, María del Carmen ve alejarse a Rubén hacia el amanecer, sabiendo su vergüenza y el orgullo de Bárbaro y evitando, en el último momento, mirarlo alejarse en el taxi para no quedar con su imagen grabada:

Fue lentísima la acción de Rubén, sacando él solo, cada uno de los inmensos parlantes y el complicado equipo de amplificadores y avispero de cables que venía

detrás. No se ha debido sentir bien sabiendo que yo media y memorizaba cada uno de sus movimientos, para olvidarlos horitas después, en nombre de mi nueva compañía. Bárbaro lo miraba con una sonrisa torcida. Menos mal que Rubén estaba muy atareado, porque si no, ¿hacia dónde habría podido mirar? Las piernas no le funcionarían al ritmo normal, a la fija que se tropezaría y yo no evitaría la burla: los niños tal vez sí, pues al fin y al cabo veían con respeto al que les había traído la música.

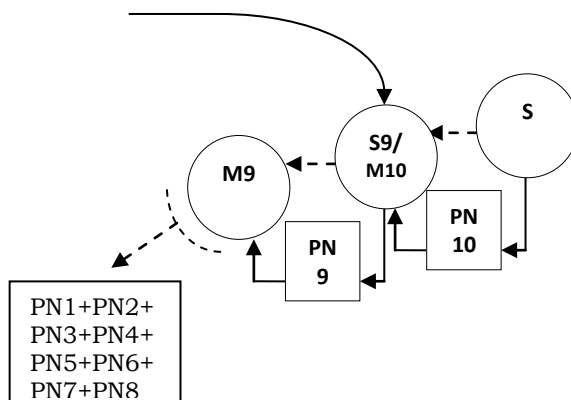
Finalmente, Rubén comparó su estado de ánimo con la claridad ante él del día, y apesadumbrado aún más por el resultado hizo borrosos movimientos con el brazo para despedirse de mí. Justo era que se atreviera a enfrentar mis ojos. Yo le sonreí como debían hacerlo, en antiguo, las esposas nobles y hacendosas a sus esposos marinos que zarpaban hacia la muerte.

Montó en el taxi, solo y sabiéndome en refinadas compañías. Yo no lo quise ver alejarse, para que su triste figura no quedara dentro de mi pensamiento como una línea recta, punzada en las mañanas. Y no lo volví a ver jamás. Supe que se mató después de coger la mala costumbre de estarse dando de cabeza contra las paredes. (p. 170-171)

El éxito de su programa de conquista de nuevo novio y abandono de Rubén, fundamenta la formulación del programa de convivencia siguiente, el cual implica un desplazamiento más hacia el sur, a las afueras de Cali.

4.2.10.2. PN10: disfrutar de la música, los hongos e iniciación en la transgresión y delincuencia

La evaluación del PN9 de ruptura con Rubén fundamenta la próxima meta:
PN10: CONVIVIR CON BÁRBARO



4.2.11. Sexto desplazamiento: «Cali – Xamundí (afueras del sur de Cali)»

Con el relato del viaje entre Cali y Jamundí, hacia el Valle del Renegado, se figurativiza gran parte del sentido del alejamiento de María del Carmen de su mundo inicial y de su búsqueda de vida y aventura. Una parte de este análisis se hizo al referirnos a la figura del agua (cf. *supra*, 4.2.1.2.2). A su vez, por medio de la gran iconización en la figurativización del viaje en bus —objeto de esta secuencia—, se representan las oposiciones raciales y culturales, el sentido que tiene la música caribeña para la raza negra, la cual es un componente poblacional significativo en Cali y el Valle del Cauca, debido a los procesos históricos de esclavismo, finalizado en el siglo XVIII (cf. *supra*, 4.2.4.2). Los ritmos caribeños que dan origen a la salsa tienen una gran recepción positiva en esta región debido a estas razones culturales que se inscriben en una historia común latinoamericana, la colonización española y el esclavismo, trayendo consigo el componente cultural africano.

Con movimientos precisos abordamos el bus de Transur, y al ver que todos los pasajeros eran negros yo sentí una inquietud rara, una especie de ensoñación racista, y pido perdón cuando lo digo. Se me hizo que viajábamos envueltos en una nube negra. ¿Sería castigo a este pensamiento la serie de sucesos de ese día? Pero los morochos nos miraban divertidos, totalmente relajados por las oleadas de calor que iba atrapando el bus en su recorrido y concentrándolas, en un revuelo, entre las cabezas y los cuellos de los pasajeros. Tampoco me sentí muy bien, cuando tres radios comenzaron a transmitir, como un conjuro, la misma canción:

Ala-lolé-lolé lalá-lo-loló lolalala-lalalá oiga mi socio oiga mi cumbia que voy en cama-calá alala-lelelee lolo-lolá epílame pa los ancoros como le giro este butín guagpancó ala-lolé-l-o-o-la oiga mi socio oiga mi cumbilá, le voy a encalamacaló le-e-lo-la-alolo-lo loló epílame pa los ancoros como le giro este butín gua-guan-có cuando mi mene era un chiquitín y ya empezaba a rodar pachitum jamercoyando y no me pudo tirar pallá pallá oye-ló ala-le-le-loo lololololololá y el niche que facha rumba aunque niña bien tullida cuando varan a la pira lo altare la araché el niche que facha rumba e-e-e-e-e cuandoro si que le encoge lo altare la raraché ay qué niña bien tullida lo altare la araché y-yy-y-y-y que ina que ina la noche lo altare la araché al niche que facha rumba lo altare la araché el niche que niche que facha rumba e-e-e-e-e-e-e-e chinfanchum jamercoyando lo altare la araché mira cómo nos mira cómo nos mira cómo nos coge la noche lo altare la araché e-e! el niche que facha rumba pero melé pero melé nos coge la noche lo altare lo araché yevere caín yevere caían yevere caína la noche lo altare la araché aunque niña bien tullida lo altare la araché pero caína caína nos coge la noche lo altare la araché mira macochó mira macochó mira macochó ma-co-chó lo altare la araché el negro el negro que monta coche lo altare la araché. (P. 179)

En este marco, es particularmente interesante la complejidad axiológica de María del Carmen, quien manifiesta haber accedido a una valoración positiva de este sector socio cultural opuesto al de sus orígenes del norte de Cali, y sin embargo en esta secuencia sus evaluaciones dan cuenta de prejuicios raciales. La figura de la “nube negra” para representar lo negativo que ocurrirá más adelante y la expresión peyorativa de “morochos” para referirse a los demás pasajeros, fuertemente despreciativa y opuesta a la valoración positiva de su música, son ejemplo de sus contradicciones axiológicas:

Y el traqueteo del bus y el zumbido del aire hirviendo al ser partido en dos, y las ruedas como empantanadas (pero no, porque avanzábamos) en el asfalto que más bien sería melcocha, y cada una de las barras y los fierros como sartenes hirviendo. Y los negros sudando ébano y platino, collar de perlas, las camisas blancas como con fango debajo de los brazos y en las espaldas, frente y narices brillantes, gozando serenos, de que se avanzara, pues así no habría sopor, no se sucumbiría el abrazo del calor, y en ese clima estaba la justificación de su raza, y en los pastos aún verdes a pesar del sol inclemente y traicionero. Todos sonreían ante la canción, como si les comunicara un mensaje secreto de rebelión y tragedia. Y a mí, la insistencia en la noche de la canción me producía como una desavenencia con todo, especialmente cuando apenas empezaba el día para nuestras canciones juveniles. Entonces vinieron otra vez a mí antiguas imágenes de despertadas a través de la veneciana. Y me invadió, repentinamente, la alegría; sólo que no era fresca ni me produjo movimientos ni morisquistas sino como una actitud de espera. Alegría de enfrentar ese nuevo día cruzando el Valle, mientras mis padres, al otro extremo, se irían levantando apenas, mirándose a las nuevas arrugas y a colocarse inmóviles, debajo del chorro de agua hirviendo. (P. 180-181)

El significado de aventura y la vida para María del Carmen está condensado en esta imagen, como se analizó anteriormente (cfr. 4.2.2.) y está puesto en relación, a continuación, con el carácter político asignado a los ataques a los gringos, actividad sobre la cual se centra la mayor parte del sentido de la vida para Bárbaro.

4.2.12. Sexta estación: «convivencia con Bárbaro en Xamundí»

4.2.12.1. Iniciación en la delincuencia

La etapa de convivencia con Bárbaro en Jamundí, corresponde, a su vez, a la última de las estaciones de María del Carmen, finalizando de manera fatal con la muerte de Bárbaro y un gringo en una cacería y toma de hongos.

La convivencia con Bárbaro transcurre en Jamundí, pequeño pueblo en las afueras del sur de Cali, llamado en la novela Xamundí, nombre del cacique indígena del que proviene su denominación. Bárbaro vive en un taller de artesanías del que un primo suyo es propietario, pero no trabaja en él pues su primo lo mantiene, en agradecimiento por haberle salvado la vida en La Bocana²⁰. Acogen allí a María del Carmen, de manera generosa sin que le falte nada y además le obsequian ropa, bolsos y collares fabricados en el taller, con los cuales María del Carmen siente que acrecienta su belleza. Para conseguir la droga se dedican a robar y ultrajar gringos, actividad que Bárbaro realizaba desde antes, menos por necesidad y más por el placer de humillar a los gringos, dándole así un sentido político de revancha por su intromisión (en Colombia).

Eso no era sino descender del "Blanco y Negro", recibir el primer fuetazo de semejante sol en la amplitud, y ya le entraban a él las ganas de violencia, y fijo que a las ganas le seguía la localización: gringos rubios, pero no de color como el mío, no: lo mío es mango maduro, lo de ellos trigo que secó el sol y hebra desteñida. Y a mí también me daba rabia que fueran tantos y tan sonsos y que vinieran a esta tierra a encontrar los pecados capitales a precio de realización. No era sino verlos y entrarme el agite de ponerles la mano, pero quién nos viera, que parejita más adorable mientras nos acercábamos, ay, todos sonrisitas y balanceos y hasta dificultad de caminar encima de las piedras, tanto, que nos llovía la ayuda de los gringos: "Señorita", y yo: "ay, qué pena", y Bárbaro: "Qué joven más amable. ¿De qué país viene?".

"América", secamente.

¿América? Pero si la pisamos, ¿no? ¿O es que se refiere usted al equipo de fútbol?
¿Se está burlando de mí o qué?

²⁰ Balneario sobre el mar Pacífico, en Buenaventura.

Allí solamente reía yo, movimientico que era como una sucesión de estornudos ricos. Pero el gringo se quedaba muy serio, no entendía, y le bajaba volumen a la grabadora de *cassettes*.

"No, ¿por qué? El *Rock* hay que escucharlo bien alto", objetaba Bárbaro y plan, mano al botón de sonido, dedos de seda y tremenda sonrisa bajo ese sol maldito. "¿Sí o no?" (p. 173-174)

Tras las burlas y humillaciones despojaban a los gringos de lo que tuviera valor, el dinero, la grabadora, la droga, de la que consumían una parte tirando la otra al río, y finalmente le quitaban la ropa y lo empujaban para que se fuera así:

"Ahora quitándose esos pantaloncillos de güevón y a quedárseme en puro pelotis, jovencito, para que aprenda a que las cosas son duras en este país".

No lo dejábamos allí, llorando en medio del llano. Lo arrastrábamos hasta el río. Al otro día leeríamos que habían encontrado un gringo insolado (o chiflado por las drogas) hasta el punto de vagar desnudo, buscando la salida a Kali, y que en esas condiciones se había topado con 2 equipos de futbolistas, y que los 22 lo habían humillado, usado y abusado. "En pésimas condiciones mentales tomará hoy el avión a Miami, en donde sus padres lo esperan con los brazos abiertos".

Salíamos felices, revoloteando, a emborracharnos en el primer kiosco de cerveza y fritanga que encontrábamos, hasta que el sol se hundía en las montañas y nosotros le nacíamos a la noche recién hecha, cayendo al Parque de las Piedras a contar nuestras hazañas. (p. 176)

En esto consiste la cotidianidad de Bárbaro y María del Carmen, donde la violencia de los robos y ultraje a los gringos tiene para ambos un sentido político, que ella justifica en la vida que Bárbaro ha tenido, formado en pandillas y grupos de jóvenes rebeldes.

Era que no había podido encontrar otra actitud ante la vida. Desde los días de la primaria no hizo más que participar en cuanto tropel había. Fue mascota de las grandes pandillas, en las épocas de Edgar Piedrahita y Frank y el Mompirita. Estuvo presente la noche que los de El Águila mataron al pobre peludo en el Centro de mis 60s: los conocía, salió con ellos. Y ahora que las cosas se habían calmado, en la superficie desembocaba su violencia en los gringos: yo no le veía problema a eso: era conveniente, un favor que se le hacía a la sociedad, y me abrazaba a él en ese bus. (p. 181)

María del Carmen recuerda con nostalgia esta época que considera feliz:

Fuera de las bajadas a los gringos, nuestra existencia era de lo más pacífica. Oíamos *cassettes* en el parque, y cuando viajábamos en auto nos imaginábamos, al

atrapar el campo de transmisión de muchos radios, que trazábamos líneas de sonido en el aire caliente. Nadie nos recriminaba que nuestra especialidad fuera bajar gringos, y ninguno de éstos se permitió vendettas. Y nunca robamos a un "vecino", como les decía Bárbaro a los paisanos. (p. 177-178)

Es durante uno de estos episodios que Bárbaro muere de forma violenta por lo ocurrido en medio de una sobredosis de hongos. María del Carmen participa, tal como lo ha hecho en otras ocasiones, colaborando a Bárbaro.

4.2.12.2. Aventura en el valle del Renegado: sábado en la mañana

El bus cruzaba el Valle a toda velocidad, pero la prisa de Bárbaro le ganaba al vehículo. "Una buena década —decía—, un gringo gordito, de gafas, bien peludo y mejor vestido".

Dejamos atrás las modernas urbanizaciones, los colegios de ricos, los molinos abandonados: ruina de la fiebre de arroz, los campos de ciruelos y caña y guayabos agrios, pero a Bárbaro le iban pudiendo, en medio de ese grupo de gente oscura y tranquila, su furia. [...] Ante la ausencia total de viento, a nuestras caras no llegaba otro que el exhalado por el carburador. (p. 181)

En esta ocasión, sin embargo, se involucra a la acompañante del gringo, una puertorriqueña de la cual María del Carmen se siente atraída, desarrollándose entre las dos mujeres una relación mutua de seducción; María del Carmen procura mantener el control indicando con ello su poder y superioridad, ejerciendo de forma ambivalente su poder, en la complicidad con Bárbaro y su cariño sobre la puertorriqueña, protegiéndola. Bárbaro, a su vez, ataca y humilla al gringo con violencia creciente hasta salir de su control, como efecto de haber consumido gran cantidad de hongos.

Entonces, resumamos nuestro destino. Si me acercaba a ese cuerpo desnudo y lo recorría con caricias, si besaba y chupaba su piel, depresiones y montículos, convexidades y concavidades, ¿entonces cada uno de esos movimientos no produciría su contraparte, su negativo terrible en ese otro cuerpo feo, incapaz de lucha, tendido a nuestros pies? Pero, ¿pensaba aquel cuerpo? ¿Sentía el dolor? Era como si ya no.

"¿Voltiálo, querés?", le dije a Bárbaro, y él obedeció con los pies. El gringo estaba bien, tenía pasto y yaibies y mala tierra en la cara, las facciones estaban era amoratadas por el esfuerzo, como las de cualquier mudo. Pero mientras Bárbaro lo voltiaba, fue abriendo los ojos, y los pasó por nuestros cuerpos sin ninguna expresión (yo me sentí subestimada) para encaramarlos por la montaña y posar la vista, finalmente, en el pico del cóndor.

Bárbaro gozó con el espectáculo de ese cuerpo. Se relamió los labios, se pasó las manos para fregar y enloquecer la cara, tomó aire y, sencillamente, esperó a que nosotros montáramos el espectáculo mortal de la belleza.

Pedí permiso, al menos, para retirarme con María lata unos cuantos metros: no teníamos por qué oír el *pudding* de los huesos revueltos en carne magulladísima. Bárbaro accedió, sonriendo, aunque un tanto desconfiado. "Pero no se hagan detrás de ningún arbusto —advirtió—. Necesito estarlas viendo, si no qué". (p. 191-192)

Mientras las dos mujeres hacen el amor, Bárbaro mata al gringo a navajazos y le arranca los dientes, y María del Carmen intenta proteger a la puertorriqueña de la visión de este cuadro grotesco:

Me levanté nadada en ella. Orgullosísima seguro, por lo llena de fuerzas que estaba, caminé hacia donde Bárbaro imprudentemente. Alcancé a dar 3 pasos y eso que oyendo quejas a mi espalda, de que no la abandonara todavía. Pero mi frente no estaba preparada para lo que tenía que ver.

Uno diría que totalmente recto, a no ser por la cabeza ladiada sobre un hombro, estaba sentado el gringo. Sobre su propio charco de sangre. Le habían enterrado la navaja en el ombligo. Y yo no me pierdo nada, y vi que alrededor de los zapatos habían quedado diversas piezas blancas, de estrambótica conformación y raíces ensangrentadas. Mi amigo le había extraído, seguro cuando yo contaba una a una las pestañas de María, la dentadura completa.

No pretendí comprender. Sólo pensé que tenía que alejarla de allí, que no podía ver eso. Pero cuando empezaba a volverme recibí un alarido en plena cara (p. 193).

Después de lo cual Bárbaro muere o se suicida en medio de espasmos violentos por la sobredosis, todo lo cual es descrito de forma confusa por María del Carmen:

La agarré duro de la mano y la arrastré. Ella se sintió conducida y volvió a calmarse. Así caminamos, con qué valentía, hacia donde Bárbaro.

El hombrecito estaba sentado en absoluta posición mística, concentrado a fuerza completa en el arbusto principal.

¿Qué pretendía? Inútil fue preguntárselo: empezó a rechinar los dientes y se tapó los oídos, como si no quisiera oír el murmullo de la molienda de su cerebro. Sólo que al taparse a todo sonido se dieron en mi cabeza dos líneas paralelas de zumbido, en este caso mucho más cortante. María también lo sintió, porque se zafó de mí y cayó al suelo. Yo giraba el cuello y torcía los ojos, pero el infierno se había instalado en mis entrañas. Intenté acercarme a Bárbaro y fue peor. Más bien retrocediendo se fue aplacando la tormenta y el fuego interior. La piel de Bárbaro se estaba cuarteando como una vasija de barro viejo, como la del señor Valdemar. Pero no apartaba la vista del arbusto. Entonces me pareció que el arbusto se remecía (no había la menor brisa), que movía sus hojas, agitaba sus ramitas.

¿Sería posible? En todo caso los pelos de Bárbaro se le pararon: ¿quién ha visto un pelo indio y largo completamente parado?, y cuando la cara comenzó a chupársele la depresión de cada mejilla, los cabellos se templaron aún más y, produciendo un sonido de cuchillo afilado saltaron a la sequedad del espacio y fueron cayendo, replegados ya, como cenizas de algún volcán lejano.

El arbusto se removió otra vez. ¿Usted comprenderá si le digo que Bárbaro estaba gastando toda su fuerza vital de 17 años en el simplísimo propósito de hacer mover ese arbusto a su voluntad? Dentro de mí crujieron las carnes y los barroes de ese valle, y María lata ya estaba escondiendo la cabeza en la tierra. Bárbaro profirió una maldición a los cielos y se aferró en cambio a esa tierra, como si detrás y dentro de él un huracán luchara por desplazarlo. El arbusto viró de su rojo pálido a un negro encendido, sacudió violentamente sus ramitas y avanzó unos centímetros. Dio otro remezón y se plegó en sí mismo para luego erizarse íntegro, y como un puerco rabioso se fue contra Bárbaro. Yo no me negué a ver nada. Bárbaro alcanzó a dar un aullido de triunfo antes de comprender que la planta no se detendría a sus pies, ya que, de hecho, cargó contra él, lo derrumbó y de un salto se sembró en su estómago. Mi amigo abrió brazos y piernas y se relajó en una forma total, murmurando ríos de delicia, pues sus entrañas, al rendir sus jugos a la planta aquella, le habían hecho brotar unas flores rosadas y espesas (que diría la gente años después) producían borrachera.

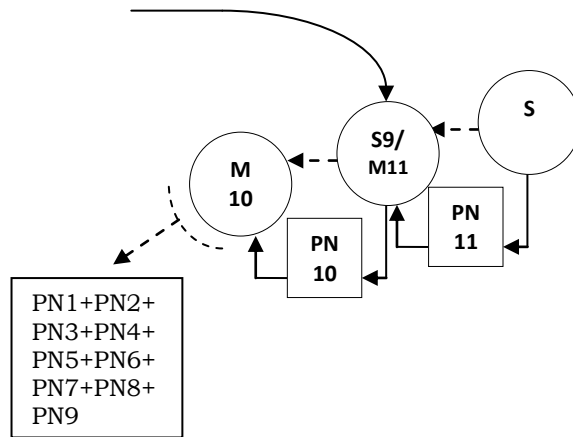
Yo dije, y retumbó: "Córtala ya, se secó, no miro más", e imaginé lo que sería correr llevando a la dulce rendida María Bayo de la mano, hasta la ceiba a nuestras espaldas, y de allí hasta la montaña, a refugiar su desnudez entre las sombras y los remansos de los yarumos blancos. (p. 194-195)

Con la descripción que entremezcla elementos reales e incoherencias alusivas al carácter ficticio de las imágenes, Caicedo realiza aquí un proceso utilizado en relatos anteriores que reúnen lo fantástico y el terror. A su vez, mediante esta forma, se logra configurar la visión desajustada de lo real, tal como es vivido bajo los efectos del alucinógeno, en este caso, los hongos. María del Carmen relata así la muerte de su último compañero, como suceso envuelto en la confusión y la violencia.

5.2.12.3. PN11: dejar el sur

Ante su pérdida, María del Carmen concibe y emprende su programa de desplazamiento hacia el norte, lugar opuesto, figurativizando así el rechazo excluyente al sitio disfórico y a los acontecimientos allí vividos.

La evaluación del PN10 de regreso a Cali fundamenta la siguiente meta:
PN11: DEJAR EL SUR



Este programa, a su vez que expresa la evaluación negativa de los acontecimientos vividos, también manifiesta la adquisición de competencias de María del Carmen, figurativizadas en el acompañamiento protector a la puertorriqueña, sobre quien se siente jerárquicamente superior.

4.2.13. Séptimo desplazamiento: «Jamundí-Avenida Sexta»

4.2.13.1. Despedida de María Iata

María del Carmen lleva a María Iata en sus hombros cuando es necesario, y salen así de las montañas de Jamundí.

¿Nos cogería la noche? Consolando nuestros pesares, le puse a María Iata su ropita. Le cepillé el pelo con dedicación y dulzura. Y caminando calladas reanudamos el círculo de las proezas. Los pellares reunirían a otras aves de rapiña en torno a los cuerpos de Bárbaro y el gringo. Tranquilas, observamos el río al que no fuimos capaces de meterle las estropeadas cabezas.

Yo me sentí orgullosa en el camino de vuelta: detrás de mí quedaba una montaña menos. Pastos frescos, listos a la expansión, fértiles, pues el Valle del Renegado había crecido con mi presencia. Vacas mirándonos, asombradas de que, hermosas bípedas, hiciéramos uso de la flor de su excremento. (p. 204)

La autoevaluación positiva de sus competencias se expresa en el tema del /orgullo/, y en su mirada eufórica sobre el valle de pastos fértiles, no obstante los acontecimientos vividos. En el relato de estos episodios María del Carmen se refiere a las cartas que los viajeros le escriben a Don Julián Acosta, habitante de esas tierras, y al efecto de los hongos sobre el organismo humano (cf. *infra*, 5.3). Así, llegan hasta la Avenida Sexta, al norte de Cali, donde María del Carmen ayuda a partir a María Iata y le da consejos para el viaje.

El ánimo de María disminuyó más ante el abrazo de niebla verde y concreto: para que vea el lector lo que son las aventuras de los hijos de la ciudad en la selva de papá.

Yo la ayudé en lo que pude. En la avenida Sexta con calle 15 conseguí taxi para ella, dándole mensajes de permanencia con mis sonrisitas y mano final (genial) a las nalgas. La despedí con disponibilidad y viveza. Lejos de mi Sur supe, viéndola irse, que de allí en adelante la acosarían el insomnio o los sueños de un solo liso telón amarillo. En el primer Jet de la mañana llegó, pues, a su país de adopción. Allá era en donde debía estar: ¡uno por qué cargar con los problemas de ellos! Que USA terminará matándola, ya lo prevenía. No se pudo amoldar a los estudios ni a la callejadera. Encerrada vive dándole vueltas a la idea de coger un día y tirársele a esas paredes que tanto observa. Y sentir que el otro borde de su reclusión es lamido noche y día por el mar chicloso de Miami... la mierda color *shampoo*. (p. 206)

Los sentimientos de María del Carmen como consecuencia de estos acontecimientos, son de doble vía, de tristeza y deseo de evasión o lucha contra la misma:

Lejos de mi Sur. ¿Cómo iba yo a poder explicarle a los niños la muerte de su amigo? Me presienten todo el día, pero a mí no me buscan. De darme una última salida, un último vuelton les caería en una tardecita de esas de color mamey, que a uno le provocaría darle un mordisco. Pero no voy, flor de los atardeceres. Y sentí tristeza, ay, de alguien que me atendiera y me dispensara cariño y respetico antes de dormir: a las niñas que han pasado un rudo día se las arrulla, es la ley de la vida: dormir en sábana fresquita y cobija de dulceabrigo. Palmadita en la cabeza y almohada alta, amable, que pases una buena noche: y cuando apagaran la luz no me daría miedo, porque en épocas anteriores de mi vida yo me dormía naciendo un balancé favorable de las acciones de ese día.

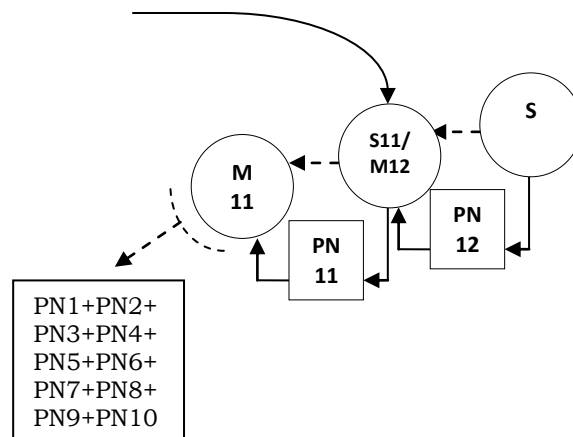
Ahhhhhhh, ya el lector sabe que merezco mínimo un coscorrón si dejo que caiga la tristeza. Tristeza contradictoria, tristeza imprevisible. Ayayai, que ni me roce. (p. 206-207)

Sobre esa base ambivalente se configuran las decisiones que determinan el nuevo rumbo, y que no sólo responden a los últimos acontecimientos sino que

surgen de una mirada sobre todo su periplo (desde la partida de la casa de sus padres en el Norte de Cali), planteándose así como un programa de consolidación de lo aprendido mediante el establecimiento de una vida propia.

4.2.13.2. PN12: búsqueda y establecimiento en el centro de Cali

La evaluación del PN11 y de todo el recorrido, fundamenta la meta siguiente:
PN12: BUSCAR EN EL ESTE



Fundamentado sobre una evaluación de todo el recorrido y no solamente sobre los resultados de la última aventura, su nuevo programa narrativo tiene así varios componentes:

Rechazo definitivo de la compañía de sus padres:

Me negué a asomarme por donde mis padres. Desde allí los he visitado una sola y última vez. Cruelles niñeces idas: es como pedirle mango al maduro. (p. 207)

Buscar un nuevo territorio distinto al Norte y al sur:

Ni al Norte ni al Sur podía, ir, y trepar montañas: imagínese. Así que me tocó mirar con vigor al Este, alumbrado y revoltoso. (p. 207)

4.2.14. Octavo y último desplazamiento: «hacia el este de Cali»

Rumbo hacia el Este, ella parte en busca de la noche y la música:

Oí una lejana confusión de potentes melodías. Se cerró la noche y se me quedaron en la cabeza las letras que había escuchado en la excursión terrible, y que he transcrito. Haciendo eses y zetas de pura apuesta reiterativa, caminé buscando la

música. Que te alumbre siempre el sol de la paz y la alegría. Que cuando te le metas a la noche, ella te sonría: eso es lo que te deseo. (p. 207)

A 12 cuadras de la esquina inicial donde ha dejado a María Iata, María del Carmen encuentra un lugar, "Picapiedra", de cuyo interior alcanza a escuchar la música de Richie Ray, representativa de su gusto por la salsa. Esta música determina su elección al compararla con las de los otros sitios cercanos:

De donde me despedí de María Iata, hasta donde yo habito no hay ni 12 cuadras, es decir, no fue sino cruzar el río y llegar a esta crucifixión de esquinas.

No llegué cansada. Me paré en toda la esquina y la gente dura me tiró respeto. Un embolador con pinta de gusano, con la piel enrollada en surcos en torno al palo del esqueleto, ofreció embolarme mis botas gratis y yo acepté y mientras él brillaba el cuero yo tiraba el ritmo que salía a puro palo de seis negocios, así que había que sintetizar, dar un solo sonsonete de brincos, así es la música, no le sirven rejas ni ventanas con los postigos cerrados; aún así se escurre. De "Los Violines" salía la plegaria *Arrepentida*, del "Fujiyama", *Si la ven*, de la panadería del frente, *La canción de viajero*, de "el nuevo día", aliguito más pesado: *Alafia Cumaye*, y la gente decía que en "Natalí" estaba sonando *La voz de la juventud*, pero tocaría cruzar la calle y una esquina más para escucharla, mucha gente hizo el recorrido, muchos allá se quedaron, pero yo, parada en la esquina desde donde ahora narro, oí que en "Picapiedra" sonaba *Aquí viene Richie Ray*, no se pierda la rumba grande que allí va a haber, y eso fue lo que escogí yo, tengo tres Marías, me fui bordeando paredes hasta encontrar la entrada: la obstaculizaba un gordo con las piernas tan corticas y me miró en vano para reconocerme. Yo nada más me le cuadré de cerca y lo miré volteado, el hombre bajó las piernas y me dejó libre el tramo de escaleras, largo y empinado, estarían en el primer tercio de la canción y yo me dije: "Alcanzo", y retenía en mi memoria cada centímetro del umbral que me llevaría a partir de esa noche cada una de las noches a la misma música. (p. 208-209)

Se inicia en la prostitución, sin buscarlo, en respuesta a la solicitud que un cliente le hace, suponiéndola una prostituta, después de verla bailar:

[...] a todo el mundo le pareció rarísimo que me sentara sola, iqui con iqui namá, y pidiera cerveza, los clientes se acercaron con cuidado y rodearon mi mesa para comprobarme, y yo lo traigo pa ti, Puerto Rico libre me llama, a la séptima cerveza me lancé al baile y toda la tensión que hasta ahora había dado por mi presencia, claro, se quebró, saoco, claro, me rodearon, al flaco que más atalayó del entusiasmo de mirarme, el que más brincó y dijo güevonadas, sólo se le ocurrió decir, cuando la música terminó y yo quedé serena:

"Mona, ¿cuánto cobra?"

Yo lo miré, le di la espalda, él me siguió hasta la mesa, me senté, lo miré otra vez y le dije, subiéndome el vaso de cerveza hasta la cara:

"Cobro trescientos y la pieza". Eso es lo que valgo, la más cara. Protestan, pero todos vienen.

Salimos. Me condujo con aire de explorador, a una pieza con paredes de azulejo. Me desnudé sin prisa, me abrí de piernas, recibí su cara horrible contra la mía, para los muertos, intentó meterlo pero no encontró por dónde, el experto. Tuve que bajar la mano y enterrármelo. El hablaba de paisajes de esos que pintan en los buses, cuando yo hice con mis entrañas el horrible movimiendo de fuelle y se lo soplé. Ha debido sentir un hielo avanzando, y el grosor... intentó sacarlo pero ya estaba inflado como un melón. Le explotó todo dentro de mí, esos jirones de piel fueron como latigazos. Eso sí fue vida. (p. 209-210)

Esa noche duerme en hotel y al día siguiente, domingo, va a visitar a sus padres, a sacar ropa y contarles que ha visto un apartamento para tomar en alquiler:

Esa noche quise dormir larguito, y lo hice en el hotel. De allí salí en una ardiente y horrible mañana de domingo a visitar a mis papas. Toda esa escena la recuerdo con bruma de efecto fotográfico, con *flo* como dicen. Mi mamá abrió la puerta y me dio un abrazo seco. Ya ambos estaban vestidos. Me invitaron a desayunar y cada plato me repiquetiaba malísimo en la mesa de vidrio, pero a ellos no, con la excepción de que mi papá se atrancó y tosió y escupió café con leche encima de mi camisa. Ya estaban acostumbrados a mi falta y no me extrañaban, hartos habrían sabido de mis noches.

Comprendieron que venía por ropa. Cuando les anuncié que tenía visto un apartamentico, accedieron a quedar a cargo del pago, sin preguntarme dónde.

"Eres muy joven —dijeron—. Ya tú sabrás." Yo dije que estaba de acuerdo, confundida. (p. 210)

Sus padres acceden a pagar el alquiler, sin que ella les pida ayuda, lo cual le resulta a ella confuso, pero accede. Recorre su antigua habitación, sabiendo que es la última vez, y se marcha, sintiendo que tiene la vida por delante:

Visité mi cuarto, la veneciana estaba cerrada y llenecita de polvo. La abrí, de pura perversidad, y vi el parque lleno de goticas, el sudor de los árboles y de las montañas, bolsas de vida. El espejo no estaba.

Me ofrecieron almuerzo y hasta siestica, pero no quise: no habría soportado toda una tarde de domingo en esa casa.

Al salir ya sabía que tenía la vida por delante. Ni mucho menos que he acabado de vivirla. (p. 210-211)

La evaluación de su último programa recae a su vez sobre todo el recorrido, lo cual se manifiesta en su decisión de escribir su historia. Este aspecto se manifiesta igualmente en sus planteamientos finales que toman la forma de

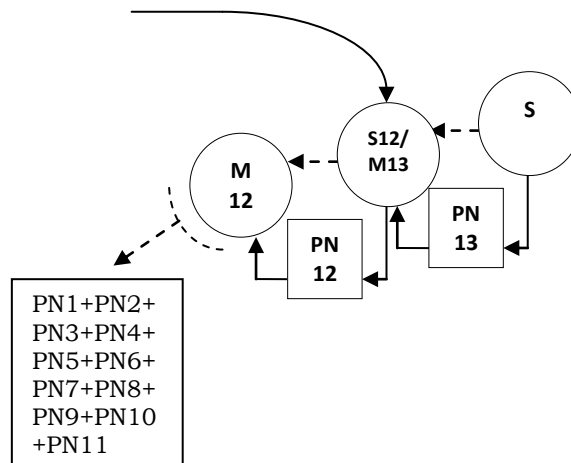
recomendaciones alusivas a la rebeldía, en la forma de un Manifiesto de principios.

4.2.15. Última estación: «apartamento en Carrera Cuarta con Calle 15»

4.2.15.1. PN13: evaluación y sentido de los propios actos y comunicación a una instancia judicial externa

Una vez instalada en su nuevo hogar, María del Carmen inicia su vida en la «soberanía» (libertad + independencia).

La evaluación de todo el recorrido fundamenta la meta final:
PN13: ESCRIBIR LA HISTORIA



En este caso, ya no cuenta con ningún acompañante ni manifiesta el propósito de buscarlo. El recorrido la ha formado en la conciencia de lo que desea y se concentra en la búsqueda y cumplimiento de tal deseo. Ella considera que su aprendizaje tiene valor y por consiguiente entabla el programa de comunicarlo.

4.2.15.2. Escritura de las memorias del viaje: de María del Carmen-actora a María del Carmen-narradora

La acción de relatar los acontecimientos puede ser leída como el gesto de la evaluación positiva de María del Carmen sobre los actos realizados —sobre su

recorrido—, y a su vez, como la comunicación y solicitud de la sanción ante una instancia juzgadora-evaluadora. Independiente del juicio específico sobre cada acción o su resultado, la existencia del recorrido como totalidad (camino seguido desde el momento en que ella deja la casa de sus padres, hasta su establecimiento en el apartamento de la Carrera Cuarta con Calle 15), es en sí mismo algo que María del Carmen considera que merece ser relatado. A su vez, este valor se va a manifestar con el sentido «volitivo» (según el querer-hacer) que manifiesta como sustento de su acción narracional. Desde los primeros párrafos, ella se refiere a su deseo de contar la historia de su periplo por Cali en pos de la música o en pos de la libertad y autonomía para disfrutarla a su antojo:

Yo lo que quiero es empezar a contar desde el primer día que falté a las reuniones, que haciendo cuentas lo veo también como mi entrada al mundo de la música, de los escuchas y del bailoteo. Contaré con detalles: al estimado lector le aseguro que no lo canso, yo sé que lo cautivo. (p. 23-24)

El carácter de los acontecimientos y su protagonismo en ellos, es para María del Carmen un aspecto que convierte su historia en algo interesante para los lectores, “cautivante”. Este sentido tiene que ver, entre otras características, con la naturaleza transgresora de los acontecimientos, lo cual ella menciona desde el inicio de su relato al referirse a su desobediencia y ruptura de las normas y costumbres el primer día de la historia:

Cada vida depende del rumbo que se escogió en un momento dado, privilegiado. Quebré mi horario aquel sábado de agosto, entré a la fiesta del flaco Flores por la noche. Fue, como ven, un rumbo sencillo, pero de consecuencias extraordinarias. Una de ellas es que ahora esté yo aquí, segura, en esta perdedera nocturna desde donde narro, desclasada, despojada de las malas costumbres con las que crecí. Sé, no me queda la menor duda, que yo voy a servir de ejemplo. Felicidad y paz en mi tierra. (p. 57)

A su vez, esta evaluación positiva del resultado, otorgándole un sentido ejemplarizante, confiere una articulación al conjunto de acciones o aventuras como eslabones de una cadena con una direccionalidad y orientación particular. Su sanción (expresada como escritura de la historia) traza así, *a posteriori*, una línea, un recorrido espacio-temporal, a partir del cual son seleccionadas las aventuras ya vividas. El mirar hacia atrás de María del

Carmen para contar (escribir) su historia, incluye y excluye eventos, los ordena y articula en forma de recorrido con relaciones de sucesión pero además, les descubre (les confiere) una intencionalidad subyacente de la que surge el sentido de eje, articulación, o recorrido. Cuando ella afirma al comienzo de su relato “Todos menos yo sabían de música”, está fijando un antes y un después de ese hecho. Entre el no-saber que caracteriza el momento que ella fija como el origen de su recorrido y el “ahora” en que se sitúa como narradora competente sobre el asunto de la música, entre otros, ella establece una cadena de acontecimientos que serán el objeto de su relato y que se articulan de diversas formas al asunto de la música. Es en este sentido que el **motivo del viaje** estructura el conjunto de la organización narrativa de la novela, como secuencia de estaciones y desplazamientos.

Al asumir el trabajo de escritura de sus memorias, María del Carmen deviene narradora al final de su recorrido como actora, relatando lo ocurrido desde el día en que cambió su horario y dejó la casa de sus padres. Se trata, por consiguiente, del mismo sujeto que, en la primera parte de su recorrido realiza unas acciones y en la parte final, entre otras, la acción específica de relatarlas, de escribirlas.

Con respecto a su propia historia, María del Carmen se sitúa, en términos generales, a partir de dos perspectivas. Por una parte, está su mirada sobre el sentido de las acciones y acontecimientos y su participación en ellos; y, por otra parte, está el aspecto de la comunicación de dicha historia a los “otros”. Aunque ambos aspectos se relacionan, en cada uno de ellos la historia es interrogada y/o focalizada de forma diferente. Si bien en la primera perspectiva se inscriben las interrogaciones y afirmaciones sobre el sentido de las acciones y acontecimientos, en cuanto sentido para ella misma, en la segunda perspectiva el sentido de la historia es enfocado en cuanto sentido para los demás, y por consiguiente, se sitúa como objeto mediador, de interrelación, entre María del Carmen y los otros a quienes comunica la historia.

Ahora bien, mediante la relación entre historia y narración, que es en este caso una relación en dos roles (actora y narradora) asumidos por un mismo

sujeto, nos damos cuenta de la transformación axiológica de María del Carmen gracias al periplo realizado. El viaje es así transformador, en el sentido de proporcionar a la viajera un aprendizaje constante mediante las situaciones a las que tiene que enfrentarse, las cuales la transforman y le permiten acceder a un nuevo sentido sobre su propia existencia.

Así, en su rol de narradora, que es el mismo de su final como actora, María del Carmen sitúa en el mismo polo positivo el desclasamiento y la superación de las “malas costumbres con que creció” y, por otra parte, localiza ese estado de desclasamiento de forma contemporánea al acto de narrar o escribir su relato (“esta perdedera nocturna desde donde narro”) y a su vez, como resultado final del “cambio de rumbo” que escogió en un momento dado, “privilegiado”.

De esta manera María del Carmen da cuenta de su valoración positiva sobre los acontecimientos que va a relatar, aquellos que traen como consecuencia su situación actual de desclasada y por la cual considera que va a “servir de ejemplo”. Todo este conjunto es, a su vez, valorado positivamente, en un sentido “eufórico” con la afirmación final del párrafo: “Felicidad y paz en mi tierra”.

Sin embargo esta valoración positiva de los acontecimientos, tal como lo hemos observado en el análisis, no ha sido ni será una constante en María del Carmen y su juicio sobre su propia actuación es más bien ambivalente, determinado en ocasiones por sentimientos de vergüenza y de rabia. Por ejemplo, la valoración negativa se manifiesta al atormentarse por su propio incumplimiento con los compromisos adquiridos y sentir vergüenza al constatar que es más fuerte en ella su inclinación hacia el goce de la noche, la música y el baile. Pero, por otra parte, en su proceso de construcción y afirmación de sus propios gustos y valores, ella reconoce haber deseado también, anteriormente, ser comprendida por las que fueron sus amigas más cercanas y aliviar su carga relatándoles su historia, lo cual, al intentarlo, sólo ha acrecentado su sentimiento de lejanía axiológica con ellas:

Que el cielo me perdone, en unas 9 a.m. aborrecibles pensé llamarlas, sobre todo a la Lucía, que era amiguita y un poco vivaracha y generosa, así la recuerdo, y explicarle mis causas, mis historias. No lo pensé: lo hice. Levanté el teléfono y, al sentirlo tartamudo, me tiré a dormir sola, llorando sola.

Ahora sé que no tenía por qué hacerlo. Hay mejores oportunidades de contar la historia, y ahora el lector se está enterando, papito mío. Aún tengo la vida. (p. 29)

Puede decirse que, en términos generales, María del Carmen sabe perfectamente que su historia es opuesta a lo considerado socialmente como bueno y valorado como positivo, y que es «llamativa» en el sentido negativo, es decir, en el del «mal ejemplo». En su relato se repiten afirmaciones corroborando el sentido negativo de sus acciones, pero, de manera especial, con una valoración positiva de lo negativo: “Qué bajo pero qué rico”, o “¿Cómo se mete de puta una ex alumna del Liceo Benalcazar?”, o la que ya fue citada: “Aquí estoy, desclasada, despojada de las malas costumbres con que nací”.

De manera análoga, ya en sus acciones previas a la narración de su historia, hay reflexiones que dan cuenta de una valoración positiva del aspecto «expositivo» y de la capacidad de “llamar la atención” justamente, a partir de lo socialmente negativo de dichas acciones. Por ejemplo:

No me apartaba del espejo, y pensaba: "bañarme y peinarme y vestirme: 20 minutos". Era el dilema de la urgencia de estar afuera, de ya oír música, de encontrar amigos. "¿Si no me bañara ni hiciera higiene y saliera a dar escándalo con mi facha?". Fíjese, tener ya en cuenta arma tan revolucionaria como el escándalo. (p. 30)

En este sentido, dijimos, la rebeldía es algo que debe ser comunicado, gritado. Las acciones de María del Carmen son así, desde el comienzo de su periplo, un grito que solicita su reconocimiento como rebelde. La necesidad y deseo de conmover se manifiesta sistemáticamente a lo largo del recorrido, tanto en el accionar de María del Carmen como en la verbalización, expresándose como el querer-ser reconocida como rebelde, lo cual analizamos como un valor identitario. En tal sentido, puede interpretarse su relato (su acción de narrar y escribir sus memorias) como una prolongación de dicho deseo de captar atención, justamente de esos otros que parecen responderle con el silencio: los padres, la familia y, en términos generales, la sociedad que rechaza.

Mis sueños se han hecho livianitos. Vuelvo yo de oír puras complacencias, vuelvo sin mucho sueño, sólo porque ya han llegado las 4, la hora, según la legalidad, de estar en calma. Y camino yo a mi cuarto donde tengo una vista de Santa Bárbara y otra de Janis Joplin pegada a una botella de alcohol, porque adentro nace un sol y

yo no encuentro a mi amor, me acuesto repitiendo mis letras, y no duermo, y no sueño, siento es un martilleo adentro que me va marcando los compases y yo, haciendo esfuerzos, repito la letra que le va y al mismo tiempo me tapo los oídos y pelo los dientes para no oírla, para no decirla, para significar que me duele, pero al mismo tiempo repaso la imagen tan reciente de yo accediendo a bailar, llena de sonrisas, remolona, echándose la nueva y mejor rumba. Lo que es mañana, me la paso comprando telas para vestidos, mirándome al espejo, haciendo propósitos de llegarme hasta el Sur y pasarme el día animando a los muchachos. Ya nunca lo hago, ya no cruzo el río. Solamente mi calle, que me da la música. Los que vienen son los del Nortecito, muy de vez en cuando (porque por allá las cosas están muy ensilenciadas), entonces vienen por un poquito más de bulla y por las frases mías.

Tú, haz aún más intensos los años de niñez recargándolos con la experiencia del 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 de 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.

Cuando estés reventando acompañado, ¿tú qué harás? ¿Te quedarás dormido con la boca abierta delante de quienes han admirado siempre tu vitalidad? ¿Te despedirás dando tumbos para que se dé a tus espaldas un ramo de habladurías? ¿Reventarás encima de los otros? ¿Por qué buscas la compañía en tus momentos de degradación? Vuélvete adicto a los vicios solitarios. (p. 213-214)

Este sentido se corresponde así con su propia sanción del recorrido como logro de la meta, no obstante la permanencia de la dependencia de los padres, a quienes detesta, pero aún así, les recibe el dinero para el pago del alquiler de su apartamento, sin que este gesto sea interpretado por ella como un límite sobre su soberanía.

4.3. «EL VIAJE»: EMANCIPACIÓN Y CONFIGURACIÓN DE LA PROPIA IDENTIDAD

4.3.1. La organización actancial: «emancipación» por la «soberanía»

La novela *¡Que viva la música!* relata la historia de una emancipación. Entre las acepciones del lexema «emancipación», la que interpreta de mejor forma la historia aquí novelada establece la isotopía de las relaciones entre padres e hijos al significar el rechazo y negativa del hijo a la (1) «tutela» y/o a la (2) «patria potestad» ejercida por los padres (conjunto de derechos y deberes de éstos sobre él). En el caso particular de la historia de María del Carmen, lo suyo consiste más bien en la anulación de los derechos de los padres y en un mantenimiento de algunos deberes, ya que, como vimos, ella consigue que sus padres le sigan aportando dinero para su sostenimiento sin que ello implique el control sobre su vida y actos.

Por consiguiente la descripción de **emancipación** como un enunciado global de «transformación de un estado de disjunción de S₁ hacia la conjunción con el objeto soberanía», encierra necesariamente la formulación invertida que revela una situación inicial de conjunción a la dominación y dependencia de los padres, sujeto colectivo con el cual María del Carmen (S₁) entabla la confrontación:

$$(S_1 \cap S_2) \rightarrow (S_1 \cup S_2)$$

En la medida en que la conjunción de S₁= María del Carmen a S₂=padres implica una relación jerárquica de orden transitivo (poder hacer-hacer) basada en la autoridad o poder que les confiere a los padres su investidura axiológica, y teniendo en cuenta que el proyecto de María del Carmen consiste justamente en la apropiación del «poder-hacer», el objeto «soberanía», corresponde lógicamente a un enunciado (situación final) en el cual María del Carmen cumple reflexivamente los roles actanciales de Destinador y Destinatario-Sujeto, así como en el enunciado inicial que representa la relación dependiente hacia sus padres, son ellos quienes cumplen de forma transitiva el rol actancial de Destinador y ella el de Destinatario-Sujeto:

ESTADO INICIAL: $S_2 \rightarrow \{S_1 \rightarrow (S_1 \cap O)\}$
 Sumisión o dependencia de los padres

ESTADO FINAL: $S_1 \rightarrow \{S_1 \rightarrow (S_1 \cap O)\}$
 Soberanía (LIBERTAD + INDEPENDENCIA): Auto-destinación

A su vez, desde la perspectiva de los padres (S_2), ellos pasarán de un estado de conjunción a uno de disjunción de la «tutela» que ejercen sobre su hija, es decir, una pérdida del poder hacer-hacer (objeto «tutela»):

$$(S_2 \cap O_T) \rightarrow (S_2 \cup O_T)$$

Enunciado en el cual S_2 representa al actante “padres de María del Carmen” y O_T al objeto de valor «TUTELA».

De manera general, esta liberación de la hija del dominio ejercido sobre ella por sus padres, se puede expresar con el enunciado:

$$S_1 \rightarrow \{(S_1 \cap S_2) \rightarrow (S_1 \cup S_2)\}$$

En el nivel figurativo, esta relación conjunción/disjunción entre la hija y los padres, se representa en la novela, sistemáticamente mediante el espacio de la casa paterna. Este aspecto gobierna el sentido de la búsqueda de María del Carmen, como alejamiento del espacio disfórico, figura a través de la cual se establece el **motivo del viaje**.

Por otra parte, se ha mencionado hasta ahora la tutela de los padres sobre los hijos básicamente en lo que tiene que ver con la toma de decisiones sobre los actos. Sin embargo, como relación jerárquica transitiva, la tutela corresponde a un hacer-hacer a cargo de los padres (Destinador colectivo o dual) sobre los hijos, lo cual no se restringe a las decisiones sobre los actos (querer y deber-hacer) sino también al poder y saber, es decir, a la capacidad de realizar las acciones. En este sentido, el rol de los padres (en el sistema familiar representado en la novela, el cual corresponde al de la sociedad burguesa en

términos generales), consiste en proporcionar a los hijos un poder-hacer y un saber-hacer acorde a la sociedad y la cultura, hecho que se manifiesta en el proceso de formación y de dotación de los medios necesarios a través de la manutención, la vivienda, educación, etc. En este sentido, la liberación de la «tutela» se interpreta como la supresión de los derechos y también de los deberes, lo cual, sin embargo, no ocurre en la novela. María del Carmen al final de su historia continúa recibiendo dinero de sus padres, manteniéndose así el vínculo, aunque ella no lo perciba ni lo sancione como dependencia (cf. *supra*, 4.2.15.2).

Es necesario agregar que el concepto de «patria potestad» concierne al dominio de los padres sobre el «hacer» de los hijos y también sobre sus «bienes» (en el evento en que éstos adquieran por su cuenta algún bien del que los padres puedan aprovecharse «injustamente»); en el caso específico de esta novela lo narrativizado no tiene nada que ver con el tema de la protección de los bienes de la hija, sino con la búsqueda de la propia identidad enfocada aquí hacia el control sobre los propios actos. *¡Que viva la música!* relata, como gran parte de la obra de Caicedo, la rebeldía juvenil contra el mundo adulto, la sociedad y los padres, en particular, contra el «derecho natural» de estos últimos a ejercer el control sobre las acciones de los hijos. Oponerse a este derecho natural para construir la propia identidad y tener el control de los propios actos, es el proyecto de la protagonista de esta novela, y por consiguiente es este sentido del término de «tutela» el que aquí se actualiza y no el de «patria potestad».

4.3.2. Inestiduras semánticas de los sujetos enfrentados

En lo que atañe a la investidura semántica de los sujetos enfrentados, es necesario, en primera instancia, observar que la novela es fundamentalmente el relato de la perspectiva de María del Carmen (S₁). Esta determinación de orden enunciativo tiene consecuencias sobre el saber que como lectores, en posición de enunciatarios, tenemos con respecto a las investiduras semánticas de los sujetos y objetos de este universo, en la medida en que estas corresponden al sentido que tienen en la axiología de María del Carmen,

quien, al constituirse en narradora, determina valorativamente el mundo que narra. No quiere esto decir que el relato homodiegético de María del Carmen sea excluyente de la perspectiva de sus padres (S2); sin embargo, lo concerniente al ser de ellos, nos será dado necesariamente desde el enfoque de ella como narradora.

Una de las principales características de esta historia consiste en que la conquista de la soberanía está asociada a la pérdida de la /elevación/ moral y la /riqueza/, rasgos aparentemente característicos de María del Carmen (S1) al comienzo del recorrido. María del Carmen pasa de ser una “niña bien” a convertirse en “prostituta”, y de vivir en el “nortecito”, sector de las clases adineradas, a vivir en un cuarto en el «centro-este» de Cali, en un sector de la ciudad caracterizado por el comercio de la música, el baile y la prostitución, todo lo cual es referido en su relato como signo de soberanía y a la vez como signo de «desclasamiento».

Si bien el proyecto de María del Carmen tiene dos partes, una concerniente a la separación de sus padres y/o del hogar y mundo familiar, y otra a la búsqueda y construcción de una vida propia, la narrativización de todo el conjunto es «rica» al enfocar su perspectiva y más bien «pobre» en cuanto al accionar de sus padres (S2), los cuales gozan de una investidura en cierta forma invariable de comienzo a fin del relato, no obstante la pérdida de su «dominio» sobre el accionar de su hija. Estos se presentan como un contrincante silencioso y casi «desinteresado» del proyecto y recorrido de María del Carmen, sin que ello, sin embargo, los haga inexistentes o desprovistos de poder. Su poder toma formas distintas, es figurativizado con gestos que van desde el mandato hasta la protección, y en todo caso, siempre, modalizados por la rebeldía con que María del Carmen los recibe (o los desprecia).

Por otra parte, como lo narrativizado es un proceso o un recorrido, las posiciones de María del Carmen pasan por distintas etapas, intensidades o grados de «ser», es decir, estados de conjunción o disjunción a determinados valores morales, éticos y/o culturales, que le posibilitan actuar al comienzo de su historia como «niña bien» con una rebeldía más o menos controlada, en actitud sumisa, y al final del recorrido como mujer emancipada y «libre»,

dedicada a disfrutar de la música a su antojo y a ejercer la prostitución para conseguir el dinero para su sostenimiento material:

Qué bajo pero qué rico, no me importa servir de chivo expiatorio, yo estoy más allá de todo juicio y salgo divina, fabulosa en cada foto. Fuerzas tengo. (p. 218)

Se trata de un recorrido que va, en sus propias palabras, de lo «alto», a lo «bajo»: del enaltecimiento social y moral (figurativizado en la riqueza de clase social de origen, o en los gestos de «poder» sobre las sirvientas, etc., y moralmente en su obediencia al mandato paterno figurativizada, por ejemplo, en el proyecto de formación profesional avanzado al punto de estar ya inscrita para estudiar arquitectura en la universidad, o en el vínculo afectivo con su padre expresado en la práctica de sus enseñanzas como fotógrafo), al descenso social y moral representado en su vida solitaria en un apartamento lejos del hogar paterno y los amigos, localizado en un sector de menor rango socioeconómico, dedicada a la prostitución y la vida nocturna.

Sin embargo, este paso de lo alto a lo bajo es calificado en su nueva axiología como positivo, y considerado por María del Carmen como libertad, autonomía y vida. En su nuevo código de valores, la situación final tiene una connotación de «vitalidad» y la anterior, en casa de sus padres, de «muerte». Se trata, así, de un recorrido que va de la «muerte» (situación inicial) a la «vida» (situación final), aunque, en el marco ideológico de la sociedad burguesa en que se inscribe el universo representado, su historia sería más bien inaceptable y/o despreciable. En esto consiste el carácter transgresor de su actitud: lo que en el universo socio cultural representado es evaluado como positivo y vital (asociado a la vida), en el universo transgresor de María del Carmen es considerado negativo y pernicioso (asociado a la muerte). Esta oposición de valores subyace al sentido del «viaje» como proceso de separación espacial y moral de la muerte (el entorno familiar y social de origen) y como búsqueda y conjunción con la vida (la música y el baile en el marco desclasado de la prostitución y de los bares de menor rango social) en un sentido existencial y territorial.

El que esta inversión de las condiciones pragmáticas existenciales conlleve la apropiación del control sobre los propios actos, indica por consiguiente una

transformación en el nivel axiológico, específicamente en los códigos que sustentan el valor que los objetos tienen para María del Carmen: si al comienzo de la historia ella tiene una concepción del mundo sobre la cual valora unos determinados objetos y desvaloriza y/o no valoriza otros, correlativamente, al final de su recorrido, esta relación estará invertida, pudiendo dar valor desde su nueva axiología a nuevos objetos y despreciar o ignorar otros: “Aquí estoy alejada de las malas costumbres con que nací”.

4.3.3. Performance y sanción: el goce y sabiduría de la música como fundamento existencial

La lectura de la totalidad del recorrido actorial de María del Carmen (esa “excursión terrible”) a la luz del esquema narrativo canónico, nos da una visión del viaje como proceso de aprendizaje de la música ligado sustancialmente a su transformación axiológica. Es en este sentido que la música se constituye en figura de representación de la identidad. En esta novela, representa específicamente los valores que soportan la identidad existencial y socio cultural de María del Carmen. Una vez adquirida, lo cual se representa en la novela como la conjunción de María del Carmen con el saber y el poder, María del Carmen logra acceder a la soberanía (libertad + independencia), lo cual se constituye en el conjunto de competencias necesarias para el goce de la música. Recordemos que la falta de María del Carmen es planteada inicialmente en dos niveles:

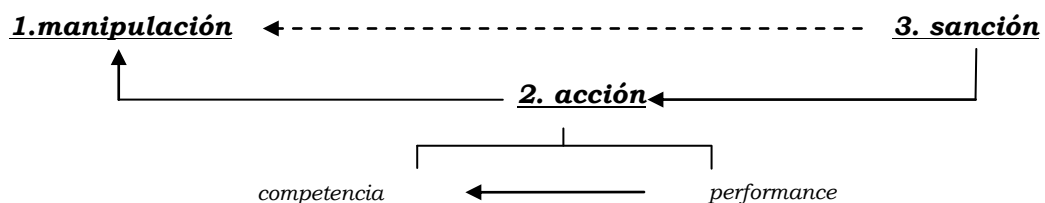
1. Gozar con libertad y autonomía de la música y el baile

Esta se constituye en la meta final de la protagonista. Representa por consiguiente su modalización en términos del querer-hacer y/o el deber-hacer (querer gozar con la música). Sin embargo, dadas sus condiciones al inicio de la historia, representadas como un no saber sobre rock y música en inglés y no tener libertad y autonomía sobre sus actos debido a sus condiciones de hija de familia, María del Carmen se propone adquirir estas competencias, formulando así su primera meta específica concerniente a completar su proceso de competencia:

2. Adquirir saber sobre el rock y la música en inglés y adquirir libertad y autonomía de movimiento para poder disfrutar de la música.

Sobre esta primera meta específica formulará su primer programa narrativo que consiste en salir a buscar música y amigos, en cuyo desarrollo logra conocer a Leopoldo, objeto que la pone en conjunción con sus proyectos iniciales de cualificación.

Así sucesivamente, María del Carmen pasa por escalas de cualificación sucesivas, adquiriendo competencias en el poder y saber-hacer relativo al goce de la música.



¿Qué significa esto en términos de la totalidad del recorrido?

Que en el desarrollo de su recorrido María del Carmen realiza performances sucesivas, acciones completas que equivalen al cumplimiento de su meta, lo cual vemos representado en el goce que María del Carmen experimenta con la música durante las diversas convivencias con sus compañeros o novios. A través de ellos obtiene el saber y el poder, representado en las enseñanzas que recibe de ellos y la vivienda que reemplaza la disfórica casa de sus padres.

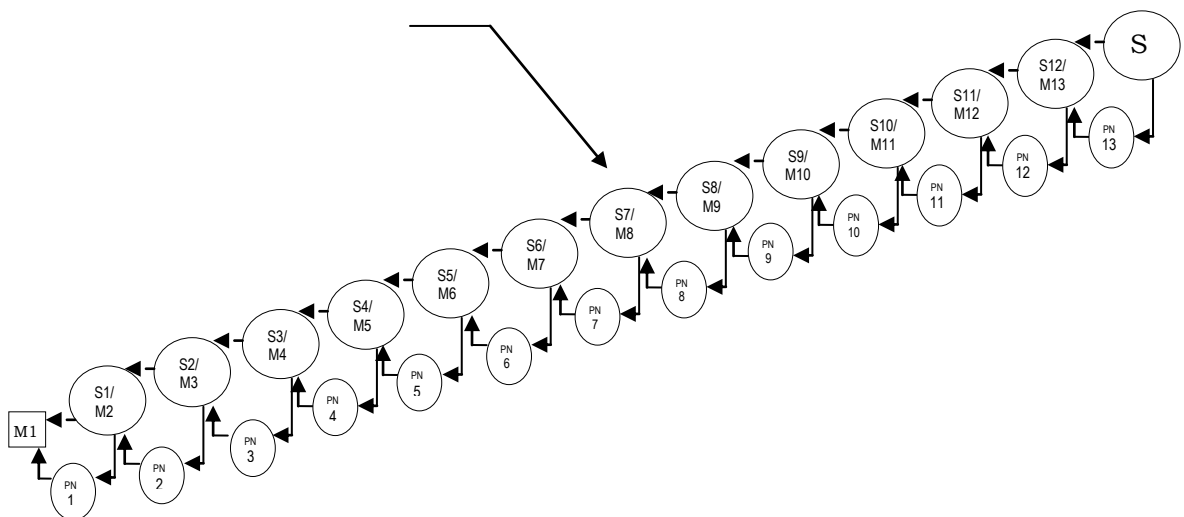
En cada caso, estas acciones son sancionadas por actores que cumplen en dichas situaciones el rol de Destinadores-jueces dictaminando sobre la performance específica, es decir, el goce de la música por cuenta de María del Carmen.

Sin embargo, este tipo de situaciones son evaluadas también por María del Carmen, lo cual se manifiesta en el establecimiento de una nueva meta y por consiguiente el emprendimiento de una nueva acción o programa, todo lo cual

se expresa en el nivel superficial como el viaje o recorrido por la ciudad. En tal caso la postulación de una nueva meta indica la reaparición o permanencia de una falta o de algún aspecto de la falta, lo cual impulsa a María del Carmen a un nuevo desplazamiento o ruptura, tal como vimos en la descripción de cada estación y desplazamiento. Así, de forma opuesta, la decisión de María del Carmen de detenerse y escribir su historia, indica un cumplimiento de la meta y a su vez, la solicitud de una sanción, de un juicio sobre la performance realizada, esta vez, concerniente a la totalidad del recorrido.

Esta continuidad de las bases fundamentales axiológicas de la meta, se expresa en la naturaleza de los programas relacionados todos con el componente “estético-sensorial” del objeto de valor (la música), a través del cual se figurativiza la búsqueda existencial de la identidad. Esto es posible mediante el proceso de evaluación que realiza María del Carmen sobre el desarrollo de los programas (cf. *supra*, 4.2.2.4), y que posibilita la instauración de la meta siguiente y así sucesivamente, lo cual se manifiesta a su vez como una cadena de acciones o programas narrativos, que constituyen en sí el viaje o recorrido de María del Carmen por la ciudad:

Las sucesivas evaluaciones de las acciones determinan las condiciones de la manipulación para cada programa narrativo siguiente



4.3.4. Axiologización y espacialización: el «motivo del viaje» como estructuración del recorrido de María del Carmen

Al examinar el sentido de la meta en cada programa narrativo (PN) y sus relaciones de tipo espacial y actorial, puede observarse que algunos de estos programas presentan un encadenamiento consustancial, pudiendo ser considerados programas de uso (PNu) necesarios para la realización del programa central. Por ejemplo, los programas iniciales están articulados a la adquisición de la competencia cognitiva sobre la música, luego se presenta una ruptura y el emprendimiento de programas con nuevas metas, cuyo fracaso se expresa en la aparición de nuevos programas localizados en el sur y orientados a la adquisición de la competencia cognitiva sobre la salsa, lo cual indica un cambio axiológico con relación a la meta inicial. La organización de la secuencia de programas con este nuevo aspecto, puede ser expresada en el siguiente cuadro.

META INICIAL	PROGRAMA NARRATIVO	RESULTADO	NUEVA META
1. DISFRUTAR DE LA MÚSICA Y EL BAILE: APRENDER SOBRE ROCK Y MÚSICA EN INGLÉS ADQUIRIR LIBERTAD E INDEPENDENCIA PARA GOZAR DE LA MÚSICA Y EL BAILE	1. SALIR A BUSCAR MÚSICA Y AMIGOS	CONOCE A LEOPOLDO BROOK	CONQUISTAR A LEOPOLDO BROOK
	2. CONQUISTAR A LEOPOLDO BROOK	CONQUISTA A LEOPOLDO BROOK	CONVIVIR CON LEOPOLDO BROOK
	3. CONVIVIR CON LEOPOLDO EN CASA DE ESTE	POSITIVO: APRENDE SOBRE ROCK Y MÚSICA EN INGLÉS NEGATIVO: SE CANSA DE LEOPOLDO	DEJAR A LEOPOLDO
	4. IR A FIESTA EN MIRAFLORES	ROMPE CON LEOPOLDO CONOCE LA SALSA	APRENDER SALSA
2. APRENDER SALSA	5. CONVIVIR CON LOS VOLEIBOLISTAS	APRENDIZAJE POSITIVO RUPTURA FRUSTRANTE	DIVULGAR LO APRENDIDO Y SABOTEAR EL ROCK
3. IR AL NORTE A DIVULGAR Y COMPARTIR EL SABER	6. IR AL NORTE A DIVULGAR Y COMPARTIR EL SABER	PROGRAMA EVALUADO COMO FRACASO	DECIDE VOLVER AL SUR A BUSCAR MÚSICA Y VIDA
4. BUSCAR MÚSICA SALSA Y VIDA EN EL SUR	7. DESPLAZAMIENTO AL SUR A SAN FERNANDO	CONOCE A RUBÉN PACES	CONVIVIR CON RUBÉN PACES
	8. CONVIVIR CON RUBÉN	APRENDE MÁS SALSA TIENE VIVIENDA Y COMPAÑÍA AL FINAL SE CANSA DE ÉL	DEJAR A RUBÉN Y CONSEGUIR NUEVO NOVIO
	9. DEJAR A RUBÉN Y CONQUISTAR A BÁRBARO	CONQUISTA A BÁRBARO	CONVIVIR CON BÁRBARO

	10. CONVIVIR CON BÁRBARO	PASEOS EN JAMUNDÍ AQUÍ OCURRE EL EPISODIO EN JAMUNDÍ CON EL GRINGO Y CONOCE A MARÍA IATA	SALVARSE Y SALVAR A MARÍA IATA
	11. LLEVAR A MARÍA IATA AL NORTE	ANTE LOS ACONTECIMIENTOS DEL FINAL SE DESPLAZA AL NORTE Y CONCIBE SU BÚSQUEDA EN EL ESTE	EMPRENDER BÚSQUEDA EN EL ESTE
5. BÚSCAR EN EL ESTE	12. BÚSQUEDA EN LOS BARES DEL CENTRO Y ORGANIZACIÓN DE LAS NUEVAS CONDICIONES DE VIDA	SE INSTALA EN EL CENTRO	DECIDE QUEDARSE ALLÍ Y ESCRIBIR SU HISTORIA
6. ESCRITURA DE LA HISTORIA	13. ESCRITURA DE LA HISTORIA		

A su vez, como se vio en el análisis del recorrido, hay una imperiosa organización de los programas en torno al componente espacial, lo cual habíamos graficado de forma general en 3.7 (cf. *supra*, 3.7). Dicha representación cartográfica del recorrido de María del Carmen, permite visualizar la correspondencia que se presenta en la novela entre la espacialidad, las relaciones actoriales y los ritmos musicales que son objeto de búsqueda y conocimiento. De esta forma, a cada espacio le corresponde unas determinadas relaciones actoriales y musicales:

PUNTOS CARDINALES	ESPACIOS	ACTORES	RITMOS MUSICALES
Norte	Casa paterna	Padres Empleadas domésticas Amigas del colegio y del barrio Amigos del barrio	Anhelo: rock y música en inglés
	Parque Versalles, Avenida Sexta, Oasis	- Los marxistas - Ricardito Sevilla - Mariángela - Leopoldo Brook	Rock y música en inglés
	Casa de Leopoldo Brook	Leopoldo Brook	Rock y música en inglés
Sur	Miraflores	Grupo de voleibolistas	Salsa: Guaguancó o música cubana
	San Fernando	Rubén paces	Salsa – Richie Ray
	Parque de las piedras – Jamundí	Bárbaro Música: Salsa	Salsa
Este	Apartamento de la Carrera Cuarta con Calle 15	Relaciones solitarias con los seres anónimos de los bares	Salsa, Richie Ray

El examen del recorrido a partir de esta perspectiva, da cuenta de la transformación axiológica de la protagonista fundamentada especialmente en los procesos de adquisición de competencia y estos expresados en términos territoriales o espaciales.

Si en las búsquedas iniciales el establecimiento de la meta cognitiva va relacionada con el de un compañero para convivir, teniendo así compañía y espacio, valores opuestos afectivamente a los de la casa paterna, en la meta final este aspecto desaparece y María del Carmen entabla su búsqueda del disfrute de la música en términos de su soledad. Este aspecto es determinante de su nueva vida en la cual la prostitución aparece como un componente adicional. En ningún momento se plantea una necesidad imperiosa de ejercerla para sobrevivir económicamente. Más bien, lo que María del Carmen afirma es que el dinero le sobra debido a que sus padres se lo siguen aportando. Por consiguiente, el ejercicio de la prostitución aparece relacionado con su carácter de transgresión moral, de forma similar a las normas de comportamiento enunciadas en la última parte del relato a partir de las frases por las que supuestamente vienen los clientes. María del Carmen se configura así como símbolo de la transgresión, con el deseo explícito de escandalizar y manifestar abiertamente su rebeldía y rechazo a la sociedad de sus orígenes.

Es evidente, en este marco, que este aspecto abarca el sentido de su relato, es decir, de su acción de narrar. El silencio total atribuido a sus padres durante toda la historia, podría ser, en tal caso, una figurativización de la indiferencia de aquellos a quienes desea conmover.

La fuerte presencia del componente espacial en nivel figurativo está relacionada con la forma de la programación temporal del relato. En este sentido, al desplazamiento espacial corresponde una disposición secuencial lógica y cronológica de las acciones del recorrido de la protagonista, en torno al cual se organizan los demás contenidos. Igualmente, los pasos de una a otra historia comprenden, como lo hemos visto, situaciones de ruptura que definen el sentido del recorrido.

A partir de estas consideraciones se analizará, en el siguiente y último capítulo, la expresión de estos valores como fundamento axiológico de la narradora y determinantes de la organización del relato.

5. LA NOVELA COMO TOTALIDAD DE SENTIDO Y LA «ARQUITECTURA TEXTUAL»: PLANOS ACTORIAL, NARRATORIAL Y AUTORIAL

En este capítulo se hace una descripción de la organización textual, en sus planos semióticos, a partir de su relación con los datos obtenidos en el análisis del motivo del viaje. Se examina así la estratificación del plano «narratorial», como expresión de la evaluación de la narradora sobre los contenidos narrados. Se examina el plano «autorial», como encuadre del mundo novelesco y como manifestación de un punto de vista del autor sobre su universo de ficción.

5.1. MARÍA DEL CARMEN, ACTORA Y NARRADORA

El sentido de totalidad del universo configurado en la novela surge en la interrelación semiótica de los planos que la constituyen como texto narrativo literario. Primero actora (nivel 3 o actorial = diégesis) y luego narradora (nivel 2 o narratorial = narración), María del Carmen se constituye como personaje central del universo de esta novela, realizando discursos verbales y no-verbales por medio de los cuales se instauro como la adolescente rebelde que rechaza y abandona el mundo familiar para emprender su propia búsqueda. Al hacerlo, lleva a cabo un hacer valorativo que adquiere continuidad desde la diégesis hasta la narración.

Desde el tipo de búsqueda emprendida por María del Carmen hasta su narración por medio del relato memorial donde consigna sus juicios y su propia visión del recorrido, se configura una unidad que hace de esta novela un texto cuya fuerza, si bien responde en gran medida a la rebeldía que signa las acciones, lo es también profundamente gracias al tipo de narración que exalta la voz y axiología deseante de la protagonista y narradora. Tanto en las

características de sus acciones o performances intermedias realizadas durante el proceso de adquisición de competencias y la performance final que reafirma el valor positivo del emprendimiento, como en su divulgación con un escrito donde expresa sus juicios sobre los acontecimientos, de forma implícita en la organización del recorrido y explícita en el “manifiesto” de principios que cierra sus memorias, María del Carmen señala su malestar, su propósito de escandalizar y a su vez, de “servir de ejemplo” y provocar en el lector la rabia y la rebeldía ante el abismo que percibe entre sus búsquedas y el universo social y cultural del que proviene. María del Carmen habla sobre su ser, no solamente al describir la irreverencia de sus actos, sino también con su lenguaje desenfadado y construido sobre las letras de sus canciones, con la selección y ordenamiento secuencial de las historias que al asumir el sentido de un viaje señalan la persecución de una meta y el placer de la búsqueda, e indican la valoración positiva de lo dicho y negativa y/o peyorativa sobre lo no dicho y lo ocultado.

A su vez, aunque María del Carmen mantiene su rol protagónico en el transcurso de la novela, sus historias están pobladas de personajes, la mayoría compañeros de generación, con quienes interactúa y realiza los desplazamientos, recorridos y estacionamientos en uno y otro lugar. Con algunos de ellos María del Carmen interactúa de manera directa; con otros, aunque son objeto de grandes fragmentos del relato, su relación es indirecta y a veces sin ninguna interacción, y sin embargo, sus historias son incluidas por alguna razón de tipo argumentativo o axiológico, todo lo cual construye su ser de personaje protagónico en un sentido de totalidad (como actora y narradora).

5.2. LA «ESCRITURA DEL VIAJE»

La evaluación de María del Carmen sobre su propia historia se manifiesta en la organización de su relato.

Las referencias tanto a la condición actorial de la escritura como a los aspectos propios de la acción narracional, surgen articuladas a procesos

evaluativos que tienen efecto sobre los contenidos del relato, introduciendo temas, estableciendo puntos de vista, configurando así la complejidad de la diégesis.

María del Carmen inicia su relato con la descripción de aspectos propios de su ser, focalizando la propiedad rubia de su cabello, antes, en oposición a la actual pérdida del brillo, causada por la vida nocturna. El deterioro del cabello, en las coordenadas actuales de su vida, pone de manifiesto un «antes» y un «ahora» en medio de lo cual transcurre la historia que va a relatar. Ese período anterior es caracterizado por el «no-saber» sobre música a causa de las buenas costumbres, entre las cuales, además de la obediencia a la madre, María del Carmen menciona el grupo de estudio con los amigos marxistas para afirmar, acto seguido:

Pero yo no quiero acostumbrarme a pensar en eso: la memoria es una cosa, otra es querer recordar con ganas semejante filo, semejante fidelidad. Yo lo que quiero es empezar a contar desde el primer día que falté a las reuniones, que haciendo cuentas lo veo también como mi entrada al mundo de la música, de los escuchas y del bailoteo. Contaré con detalles: al estimado lector le aseguro que no lo canso, yo sé que lo cautivo. (p. 24)

Este relato sobre el despertar es interrumpido al focalizar su vergüenza por haber incumplido, a partir de lo cual María del Carmen se refiere a los temas del arrepentimiento y la conciencia sobre los propios actos, figurativizados con acontecimientos localizados en coordenadas dispares y actuales:

Sentí vergüenza, arrepentida.

Primer día que falté a la lectura de *El Capital*, y no volví. De allí en adelante me persigue esa vergüenza mañanera que intenta que yo borre y niegue todo lo genial que he pasado la noche entera, toda la nueva gente...

[...] Que la vergüenza, decía. Y yo me digo y la peleo: "no tiene razón de ser", no. si he gozado la noche, si la he controlado y ya teniéndola rendida me la ha bebido toda, pero alto: yo no soy como los hombres, que se caen.

[...] Yo creo que sí, que es el sol el que no va conmigo. He probado no salir, quedarme haciendo pensamientos en el cuarto. Nada, no funciona. Salgo atolondrada, pero purísima, repleta de buenas intenciones a meterme entre el barullo de la gente que va de compras, de las señoras, de esos muchachos buenos mozos en bicicleta, y una vez estuve a punto de gritar: " ¡me encanta la gente!". No lo hice. Ya eran las 6 y me tiré a la noche. Babalú conmigo anda. (p. 25-27)

El examen de conciencia es interrumpido para intentar retomar el hilo de los acontecimientos del primer día de la historia:

Eso fue la semana pasada, el sábado apenas. No quiero adelantarme mucho, no sea que terminemos empezando por la cola, que es difícil de asir, que golpea y se enrosca. Desearía que el estimado lector se pusiera a mi velocidad, que es energética. Vuelvo al día en el que quebré mi horario. (p. 27)

Sin embargo, María del Carmen continúa preguntándose por el sentido de aquellas acciones:

¿Por qué lo hice, si le había cogido afición al Método? Sobre todo en los últimos años de bachillerato. Fui aplicadísima, y no me faltaba nada para entrar a la U. del Valle y estudiar arquitectura [...] (p. 27)

Esta reflexión la conduce a la relación con sus amigas, de las que también se apartó; aún así, María del Carmen expresa el interés que en algunos momentos ha tenido de contarles su historia, buscando comprensión:

No me entendieron esa vez y ya no me entienden nunca, cuando me las encuentro acompañadas de sus manitos que me parecen tan blancos, tan rectos, buenos para mí, que soy como enredadera de *Nighth Club*, y yo sé que piensan: "esa es una vulgar. Nosotras somos niñas bien.

Entonces, ¿por qué coincidimos en los mismos lugares?". No voy a darles el gusto de responder a esa pregunta, que se la dejo a ellas. A cambio pienso en ese territorio de nadie que es el pedacito de noche atrapado por la rumba, en donde no ven nunca a nadie que goce más, a nadie más amada (superficial, lo sé, y olvido, pero ese es mi problema) y pretendida, y cuando se van temprano piensan: "¿hasta qué horas se queda ella?". Me quedo la última, pa que sepan, hasta que me sacan.

He perdido esa chicharra del escrúpulo que al fin y al cabo no es lo mismo que muerde al otro día, el horrible sentimiento mañanero. Que el cielo me perdone, en unas 9 a.m. aborrecibles pensé llamarlas, sobre todo a la Lucía, que era amiguita y un poco vivaracha y generosa, así la recuerdo, y explicarle mis causas, mis historias. No lo pensé: lo hice. Levanté el teléfono y, al sentirlo tartamudo, me tiré a dormir sola, llorando sola.

Ahora sé que no tenía por qué hacerlo. Hay mejores oportunidades de contar la historia, y ahora el lector se está enterando, papito mío. Aún tengo la vida. (p. 28-29)

Por oposición a ese fracaso comunicativo anterior, María del Carmen se refiere a su labor actual de escritura y narración de su historia y a su valor como una mejor posibilidad de divulgar lo ocurrido, retomando así el hilo de los

acontecimientos e introduciendo nuevos actores: Ricardito, Mariángela y Silvio, el chico que le ha prestado discos con un gesto ambivalente de amistad y provocación, poniendo así en evidencia humillante su ignorancia musical. La rabia por este suceso la hizo retornar a la ventana con veneciana, cuya narración la conduce a justificar el uso del lenguaje fotográfico por haberlo aprendido de su padre fotógrafo:

El olvido vino bueno: vi fue miles de colores, luego sólo dos colores, verde y gris más triste del mundo, crucigramas, globitos de tira cómica sin ninguna palabra adentro, disgregación del verde hasta ser millones de puntitos como alfileres enterrados profundo, entonces abrí los ojos. Sobreexpuse (uso el término porque mi papá es fotógrafo) a las montañas, los pelos de la montaña y el azul cielo. (p. 33)

Ella volverá sobre este tema en varias ocasiones, explicando al lector su utilización de la terminología fotográfica y cinematográfica (que interpretamos como un guiño de Andrés Caicedo a su lector, pues así se refiere tácitamente a su propia pasión y labor cinematográfica), dando cuenta así, a su vez, de su competencia narracional. Retoma los acontecimientos para relatar la llegada de Ricardito, a partir de lo cual, acto seguido, se refiere a su vestimenta actual:

"Traje una cosa", dijo, serísimo, y yo, que no lo estaba viendo, le pregunté distraída: "¿Chiquita?", haciendo torsión y metiéndome en el vestido camisero anaranjado para días como el que narro. Para una noche así de rara como ésta uso capa negra, ya raída y todo, pero es que la toco y toco la cercanía, la confianza que produce, envolvedora mía. (p. 36)

Relata su conversación con Ricardito sobre la cocaína y a continuación, se refiere de nuevo al oficio de su padre:

"Es que me acabo de jabonar el pelo", expliqué, y él: "Yo sé. Se te ve lindo", y yo le dije gracias, parpadeándole en *Close-up*. (Comprenderá el lector que el oficio de mi papá fue extendiéndose hacia una afición por la cinematografía, así que valga la licencia por el término). (p. 37)

Continúa para relatar su salida de casa con Ricardito, e introduce referencias a las historias de Ricardito y su madre y descripciones del sector norte de Cali donde vivían entonces. A continuación, por contraste, María del Carmen se refiere a su contexto actual:

Era el Norte en donde los hermanitos de 12 crecían con los vicios solitarios que los de 18 recién habían aprendido y ya fomentaban, el Norte de los buenos bailadores, de los francotiradores de rifle de copas. Ya voy poco por allá, pero cuando me dejo descolgar, la gente que sé que es, me recibe bien. Aún así, me la paso esperando a que algún día se pierdan por aquí, por esta Quinta con Quince en la que vivo, conscientes, a ensuciarse de la grasita de la plebe y, camarada, yo sí los atiendo bien, vuelven a sus casas tarde, a luchar con mi recuerdo, ése que les obliga a prometerse que no vuelven más, a no volver el otro sábado porque si vienen a mí dos veces, acá se quedan. Y no hay entre ellos uno con la fuerza, el aguante, la prudencia y la ilustración que yo tengo para saber bandear esta vida de amanecida. (p. 45)

El relato continúa intercalando fragmentos descriptivos y narrativos que involucran actores y acciones anteriores ocurridas durante su recorrido por el norte de Cali con Ricardito: el sector del Parqueadero de Sears, el trayecto hasta Squibb y a continuación el paseo por la Avenida Sexta hacia Oasis, en medio de lo cual se dirige al lector, en actitud cómplice:

Ya con sombra, caminábamos más despacio. El lector sabrá de la prisa demente de aquél que camina al sol, buscando una pared en cuya base crezca una franjita de 35 milímetros de sombra y pararse allí, con escalofríos hasta la caída de la tarde. (p. 50)

Se suman nuevos actores y acontecimientos, ocurre el encuentro con los marxistas, la espera de la noche en Oasis, su encuentro con Mariángela y Leopoldo, su traslado a casa de esta última, relato en el cual introduce la historia de la madre de su amiga. A continuación relata el desplazamiento de los tres amigos hacia la fiesta del Flaco Flores, en razón de lo cual hace la siguiente reflexión sobre su situación existencial actual de actora y narradora:

Cada vida depende del rumbo que se escogió en un momento dado, privilegiado. Quebré mi horario aquel sábado de agosto, entré a la fiesta del flaco Flores por la noche. Fue, como ven, un rumbo sencillo, pero de consecuencias extraordinarias. Una de ellas es que ahora esté yo aquí, segura, en esta perdedera nocturna desde donde narro, desclasada, despojada de las malas costumbres con las que crecí. Sé, no me queda la menor duda, que yo voy a servir de ejemplo. Felicidad y paz en mi tierra. (p. 57)

Con esto realiza una primera localización temporal de los acontecimientos en ese sábado de agosto y a continuación relata los sucesos de esa noche en la fiesta del Flaco Flores. Allí, al referirse al consumo del ácido en el que se inicia

en esa ocasión, menciona otros hechos protagonizados por ella, sin una localización temporal precisa:

Sé que cada día inventan más cosas para que uno pruebe, pero de lo que yo probé, el ácido es lo peor de todo. Hay que ver lo que queda de los ojos [...] y eso de tratar de leer un libro y quedarse bailando en la primera línea, tratar de dormir y no pensar más que en horribles hechos del pasado, motivos de vergüenza, y yo gritaba: " ¡Pero si no tengo pasado! ¡Mi pasado es lo que haré este día!", no hacía nada, si lograba juntar fuerzas me paraba del sofá y salía y, como no tenía pasado, me dio por no conocer a las personas, por negar saludos, y había que ver las caras de la gente cuando la niña más prometedor de Cali no les respondía, hundía la mirada furiosa en el pavimento, en las raíces de las palmas africanas, dudando de todo el mundo, ¿y cómo encuentra consuelo el que duda si no es capaz de leer, de seguir una conversación sencilla sin encontrar maldad, miseria destinada a envilecerla aún más? Amigos, mi pelo perdió brillo. De oro pasó a ceniza, No es el que alguien pudiera ver ahora, mientras narro, este pelo tiene más historia.

[...]

Me la pasé al menos un mes convencida de que estaban cavando larvas en mi pobre cerebro. Supuse: "tendré una muerte indigna. Es la suerte más simbólica para una hija de la última mitad del siglo". (p. 69-70)

El relato avanza sobre los acontecimientos de la fiesta y luego se centra en el asesinato de los padres del Flaco Flores cometido por él, y cuyos cadáveres están en la habitación sin que nadie más lo descubra aparte de ella y Ricardito:

Flores no le mencionó los cuerpos a nadie. Los vino a descubrir, dos días después, una tía. Fue uno de los crímenes más sonados. El hijo no desató palabra. Los familiares se negaron a apoyarlo y estuvo un año entero en San Isidro, compartiendo cama con locos peligrosos y negros, desamparado, recibiendo mala comida y tantos choques eléctricos y tanta droga, que cuando cerraron San Isidro por falta de apoyo oficial, la prima que lo recibió (una gringa de lo más estirada y toda vestida como de cuadritos) tenía que sostenerlo para que pudiera llevar a buen término la relación de sumar un paso a otro para avanzar en el camino, en esta vida, hermano. En todo caso era una prima bondadosa, y se lo llevó a Dallas, Texas, en donde ahora vive, me dicen, rodeado de gatos, de *biscuits* y *Country Music* todo el día, y cantando incoherencias sobre la vegetación de los alrededores de Cali, reclamando, en vano, frutas tropicales.

Sí, muy sonado el hecho. Fue allí cuando los columnistas más respetables empezaron a diagnosticar un *malestar* en nuestra generación, la que empezó a partir del cuarto *LongPlay* de los Beatles, no la de los nadaístas ni la de los muchachos burgueses atrofiados en el ripio del nadaísmo. Hablo de la que se definió en las rumbas en el mar, en cada orgía de Semana Santa en La Bocana. No fuimos innovadores: ninguno se acredita la gracia de haber llevado la primera camisa de flores o el primero de los pelos largos. Todo estaba innovado cuando aparecimos. No fue difícil, entonces, averiguar que nuestra misión era no

retroceder por el camino hollado, jamás evitar un reto, que nuestra actividad, como la de las hormigas, llegara a minar cada uno de los cimientos de esta sociedad, hasta los cimientos que recién excavan los que hablan de construir una sociedad nueva sobre las ruinas que nosotros dejemos. (p. 74-75)

Este tipo de reflexiones realizadas en varias ocasiones por María del Carmen, involucran su mirada sobre la problemática de su generación y ya no exclusivamente sobre ella como sujeto individual. A partir de aquí retoma el hilo de la historia refiriéndose al éxito de su romance con Leopoldo y su decisión de quedarse a vivir con él, al final de lo cual se establece la única marca gráfica de fragmentación del texto entre esta parte y la siguiente:

No es tan importante eso: el amor. Hablo es por boca de Mariángela, que nos esperó oyendo música divina mientras yo perdía la virginidad y él gemía de rasguño espantoso y espantosa mordida, así sentí que le estaba haciendo encima de la primera cama de agua (*Made in USA*) que veía.

Oímos música 12 horas y salimos, los tres; él y yo abrazados, Mariángela con un palito en la mano molestando a la gente. (p. 85)

Con esta señal se marca a su vez el paso de la vida en casa de sus padres a la vida por fuera de ella y el inicio de su periplo por Cali, lo cual implica su final como hija de familia. Hay que agregar que el relato de esta primera parte, referente al primer día del recorrido, ocupa aproximadamente la tercera parte de la novela.

María del Carmen continúa relatando estos hechos, focalizando la historia de su amigo Ricardito, a propósito de lo cual introduce el texto del Cuestionario que se le hizo a su amigo en el Hospital psiquiátrico. A continuación se refiere al transcurrir de la relación con Leopoldo, época de aprendizaje del rock y la música en inglés, lo cual argumenta relatando historias de los Rolling Stones. Al finalizar este fragmento hace una referencia más específica a las coordenadas temporales de la historia:

Cómo sería la bullaranga a donde la guitarra de Richard, cada vez más incisiva, no la hubieran suavizado vientos: Billy Keis y Jim Price en saxo y trompetas, allí los tiene, banda de ocho, el espiritual Nicky Hopkins en el piano. Verano del 72: el del achicharre.

Yo no salía a la calle por conversar de esto, con amigos de Leopoldo tan de aires extranjeros. (p. 93)

Esta referencia permite inferir de forma puntual el comienzo del recorrido de María del Carmen en Agosto de 1972. Además de los acontecimientos de su relación con Leopoldo, María del Carmen relata aquí la historia de Roberto Ross, su inicio en el consumo inyectado de la cocaína, y la historia de Mariángela, que termina suicidándose, acontecimiento que la motiva a “celebrar la vida” y aprovechar para romper con Leopoldo, tema del episodio siguiente, en Miraflores. Aquí empieza el relato de su desplazamiento hacia el sur. Se narra el final de la relación con Leopoldo y a continuación el descubrimiento de la música caribeña, en un barrio junto a Miraflores:

Vaya uno a saber cómo y quién le va signando el recorrido por este mundo, por este Cali bello, en el que yo soy la Reina del Guaguancó. Salí a la calle y un cielo ¡tan despejado! Gigantesca luna y un viento de las montañas, profundo, acompañó la comprensión total del momento: que todo en esta vida son letras. (p. 113)

Con la nueva música y entorno socio cultural, María del Carmen se inicia en el alcohol. Relata la historia con los voleibolistas, de quienes aprende sobre el guaguancó y la música cubana de la época pre revolucionaria. Se precisa una duración de 7 días para esta convivencia con ellos.

El final de esta historia la induce a retornar al norte para divulgar lo aprendido, intento cuyo fracaso la impulse a romper definitivamente con su entorno social de origen. María del Carmen se desplaza al sur, lo cual relata mediante descripciones del barrio San Fernando, el parque Panamericano, la Universidad del Valle, y con referencias históricas al Alférez Real y a algunas familias tradicionales. Se refiere en esta parte al Cine club de San Fernando (el de Andrés Caicedo), saliendo del cual conoce a Rubén Paces con quien se inicia el siguiente período de convivencia.

En su relato de su historia con Rubén, intercala su historia en la iniciación en el ácido durante el concierto histórico de Richie Ray en Cali, el 26 de diciembre de 1969. Este último episodio que ocupa una buena parte del relato de María del Carmen (18 páginas de acciones protagonizadas por Rubén y sus amigos), está poblado de referencias al suceso histórico del concierto y a

lugares del oriente de Cali y, lógicamente, no existe aquí ninguna participación de María del Carmen. Ella retoma el hilo de sus propias acciones refiriéndose al bostezo que le causó el relato de Rubén, después de lo cual tienen su primera relación sexual. A continuación se relata la evolución hacia la ruptura de la relación y su enamoramiento del siguiente acompañante, Bárbaro, en el Parque de las Piedras.

El relato de la relación con Bárbaro referencia su vivienda en el sur, en Jamundí, su cotidianidad con él, época que María del Carmen recuerda con nostalgia y compara con el momento actual de escritura de su relato:

Salíamos felices, revoloteando, a emborracharnos en el primer kiosco de cerveza y fritanga que encontrábamos, hasta que el sol se hundía en las montañas y nosotros le nacíamos a la noche recién hecha, cayendo al Parque de las Piedras a contar nuestras hazañas.

¡Ay, ya no vuelven esos días! Pero no importa: atrás se quedan, y son la única dicha de mis mediodías. Lástima no tener ya nadie que le haga compañía a mis siestas. Lástima que hoy esté tan solitaria. Pero crece la noche, se alebrestan los ánimos, qué bueno es, y yo avanzo en mi relato, y no quiero que nadie llore si yo me muero mañana. Ojalá concluya antes de la madrugada: sería demasiado desubique enfrentar el día sin haberme expuesto a la negrura en la que yo, como es usual, relampagueo, semejante a ese viejo: "Lucerito, que por qué ha perdido sus raros encantos / en la tierra / allí a lo lejos / se escucha su llanto", que Tico y Carlos Phileas y todos ellos se turnaban para bailar conmigo en las fiestas de hace mucho tiempo, niños que éramos, no hago caso de esos tiempos, y que no me dé crédito el lector si hablo de tristezas. Imagino, al ritmo que corre mi pluma, cómo el río raquíptico, lejos de mí, se renueva y se platea encima de las piedras. (p. 176-177)

Retoma el hilo de la historia refiriendo el acontecimiento que finaliza esta etapa, donde Bárbaro muere víctima de una sobredosis de hongos y de sus propias agresiones. Localiza estos hechos en "el diciembre pasado", pudiendo inferirse así que han transcurrido 3 meses hasta el momento actual de escritura del relato (infiriendo este lapso de la fecha en que se firma el manuscrito):

Vuelvo al parque, pero para contar una partida. Serían las 7 de la mañana del primer lunes de diciembre pasado, y nos alistábamos, relucientes y admirados, a nuestra excursión. (p. 178)

El relato de este episodio comprende lo ocurrido durante ese día, su desenlace fatal y el desplazamiento de María del Carmen y María Iata hasta la Avenida

Sexta con Calle 15, en el norte de Cali, donde se separan. En este fragmento María del Carmen introduce los textos de las cartas de los visitantes a la finca de Don Julián Acosta (en el Valle del Renegado, Jamundí), fechadas entre 1963 y 1968.

A partir de aquí María del Carmen relata su desplazamiento hacia el este de Cali y su establecimiento a pocas cuadras de allí, en la Esquina de la Cuarta con 15, junto a los bares donde se escucha salsa, lugar que en realidad corresponde al centro de Cali.

Me negué a asomarme por donde mis padres. Desde allí los he visitado una sola y última vez. Crueles niñeces idas: es como pedirle mango al maduro. Ni al Norte ni al Sur podía, ir, y trepar montañas: imagínese. Así que me tocó mirar con vigor al Este, alumbrado y revoltoso.

[...] De donde me despedí de María lata, hasta donde yo habito no hay ni 12 cuadras, es decir, no fue sino cruzar el río y llegar a esta crucifixión de esquinas. (p. 207-208)

Relata a continuación el proceso de construcción de su nueva vida, incluida la última visita a sus padres, donde se fijan las condiciones de su ayuda y la separación definitiva de ellos:

Ya estaban acostumbrados a mi falta y no me extrañaban, hartos habrían sabido de mis noches. Comprendieron que venía por ropa. Cuando les anuncié que tenía visto un apartamentico, accedieron a quedar a cargo del pago, sin preguntarme dónde.

"Eres muy joven —dijeron—. Ya tú sabrás." Yo dije que estaba de acuerdo, confundida.

Visité mi cuarto, la veneciana estaba cerrada y llenecita de polvo. La abrí, de pura perversidad, y vi el parque lleno de góticas, el sudor de los árboles y de las montañas, bolsas de vida. El espejo no estaba.

Me ofrecieron almuerzo y hasta siestica, pero no quise: no habría soportado toda una tarde de domingo en esa casa.

Al salir ya sabía que tenía la vida por delante. Ni mucho menos que he acabado de vivirla. (p. 210-211)

María del Carmen resalta la oposición entre la vida familiar que dejó atrás y su satisfacción sobre su estado actual:

Aunque de aquí no me muevo. Me gusta imaginar que existen sitios mejores que esta activísima Cuarta con 15, que de pura abulia yo no los busco, imposibilidad de moverse en líneas horizontales ahora que la rumba ya está forma, porque desde

que estoy aquí ya no camino. Tengo la rumba a 20 pasos, aún acostada la oigo. (p. 211)

A su vez, menciona su decisión de no desplazarse más por haber encontrado, al fin, la música que buscaba:

Me llegan noticias de que las cosas son mejores, más modernas en la Octava, todo ese "Séptimo Cielo" y el "Cabo E", pero veamos: me tocaría bajar cuatro cuabras por la 15 y luego toda la Octava hasta mucho más allá de la 25, más allá del cementerio. No, yo no me muevo más. Le he cogido mi miedito a eso de estar buscando nuevos rumbos, cuando ritmo sólo hay uno. Y es con Richie namá. Vienen hacia mí y me buscan porque me saben siempre con los de 15, papitos, les doy toques con mis cresticas, con mis crespitos jugosos y melocotones, les pellizco rico, finjo que me hieren, yo soy mejor que ellos y los oriento si es que desean las primeras instrucciones en el borde externo de esta jungla.

¿Cómo se mete de puta una ex-alumna del Liceo Belalcázar? (p. 211)

Su discurso en segunda persona se acrecienta, repitiendo los consejos que ella le da a quienes vienen a visitarla:

Ya nunca lo hago, ya no cruzo el río. Solamente mi calle, que me da la música. Los que vienen son los del Nortecito, muy de vez en cuando (porque por allá las cosas están muy ensilenciadas), entonces vienen por un poquito más de bulla y por las frases mías.

Tú, has aún más intensos los años de niñez recargándolos con la experiencia del 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 de 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. (p. 214)

Así, el final del relato se realiza mediante este tipo de discurso donde se hace una síntesis entre sus interlocutores de la diégesis (los visitantes), su lector actual (el de su relato escrito), y ella misma repitiéndose el "deber-ser" de su nueva vida. Su discurso se centra así en recomendaciones sobre normas de comportamiento que, por su sentido transgresor y rebelde, configuran la idea de un Manifiesto de principios:

Es prudente oír música antes del desayuno.

Tú, disimula el olvido. Aprende a contemplar incommovible toda génesis. Si te tiente la maldad, sucumbe: terminaréis por rodar juntas del mismo brazo.

[...] Supongo que los marxistas ven las fotografías y pensarán: "Observen ustedes lo bajo que puede llegar la burguesía".

Qué bajo pero qué rico, no me importa servir de chivo expiatorio, yo estoy más allá de todo juicio y salgo divina, fabulosa en cada foto. Fuerzas tengo. Yo me he puesto un nombre:

SIEMPREVIVA

propicio para que de andarse de mucha confianza con la noche no sea que lo arropen a uno, el cochero que viene y para, el cochero negro de la silla colora. Yo seguiré de frente, porque la rumba no es como ayer, nadie la puede igualar, sabor, la rumba no es como ayer, nadie la puede controlar. Tú enrúmbate y después derrúmbate.

Échale de todo a la olla que producirá la salsa de tu confusión. Ahora me doy, dejando un reguero de tinta sobre este manuscrito. Hay fuego en el 23.

María del Carmen Huerta (A.C.)

Los Ángeles - Cali

Marzo 1973 - Diciembre 1974

(p. 217-219)

A partir del examen de las reflexiones de María del Carmen sobre su propia historia en cuanto «saber» objeto de su relato, puede observarse que esta novela, si bien gira en torno a la historia protagonizada por ella y figurativizada como su periplo por la ciudad de Cali, también configura su punto de vista sobre la generación a la que pertenece. Al hacerlo, ella refiere historias protagonizadas por otros y en las cuales, en algunas ocasiones, no tiene ninguna participación, aunque su referencia aporte a la configuración de ella como sujeto axiológico. Por consiguiente, su relato incluye una gran cantidad de contenidos de orden descriptivo y argumentativo correspondientes a acciones, espacios y tiempos inscritos en momentos distintos de la diégesis, independientemente de su participación en ellos.

5.3. RELACIONES ENTRE LA HISTORIA Y SU NARRACIÓN EXPRESADAS EN LA ESTRATIFICACIÓN DEL RELATO

El examen de las relaciones entre los planos de la narración y de la historia, puede hacerse observando la estratificación del relato.

Al relatar los momentos iniciales de su historia, María del Carmen se refiere al destino de Ricardito, quien arrobado por la vergüenza al día siguiente de la fiesta en casa del Flaco Flores, recorre las casas de los amigos pidiéndoles perdón por su mal comportamiento causado por los excesos de alcohol y droga. En su relato de estos episodios, ella introduce el texto completo del Cuestionario siquiátrico:

Se alejó buscando más referencias de su desastre, testigos de su vergüenza. Habría unos 30 invitados en esa fiesta. Le ha debido tomar su tiempo encontrarlos a todos para disculparse.

En todo caso, no lo vi más. Dicen que empezó a sabotear el sueño de sus papás profiriendo horribles aullidos a la medianoche. Y que terminaron por encerrarlo. Pero no en la antigua y verde Inglaterra, como él hubiese querido. Fue a parar a San Isidro, loquito criollo al fin y al cabo. Otros dicen que allá no duró mucho, pero nadie sabe a ciencia cierta dónde está. Nadie sabe el paradero del pobre miserable.

Hablan de un viaje de incógnito con su mamá, del que sólo regresó ella, más bella que nunca. Me da pena no haberlo despedido. Yo no sé si fue que él se perdió primero o fui yo la que me encerré. Pero una mañana me llegó, en correo certificado, una hoja de papel con la siguiente información:

Cuestionario del paciente No. 02, X 26

HOSPITAL PSIQUIÁTRICO

"SAN ISIDRO", CALI

Cuestionario para ser llenado por el paciente y/o acompañante.

Nº. de Historia: 1

Nombres y apellidos: Ricardito Sevilla, alias "Miserable".

Por el problema que viene a este Hospital ha consultado antes a:

1. Psicólogo... 2. Curandero... 3. Amigo... 4. Médico... 5. Boticario... 6. Sacerdote... 7.

Siquiatra... 8. Nadie... X

Señale con una (X) el lado del SI lo que corresponda a este momento, o lo que ha sentido durante los últimos 30 días. Si no lo ha sentido coloque la (X) al lado del

NO.

Se ha sentido feliz SI x NO

Ha participado en actividades deportivas o recreativas (fútbol, cine, baño, paseo, baile,

etc.) SI x NO

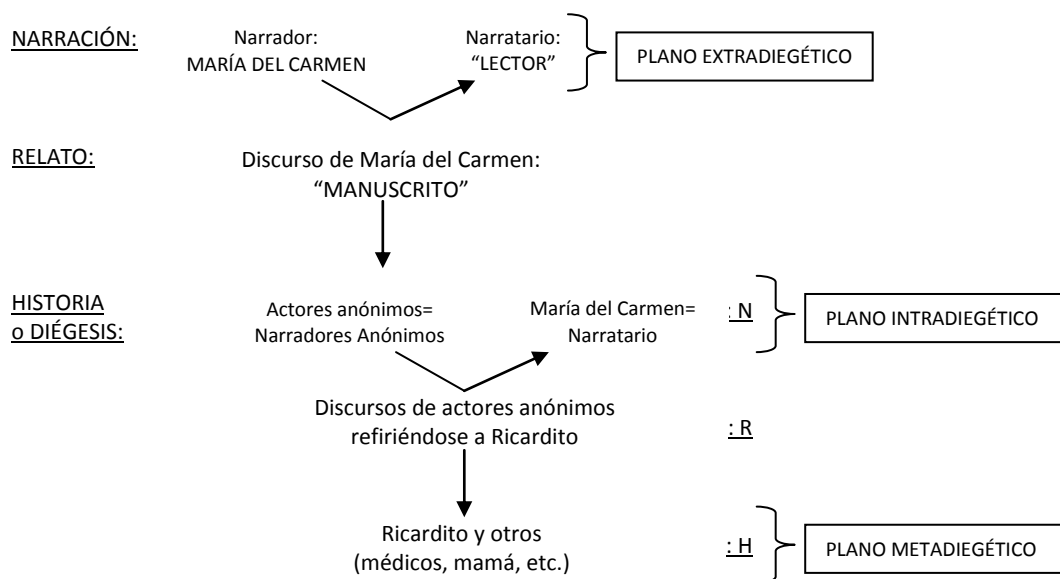
[...]

Ha sentido que Ud. es un personaje importante o que tiene poderes especiales SI x NO

Persona que dio la información: 1. Paciente x 2. Familiar. 3. Otra.

¡Oh Ricardito Miserable, que te perdiste cargando con todos los síntomas de mi generación! Otros dicen que lo que se proponía era confundir a los médicos con tantas respuestas afirmativas. Humor, del carroñoso, no le faltó en medio de sus cuitas. (p. 86-89)

En este caso, María del Carmen relata en su propia voz lo acontecido a Ricardito, correspondiente a acciones en las que ella no estuvo presente y de las cuales supo a través de los relatos de amigos: “Dicen que empezó a sabotear el sueño...”, y a su vez, incluye el Cuestionario, presentando así un apoyo testimonial de sus afirmaciones, lo cual puede representarse gráficamente en el siguiente esquema:



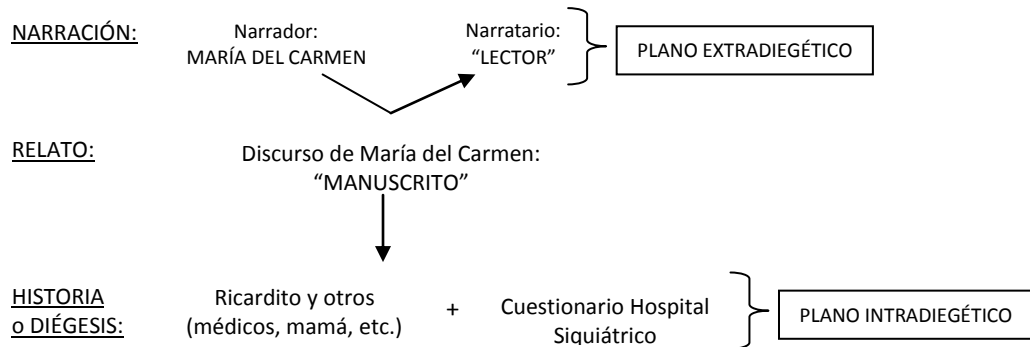
Tal como se visualiza en el esquema, las acciones protagonizadas por Ricardito ocurren en un nivel metadieético y son conocidas por María del Carmen a través de sus conversaciones con otros actores. Sin embargo al relatarlas en su propia voz, ella las hace aparecer como si ocurriesen en el plano intradieético en que se sitúa como actora. Se trata de una forma de metalepsis (Genette, 1972 y 2004) que implica la transgresión de un nivel, lo cual, en el caso presente, contribuye a configurar el sentido espontáneo del relato de María del Carmen, el cual no está escrito con pretensiones literarias sino más bien, con el ánimo de dar cuenta de los acontecimientos.

A su vez, se configura una cierta identidad entre los acontecimientos de ambos actores, lo cual se evidencia en la opinión de María del Carmen sobre Ricardito a partir del cuestionario del Hospital, calificándolo como un representante de los problemas de toda su generación: “¡Oh Ricardito Miserable, que te perdiste cargando con todos los síntomas de mi generación!”.

Por otra parte, con la citación completa del cuestionario, afirmando que el texto le fue enviado a ella por correo, María del Carmen configura un contexto intradieético de la situación comunicativa a través de la cual ella adquiere el saber sobre el cuestionario que toma así el sentido de apoyo testimonial, aportando un sentido de verosimilitud a su relato.

A su vez, la denominación del hospital (el Hospital Siquiátrico San Isidro), parte del componente onomástico de la figurativización, contribuye a la creación de la ilusión de realidad del referente mediante la denominación con un nombre propio proveniente del contexto real de Cali. La localización intradieética del Cuestionario y la narración directa de los acontecimientos por María del Carmen, sin citar los discursos de sus interlocutores (como realmente ocurre), puede ser representada con el siguiente esquema:

(en página siguiente)



Luego del relato de estos acontecimientos, María del Carmen se refiere al periodo vivido con Leopoldo Brook. De forma similar en cuanto al manejo metaléptico del discurso, María del Carmen relata directamente los contenidos de las conversaciones con Leopoldo, a través de las cuales ella aprendió sobre rock y música en inglés:

Yo salía menos a la Sexta. Leopoldo no hacía otra cosa que presentarme amigos fascinantes. Llegaban de USA y les hacíamos grandes rumbas. Oíamos música las 24 horas, porque uno con la cocaína, no duerme. Acumulé una cultura impresionante. Que no me vengan a decir a mí que Brian Jones murió de irresponsabilidad o flojera; ni siquiera de amor en vano. Las cosas no se dan así como así. Murió fue de desencanto. El fue el que los unió a todos, el que primero leyó música, el que les enseñó, el más fotogénico, el que se le medía a todos los instrumentos raros: cítara, arpa, marimbas, toda clase de cuerdas y de cobres, mellotrón, violoncello, mientras que la lacra de Keith Richard no se concentraba sino en el "chacachaca". (p. 89-90)

Con estas líneas se inician cuatro páginas en las que María del Carmen narra directamente los acontecimientos que Leopoldo le contó sobre el grupo de rock y sus integrantes (Mick Jagger, Brian Jones, etc.). Al hacerlo de esta manera, da cuenta del saber adquirido ("una cultura impresionante"), pero a su vez, realizando el mismo procedimiento metaléptico que se observó en el relato sobre Ricardito, se entabla aquí también un principio de identidad con estos personajes, construyendo paulatinamente los valores de su universo. En este caso es evidente que las historias de Mick Jagger, Brian Jones, etc., están mucho más allá de un nivel metadieético pues Leopoldo tampoco participó de ellas directamente sino que corresponden a su saber enciclopédico sobre rock

y música en inglés, el cual comparte con María del Carmen durante su convivencia.

Con posterioridad a esta parte, María del Carmen se refiere a la muerte de Mariángela, su ruptura con Leopoldo, su iniciación en la música salsa a través del grupo de voleibolistas, su regreso fallido al norte, su búsqueda en el sur donde conoce a Rubén Paces. Volvemos a encontrar en su relato de la convivencia con Rubén, un procedimiento discursivo similar a los que acabamos de analizar. En esta ocasión María del Carmen relata de forma directa los acontecimientos que le narró Rubén, los cuales dieron origen a los insomnios y traumas que padecía durante su convivencia con ella. Al hacerlo, incluye como apoyo testimonial, el texto de los afiches que en adelante había sacado Rubén para apoyar la salsa y rechazar la música paisa:

Esperó en vano el regreso de su Richie Ray. Desentrañó los motivos de clase que produjeron el bloqueo a la gran orquesta. Decía: "y en Nueva York se le fueron encima judíos y Titos-puentes, por motivos de calidad musical y cualidad sexual. Y porque ellos nunca renunciaron al frenterismo como la única manera de ser y relacionarse.

Bobby Cruz ya estaba cansado de azotar culinsisimamente a más de uno, cuando decidieron apartarse, encerrarse, autosuficientes. Después harían verdaderos esfuerzos de socialización: interponer, entre pianista y cantante, una presencia femenina —Miki Vimari—, para que frenara el cortocircuito, para que su música se ampliara con puntos de vista del otro sexo. Pero no. Nada de eso fue agradecido". Y se lamentaba: "ay agita como tú, ay agita como tú, ay agita como tú, que viva Ricardo: no se me olvidó", yendo a esconder su melancolía en otra parte. Pero cada diciembre se manifestaba haciendo imprimir afiches en este orden:

EL PUEBLO DE CALI RECHAZA

A Los Graduados, Los Hispanos y
demás cultores del "Sonido Paisa"

hecho a la medida de la
burguesía, de su vulgaridad.

Porque no se trata de "Sufrir me
tocó a mí en esta vida".

Sino de "Agúzate que te están
velando".

¡Viva el sentimiento afro-cubano!

¡Viva Puerto Rico libre!

RICARDO RAY NOS HACE FALTA

Pero nada, Richie Ray no volvió jamás, y con su ausencia crecía el vacío en el alma de Rubén, devorando lo más sólido, sus emociones más reales y vigorosas. (p. 159-160)

En este caso, de forma similar a los anteriormente citados, se produce la supresión de uno de los niveles de la diégesis, haciendo aparecer como intradiegético los acontecimientos transcurridos en el plano metadiegético y conocidos por la narradora a través de sus conversaciones con los actores protagonistas de los hechos, en este caso, con Rubén.

Después de relatar esta historia, María del Carmen se refiere a su ruptura con Rubén en el parque de Las piedras para irse con su nuevo acompañante, Bárbaro. Al relatar los acontecimientos trágicos del último día, María del Carmen incluye los textos de las cartas que le enviaban a don Julián Acosta los visitantes a su finca del Valle del Renegado:

De la cabaña de don Julián fueron cayendo 12 hojas de papel oficio. Habían dado 130 eses largas y 9 zetas cuando las recogimos, en el círculo de desolación que dejó la montaña ida, para comprobar que sí eran hojas manuscritas. Contenían declaraciones, inscripciones brucas pero fechadas, de mucha gente conocida. A continuación daré a conocer las que tengo más a mano, pues muy de pronto me tragaré esta noche que ha visto nacer mi relato, y no quiero que a todo esto lo apañe el olvido.

8 de enero de 1966

"Después de sufrir las penalidades de tanto camino, humedad, manigua y cansancio y un pequeño oso que se nos atravesó en el camino, logramos coronar la montaña donde se encuentra la casa del señor Julián Acosta. Después de admirar regocijados la hermosura del paisaje, hemos pasado la noche jugando cachito".

Carlos Valencia Tejada / Roberto Calvache / Eduardo de Francisco.

Abril 5, 1966

"Aquí estuvo la gallada y el man más tieso que hay en Kali".

Marquetalia.

Nane / Hugo F. Porras / Armando Rodríguez / Almeiro Salazar / Álvaro Gómez, "El fenomenal Fino" / Chiminango.

Julio 4 de 1963

"EL TRIANGULO"

Diego Ortega / José Fernando Mejía / Henry Ossa (Barranquilla) / Rodrigo Ortega / Helmer Collazos ("Judas") / Leonel Moreno.

[...]

"La próxima vez vengo con Daniel Perea, Nelson Parra, Camilo y Julio."
Pablito. Enero 21 del 68

Febrero 24, 1963 — 10.30 a.m.

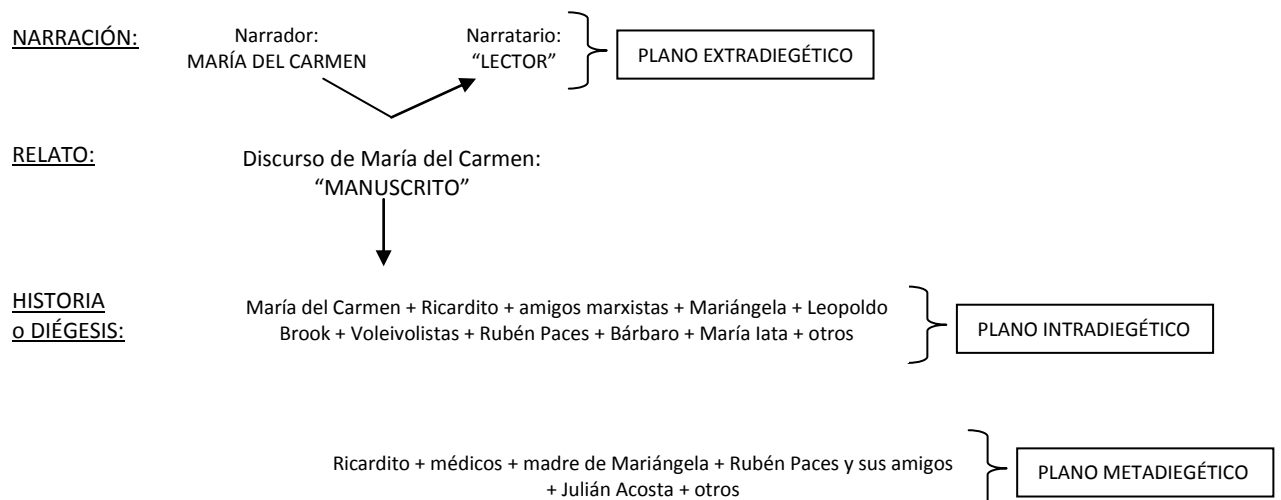
"Julián: vinimos a conocerlo y no tuvimos el gusto. Dejamos recuerdos de sus amigas desconocidas."

Omaira Calero / Rosario Bueno.

¿Nos cogería la noche? Consolando nuestros pesares, le puse a María lata su ropita. Le cepillé el pelo con dedicación y dulzura. Y caminando calladas reanudamos el círculo de las proezas. Los pellares reunirían a otras aves de rapiña en torno a los cuerpos de Bárbaro y el gringo. Tranquilas, observamos el río al que no fuimos capaces de meterle las estropeadas cabezas. (p. 199-204)

Se presenta en este tipo de citación un proceso similar a los utilizados en los relatos sobre las historias de Ricardito y Rubén Paces, en los cuales María del Carmen incluye textos ajenos a manera de apoyo testimonial de los relatos escuchados a otros. Al hacerlo, refiere contenidos diegéticos de niveles localizados más allá del nivel intradiegético, correspondientes a acciones en las que no participa ni directa ni indirectamente.

La representación de estos aspectos en el esquema narratológico de la novela permite visualizar la relación que abordamos entre participación y estratificación del relato:



Puede observarse que además de los contenidos diegéticos propios de su recorrido, ella refiere otras historias o sus fragmentos pertenecientes a acciones exclusivas de otros actores con quienes comparte el universo diegético y, por otra parte, contenidos propios del tratamiento directo de los temas figurativizados en las historias.

En síntesis, en su rol de narradora, María del Carmen organiza los contenidos de su relato en torno a la historia central de su recorrido desde la casa de sus padres en el norte de Cali, pasando por las distintas estaciones en varios lugares de la ciudad durante períodos de diversa duración (determinada e indeterminada), hasta su establecimiento final en el apartamento de la Carrera Cuarta con Calle 15, lugar donde escribe su relato.

En este sentido, si bien el relato conserva la secuencialidad histórica del recorrido, lo cual puede inferirse con claridad a partir de los encadenamientos lógicos que organizan la programación temporal y la fuerte figurativización del componente espacial, María del Carmen introduce otros contenidos localizados en otras coordenadas, que mantienen diferentes tipos de relación temática con la historia central.

Estos otros contenidos corresponden en su gran mayoría a fragmentos de historias propias o de otros personajes que forman parte del universo diegético, y a partir de las cuales son figurativizados nuevos temas o son representados los mismos con nuevas figuras. De esta forma, la novela en su totalidad se constituye como un gran cuadro generacional desde la perspectiva de la narradora, construido con historias y/o sus fragmentos articulados a la historia central de su recorrido.

A su vez, la caracterización de cada uno de estos actores conlleva la narración de otras historias con otros actores. Así por ejemplo, tal como se ha visto en el análisis, la presencia de Ricardito Sevilla en la historia de María del Carmen, implica el relato de las relaciones con su madre, por una parte, y con el Hospital Siquiátrico, por otra parte; Mariángela, a su vez, trae consigo la historia de su relación con su madre y de ésta con el padre de Mariángela; los marxistas por su parte, son varios y cada uno merece una caracterización

distinta, de forma similar a lo que ocurre con los voleibolistas; el ser de Leopoldo en torno a su rol frustrado de cantante de rock, se construye en gran medida con las historias de los Rolling Stones, de forma similar a lo que ocurre con Rubén Paces y Richie Ray; finalmente —mencionando solamente los más destacados—, en la configuración del ser de Bárbaro es de vital importancia la historia en el valle del Renegado que trae nuevos actores: el gringo y María Iata. La historia de María del Carmen, se constituye de esta forma en el recorrido central al que confluyen las otras, haciendo su aparición en un determinado espacio y tiempo, obedeciendo al ordenamiento secuencial que ejerce el motivo del viaje como organización estructural que atraviesa los distintos planos semióticos.

A partir de lo expuesto, puede concluirse que María del Carmen relata la totalidad de la historia en torno a su recorrido, determinado por la organización secuencial de los acontecimientos.

5.4. ANDRÉS CAICEDO: *¡Que viva la música!*

Las distintas configuraciones de la rebeldía en la novela, hacen de este un tema central presentado en relación con el de la búsqueda existencial de la identidad individual y socio cultural. Este aspecto se inscribe en las coordenadas espacio temporales otorgadas a la historia, Cali en la década del 70, época de importantes expresiones y movimientos políticos y libertarios que se inician en la posguerra, una de cuyas expresiones más importantes fue la de “mayo del 68” en Francia. El sentido político de los planteamientos que marcaron esta época, va unido a la oposición al autoritarismo de la cultura patriarcal mantenido durante siglos como algo natural y expresado en la obediencia a los padres y la familia, y que de manera conjunta a otras luchas se expresó en consignas como “prohibido prohibir” y/o “abajo la familia, la propiedad privada y el estado”. De forma similar, en Norteamérica, el hipismo junto a la yerba y el rock promueve la paz como una forma de oposición y rechazo a la violencia de la guerra, en particular, la guerra de Vietnam.

La representación de la rebeldía en las distintas etapas de la historia novelada, no concierne, sin embargo, a la configuración de posiciones políticas, o de una visión política en el sentido real del término. No hay en ella proyectos de militancia u organizativos que indiquen, por ejemplo, un compromiso de los actores en la solución de problemáticas sociales; en cambio, lo que se configura es un sentido de la rebeldía como expresión de rechazo general a la sociedad autoritaria y patriarcal, expresión que tiene mucha relación, entre otras, con las formas de rebeldía adoptadas por el adolescente norteamericano de la época y representadas en el cine de entonces, referente cultural de gran importancia en la narrativa de Caicedo. Es innegable que, en aquella época, la rebeldía juvenil tenía la forma del adolescente de las películas norteamericanas, y que, a través de esa imagen, se configuraban importantes referentes del rechazo a los pilares injustos que fundamentan el modelo de vida norteamericano. En este sentido, plantea Jorge Mario Ochoa:

El nuevo camino de su literatura [de Caicedo] puede observarse desde dos caras: primero como el producto de un contraste entre su concepción literaria [...] o como influencia del cine de la época, que relata las formas adoptadas por la rebeldía del adolescente norteamericano, las cuales servían de inspiración a los jóvenes de todo el mundo; películas que señalan los rumbos de una generación que buscaba en el cine las respuestas y modelos de vida que nadie más acertaba a darle, sirven de fondo, pero también de dimensión donde se ubica la realidad [...] (Ochoa, 1993: 42)

La problemática de la novela gira en torno a la búsqueda juvenil de valores existenciales individuales, en el contexto de una sociedad problematizada cultural y socialmente y que necesita construir sus propios referentes. María del Carmen empieza a adquirir conciencia de esta relación, con su descubrimiento de la salsa. En la configuración narrativa de esta problemática es fundamental la referencialización externa o configuración de la ilusión de realidad (espacial y temporal), a partir de la cual se fijan coordenadas de tiempo y espacio y se establecen relaciones intertextuales. En dicha intertextualidad se manifiesta el vínculo con esas búsquedas generacionales inscritas en un referente histórico real, y adquiere un sentido particular la valoración positiva de María del Carmen no solamente por su grupo de amigos (los “drogos”), sino sobre la transgresión como actitud de rechazo a la

sociedad, tal como la representa en las diversas situaciones que relata. Valga citar, en este contexto, la apreciación de Eduardo Bernal sobre esta novela:

El contexto que Caicedo vivió corresponde, específicamente, a partir de sus quince años, al periodo comprendido entre 1965-1975 [...] Los años setenta fueron testigo del advenimiento y mitificación de la revolución cubana, del surgimiento del “boom” literario latinoamericano, de la transformación de la doctrina social de la iglesia, del pacifismo opuesto a la guerra del Vietnam, del surgimiento y planteamiento de una utopía en mayo del 68, del aplastamiento de la revuelta en Checoslovaquia, de los Beatles y Brigitte Bardot, de Marcuse y Mc-Lughan, de Luther King y Mao Tse-Tung. El mundo se vio sacudido por vientos de cambio y a nuestra nación le tocó, también, vivir una transformación que en apariencia supera la etapa de violencia de los años 50 para arribar al pacto político del Frente Nacional.

Las ciudades y centros urbanos crecen y la proporción de habitantes entre el campo y la ciudad empieza a invertirse.

Las universidades se convulsionan con las ideas de la Revolución cubana y la figura de Camilo Torres se equipara a la imagen revolucionaria del Che Guevara. Alfonso López hacía una disidencia que luego se disociaría y los jóvenes que no vivían el mundo político empiezan a buscar alentados por el rock-and-roll y el hipismo, una opción de vida nueva, ajena a los condicionamientos del pasado. Y aquí, resulta clave enfatizar cómo tal fenómeno no sólo se dio en el interior de una clase social, sino que afectó a la juventud en general, que ante la ausencia de proyectos políticos que no fuesen los enfrentados en la oposición capitalismo-comunismo, dirige su atención hacia la cultura foránea, especialmente norteamericana, en busca de una identidad, que no se pensaba en términos de nacionalismo y que se alimentaba de la música, la literatura y la pintura que, tal vez, operaban como vía de escape a la problemática nacional. (Bernal, 1991: 5)

Este sentido, propuesto en diversas lecturas de esta obra, es abordado por Raymond Williams como uno de los aspectos que la convierte en la novela más importante de la década de los 70 en Colombia:

¡Que viva la música! capta las ambigüedades y las crisis culturales de Colombia y América Latina con una sutileza refinada, y un impacto avasallador que la hace una de las novelas más destacables de la década. Uno de los múltiples aciertos es la estructura total [...] una indagación de la problemática cultural y social que enfrenta Colombia y América Latina. Tal vez sin intentarlo ni saberlo, Andrés Caicedo ha publicado una de las novelas políticas más importantes de la década. (Williams, 1981: 163)

Como autor o enunciador de la novela, Andrés Caicedo establece su propia mirada sobre el universo de sus personajes, la cual es ante todo celebradora de la música, y crítica de la sociedad que nos expone a través de la historia de María del Carmen. La exclamación del título corresponde, como es sabido, al

título de una canción de Richie Ray, uno de sus ídolos, y también de su protagonista. Con su grito eufórico, anuncia a sus lectores el carácter vital del arte musical, que será celebrado en sus páginas.

Tanto en el título, como en los epígrafes (“Qué rico, pero qué bajo, Changó” —Canción popular— y “Con una mano me sostengo y con la otra escribo”: Malcolm Lowry cruzando el Canal de Panamá) y en la dedicatoria (“Este libro ya no es para Clarisolcita, pues cuando creció llegó a parecerse tanto a mi heroína que lo desmereció por completo”), deja el autor su propio juicio sobre el universo representado.

El título de la novela no es una simple exaltación de la salsa como uno de los ritmos preferidos de Caicedo y de María del Carmen. Este enunciado afirmativo indica una valoración positiva de la música en el sentido de goce y de vida, en un sentido dionisiaco. Pronunciado por Caicedo como el título de su novela, valoriza positivamente la búsqueda emprendida por su protagonista como búsqueda orientada hacia la vida. Con este gesto, opone la afirmación vital que surge de la música, a otras actitudes de derrota, de manera similar a las críticas que María del Carmen hace en ciertos momentos a sus acompañantes.

Los epígrafes y la dedicatoria proporcionan, a su vez, importantes elementos valorativos que dan cuenta de su punto de vista como enunciador. Una dedicatoria que niega el merecimiento de la misma justamente por la identificación con el personaje, significa explícitamente una evaluación negativa de él (el personaje), o de su rumbo. No parece que Caicedo exalte las contradicciones y decisiones de María del Carmen y mucho menos, las de la sociedad a la que se opone. Caicedo expone a través de la historia de María del Carmen, la de una juventud atrapada en los objetos en los que creyó encontrar un mensaje de libertad y rebeldía. Lo que muestra, sin embargo, es que éstos son también objetos engañosos que poco tienen de liberadores. María del Carmen se esfuerza por evadirlos y sin embargo vuelve a caer en su atracción. En este círculo de dependencia sólo la música se manifiesta con un sentido verdadero de vitalidad. Las demás actitudes terminan mostrando la

trampa en que han caído estos adolescentes al tratar de concebir la rebeldía sin romper con los valores del propio sistema.

En este marco se comprende la incapacidad de María del Carmen de valerse por sí misma y su necesidad de recibir dinero de sus padres. A su vez, la complejidad de esta problemática existencial, en su carácter de búsqueda juvenil, se acrecienta con el silencio absoluto de los padres frente a su historia. Es de esta forma como se manifiesta la crisis social y cultural en el plano existencial individual.

La representación literaria de esta problemática como la búsqueda que la protagonista emprende hacia la música, desplazándose por distintos lugares geográficos de la ciudad de Cali y pudiendo así conocer mundos que le eran ajenos, le posibilita acceder a una nueva mirada sobre sí misma y sobre su propia cultura y sociedad, llevándola a despreciar aún más su entorno original y a acrecentar su deseo de desclasamiento.

La elección de María del Carmen es la negación de su propia clase social y de cualquier búsqueda proveniente de ese medio socio cultural. Su recorrido, es interpretado por ella misma como un aprendizaje y un proceso de maduración que la ha vuelto más sola y a su vez, más segura. La síntesis de este aprendizaje se manifiesta en el cambio de discurso hacia el final del relato, a segunda persona, para expresar con máximas lo que considera las bases o normas de un nuevo comportamiento: un programa de rechazo a la sociedad y al mundo de los padres y la familia. A su vez, las oposiciones musicales ahora hacen síntesis, expresándose en la botella de licor (aguardiente) que tiene pegada una imagen de Janis Joplin y otra de Santa Bárbara, los íconos del rock y de la música caribeña.

No es gratuito que sea la música el objeto de búsqueda que posibilita la exploración de las relaciones entre el individuo y la sociedad, en una ciudad como Cali y una cultura como la colombiana, como tampoco lo es que sea el motivo del viaje la figura utilizada por Caicedo para organizar la búsqueda existencial de su protagonista. Hay un vínculo entre las dos figuras, que posibilita la exploración poética y narrativa de esta problemática, como transformación y aprendizaje.

A través de la música, objeto de búsqueda de la protagonista de la novela en el proceso de conformación de su propia existencia individual, Caicedo aborda el problema de los referentes culturales identitarios, como aspecto articulado al devenir histórico, social y político, e inscrito en el territorio y la memoria, develando procesos de violencia y desigualdad que le subyacen. En dicho marco, por ejemplo, el repentino rechazo al rock tras el descubrimiento de la salsa, corresponde al afloramiento de un saber sobre la intervención cultural y política norteamericana, y de ello como marco problemático real en el que la juventud realiza su búsqueda de valores identitarios. Así, el cuadro configurado por Caicedo en el contexto de la década de los 70, trasciende estas coordenadas y adquiere un sentido consustancial a la problemática de la identidad cultural de la sociedad colombiana. En este contexto, el origen de la preferencia que se configura en la novela por la música antillana, se inscribe, como se analizó, en procesos históricos de poblamiento del continente y el territorio colombiano y vallecaucano por culturas africanas durante el esclavismo instaurado por la conquista española.

Viaje y objeto de deseo están intrínsecamente articulados a partir de la vivencia corporal. A través del valor de la música en la axiología de María del Carmen, Caicedo explora la cultura de Cali y Colombia, como una problemática de valores culturales inscritos en el desarrollo histórico y social. Los procesos de mestizaje y de configuración como nación se manifiestan en las expresiones y vivencias culturales, en particular, con la música. La música fue, es y sigue siendo una de las expresiones culturales más importantes, a través de la cual se manifiesta la conformación social del país, lo cual es explorado narrativa y literariamente en la novela.

La figurativización del proceso formativo de la identidad mediante un viaje, emprendido en la articulación de cada etapa a la misma motivación de aprender y disfrutar de la música y el baile, las vuelve afines y les otorga una misma orientación y sentido. Al mismo tiempo, presenta la adquisición de saber como un proceso vivencial que implica la separación del mundo familiar, en el contexto de la transgresión y la rebeldía.

Por sus características intrínsecas el viaje articula espacio y desplazamiento, integrando así en un mismo accionar el deseo consustancial del sujeto que emprende la búsqueda. En la novela este deseo es observado, cuestionado, mirado. Este aspecto tiene que ver, fundamentalmente, con el tipo de discurso elegido por el escritor para la creación de su personaje y del mundo en que se mueve. Al crear una novela en la que la protagonista relata su propio recorrido, Andrés Caicedo nos presenta a los lectores tanto el periplo, como la propia visión de quien lo realiza, y con ello, sus ambigüedades, ambivalencias, remordimientos y aún, la ausencia de los mismos cuando las acciones lo merecerían, según ella misma. Sin embargo, al hacerlo de esta forma, el autor logra crear sus personajes y dejarlos fluir con “independencia” de su propia visión. Esta re-aparece, explícitamente, en el encuadre extra-textual del título, el epígrafe y la dedicatoria. En este sentido, si algo es interesante como logro literario y narrativo en la novela, es la construcción del universo diegético desde la propia mirada de la protagonista de las acciones.

La estructuración de la novela mediante la figura del viaje, se expresa, por consiguiente, en la articulación de sus planos semióticos. Tanto el plano narratorial, como el actorial, se relacionan mediante la organización secuencial de los procesos cuya articulación es figurativización del crecimiento personal, de la maduración de la protagonista. En esto consiste la imagen de la novela como totalidad configurada sobre el carácter enunciativo de los roles de actora y de narradora asumidos por la protagonista de forma secuencial. Hay una articulación entre en el sentido del discurso verbal y el no verbal, entre las acciones de la actora y las que luego, en el rol de narradora, emprende María del Carmen, configurando un sentido transgresor y rebelde, no sólo por el sentido de sus actos, sino en especial, por el hecho de comunicarlos en su relato.

Es por consiguiente en la interrelación de procesos localizados en el interior del universo de ficción, con los procesos localizados en el plano autorial o enunciativo, que se construye la significación de la novela.

Andrés Caicedo se afirmó de manera vital en la creación. Su obra es un testimonio de esa afirmación vital, una exaltación de la vida en esa síntesis de un viaje en pos de la música.

CONCLUSIONES

Qué bajo pero qué rico, no me importa servir de chivo expiatorio (p. 218)

María del Carmen Huerta

En el origen de esta investigación se encuentra la pregunta por la relación entre la poética de la obra y los valores que convoca. Esta pregunta se prolonga sistemáticamente en la investigación mediante la conjunción entre la perspectiva teórica en que nos situamos y la elección de un corpus específico, la novela de Caicedo. En esta confluencia, el desplazamiento aparece como la constante que rige la organización narrativa de la novela por ser la acción que posibilita a la protagonista su disfrute de la música (representando así su emancipación en relación directa con la configuración de una identidad propia), y al mismo tiempo por regir las estructuras discursivas y textuales. Esta relación entre desplazamiento y objeto de deseo, jerarquiza a partir de allí nuestra indagación, conduciéndonos al planteamiento del «viaje» como motivo estructurante, es decir, como configuración dominante en ese universo.

Inicialmente el desplazamiento llama nuestra atención por su aparición en anteriores relatos de Caicedo. En ellos, los personajes realizan en algún momento de la historia un recorrido por la ciudad, acción a través de la cual algo ocurre con su mundo interior. A veces el caminar es simplemente el tiempo en el que se manifiesta el discurso de la transformación, del cambio que están viviendo los personajes a nivel existencial. En otras ocasiones, el desplazamiento es el lugar del cambio, de la transformación, al poner en contacto al protagonista con otros espacios y lugares.

Pasar de la lectura, descripción e interpretación de un relato breve a la realización de estos procesos en una novela, es, por decir lo mínimo, un arduo proceso que exige una concentración sistemática en el objeto específico de

estudio, en este caso, la organización narrativa en torno a la configuración figurativa del viaje. Si la relación entre desplazamiento y objeto de deseo aparece ante nuestra lectura como una configuración sistemática y estructurante (motivo que rige dicho universo), ello se manifiesta como relación entre la novela como totalidad y sus fragmentos o secuencias, es decir, sus particularidades. Es en esa relación entre las partes y el todo, que un universo de valores se configura narrativamente, como relato literario.

Los criterios selectivos de la investigación son, en ese marco, determinantes: una novela, y ésta en particular, puede ser estudiada enfocando otros aspectos que relacionan su poética con los valores, y desde otras perspectivas teóricas. Sin embargo, al elegir el motivo del viaje, enfocamos la estructura dominante; y en el análisis de su relación con temas y valores que el texto convoca mediante ese motivo dominante, nos situamos en el terreno poético. “Método es camino”, plantea Sandro Abate, y agrega que esto se manifiesta, especialmente, en la pertinencia entre el método y el objeto estudiado (Abate, 1998). Conforme a ese planteamiento, la idea del motivo del viaje como objeto a través del cual acercarse a la relación entre el texto y los valores que convoca, se inscribe en el diálogo constante con una perspectiva teórica y metodológica pertinente para su exploración.

En la explicitación de la organización de ese sistema llamado trama, mediante la puesta en marcha de unos valores expresados como deseo y repulsión, fue fundamental el instrumento del «esquema narrativo canónico» desarrollado por Greimas y Courtés. Es a partir de él que se logra aprehender la relación consustancial entre los valores del sujeto, su universo axiológico, y sus actitudes, acciones y emprendimientos. El personaje nos habla de su universo valorativo, de sus creencias, no sólo en lo que dice sino en lo que hace y en la manera de hacerlo. Esto nos permitió indagar en la inscripción de estos valores en un marco social y cultural. La perspectiva de Hamon y Jouve sobre la forma de configurarse este hecho en los textos, representa un aporte metodológico fundamental.

A su vez, en el paso de la manifestación de valores en la historia a su examen como articulación sistemática (del desplazamiento pasar al motivo del viaje), es

fundamental la perspectiva abierta por la semiótica discursiva con el concepto de figuratividad, y especialmente, todo el planteamiento de Courtés sobre el concepto de «motivo». El concepto de figuratividad en la lectura del texto narrativo literario, posibilita comprender los principios que rigen una poética. Por medio de los procedimientos de figurativización, como vimos en el estudio de la novela, el autor logra plasmar un universo de valores configurándolo como «historia». Con procedimientos que van desde la iconización a la figuración, se configuran descripciones, acciones, modos de ser, de pensar, maneras de percibir, y a su vez, lo pensado y lo percibido. Estos elementos teóricos fueron de gran pertinencia y ayuda para la indagación y análisis de la poética del autor en la perspectiva propuesta.

En la comprensión de la organización de la novela a partir de unas leyes que se expresan en planos distintos del texto resulta fundamental el aporte de la narratología, y en este sentido la propuesta de Serrano de articular semiótica y narratología es fundamental. Si a partir de la narratología se logra comprender e interrelacionar procesos, su lectura desde la semiótica es una apertura a la indagación de ello como sentido, como significación en su relación con la axiología, como sistema de valores, como visión del mundo, en fin, como poética.

A partir de estos postulados teóricos generales, la originalidad de nuestro aporte se funda en la coherencia y pertinencia de su conjugación, y la postulación de una metodología específica para el análisis de una novela. Si bien los avances de la semiótica discursiva en la perspectiva en que nos situamos han sido muy importantes en especial en los últimos 30 años, los análisis específicos de textos literarios de una magnitud mayor, desde estas perspectivas, apenas comienzan. Aunque la teoría postula su pertinencia para la lectura de textos de gran magnitud, los análisis se han hecho generalmente sobre relatos cortos que están más al alcance descriptivo e interpretativo como totalidad. Es necesario, por consiguiente, realizar abordajes específicos de textos literarios de este tipo (novela), orientados a la comprensión de su poética y a su vez, de su dimensión axiológica —tal como el que proponemos en este estudio—, posibilitando así su valoración en el marco de la sociedad y

la cultura, y a su vez, contribuyendo a la consolidación de nuevas metodologías de análisis crítico y descriptivo. Desde este punto de vista teórico y metodológico, la originalidad de este abordaje se constituye en un aporte novedoso en el campo de los estudios literarios.

En consonancia con este aspecto, este es el primer estudio de la novela *¡Que viva la música!* de este tipo. En primera instancia, el viaje no había sido planteado como motivo estructurante de su organización narrativa, no obstante haberse mencionado como constante temática de la narrativa caicediana. En segunda instancia, el planteamiento del viaje como motivo estructurante de la novela, está en relación directa con una perspectiva teórica y metodológica —tal como lo hemos mostrado—, desde la cual no se ha estudiado la novela. Por consiguiente, este estudio es completamente original en ese sentido. La originalidad del conjunto de la investigación obedece, así, a la interrelación entre una propuesta teórico-metodológica, y su aplicación en la novela de Caicedo.

Ahora bien, en la medida en que a través de este estudio se examinan los alcances de la novela a nivel poético-narrativo, aspecto central para una lectura crítica realmente fundamentada, la originalidad de este aporte posibilita una valoración más certera, aspecto de gran necesidad y pertinencia por las razones expuestas desde el comienzo de nuestro abordaje.

Decir que el desplazamiento rige o estructura una trama, es también decir que un impulso de movimiento, de alejamiento y/o de búsqueda, constituye axiológicamente a un personaje. El hecho de que la protagonista decida emigrar, quedarse o instalarse, implica su comunión o rechazo de unos determinados valores. Así, la relación entre ese aliento y el sentido de una determinada acción, su especificidad, está en relación con el conjunto de la trama.

En nuestro análisis, su impulso de alejamiento, su rechazo, aparece en el marco de una reformulación axiológica que surge en el nivel temático como evasión, y se resuelve narrativa y figurativamente con el desplazamiento, con el viaje. En consonancia, planteamos y encontramos que un deseo de configuración y afirmación de la identidad subyace a la búsqueda que la

protagonista emprende de la música, y que el mismo, configura un proyecto de emancipación que va tomando forma a partir de su propia maduración, lograda en su encuentro con su objeto de deseo. El que ella considere que su situación final, en la que continúa recibiendo apoyo económico de sus padres (aunque los odie), puede considerarse soberana y aún más, la proponga como actitud a seguir, manifiesta una axiología que, como lo pudimos observar en el análisis, tiene que ver con su concepción de rebeldía. Muy seguramente en ello consiste su fracaso, ya que es evidente que no puede haber libertad y emancipación, en sentido estricto, si para ello hay que recibir dinero de los amos, en este caso, de los padres.

En la novela *¡Que viva la música!*, Andrés Caicedo articula de manera sistemática aspectos de orden poético, narrativo y discursivo explorados en anteriores relatos, construyendo con suma coherencia el universo que nos presenta a los lectores. Si en anteriores relatos sus adolescentes deambulan por la ciudad escenificando sus búsquedas, en esta novela la protagonista realiza un viaje de transformación axiológica, social y cultural por Cali, la ciudad del universo literario caicediano. Al hacerlo, el espacio urbano, deseado lugar de la aventura y la vida, se erige como figura que representa sistemáticamente axiologías y mundos “otros” a los cuales la protagonista emigra, transformando a su vez su propio universo valorativo.

La preponderancia del cuerpo es fundamental en la configuración actorial (pragmática y subjetiva) de la protagonista. Es su cuerpo el que goza con la música y el baile —goce puntual— y a su vez, es su cuerpo el que viaja por las calles de Cali, gozando con el desplazamiento y transformación de su vida (sufrimiento del desarraigo y placer de la aventura). Esta dialéctica del movimiento como expresión del deseo y por consiguiente, como figurativización de las búsquedas y transformaciones (desplazamientos) y de las estaciones (o estados), que ya aparecían en sus relatos previos, se vuelve en la novela sistemática.

El tipo de personaje que transita de uno a otro relato con su actitud anti-adulta y transgresora, lo encontramos de nuevo en el mundo relatado por María del Carmen Huerta. La utilización del relato en primera persona por

medio de los cuales el escritor construye identidades, personajes y problemáticas diversas sobre la indagación común de las vicisitudes de la generación de los 70, es en *¡Que viva la música!* un elemento poético fundamental para la creación del universo novelesco: el mundo interior de la protagonista es revelado en su propio discurso no solamente como relación consigo misma sino también en sus relaciones con los otros, expresándose en los recorridos y búsquedas de sus amigos, relatados por ella en sus memorias. En dicho discurso la jerga transgresora, las letras de las rumbas, las frases con la expresividad del habla cotidiana, construyen su voz y la de la generación a la que pertenece.

El motivo del viaje, central en la articulación de este universo narrativo, aparece así como la configuración figurativa que posibilita la articulación de distintos universos socio-culturales a la búsqueda existencial individual de la protagonista. Si bien la historia de María del Carmen toma la forma figurativa de un viaje por la ciudad, este no está organizado con relación a una meta final sino más bien, como la sucesión de metas puntuales que ella se va planteando según las evaluaciones de sus experiencias vivenciales. El logro y/o fracaso de estas etapas conlleva el enriquecimiento paulatino que subyace a la formulación de la última meta que la detiene, al menos por “ahora”, mientras escribe su relato. Esta última meta consiste así en la comunicación de su logro como totalidad, en la medida en que ella lo concibe como la realización de un proyecto específico: la adquisición de libertad y autonomía para existir, para ser, figurativizado en la novela como «poder gozar con la música y el baile con total libertad». La «performance» consiste así en la adquisición de valores de identidad, lo cual, obviamente, es entendible por el sujeto *a posteriori*, cuando comprende que está en capacidad de determinar su propio destino.

El sistema axiológico de la meta inicial se mantiene en su esencia, lo cual es explicitado en cada evaluación de María del Carmen sobre sus acciones, vivencias, logros y fracasos. Así, es re-configurado cada vez para fundamentar los nuevos programas y por consiguiente, para establecer el rumbo del

recorrido, del viaje. Es en dicho proceso evaluativo, donde se articula la axiología al recurso poético del viaje, es decir, como configuración figurativa.

A partir de la segmentación inicial de la historia, planteada como la diferencia entre periodos de estacionamiento, desplazamiento y ruptura, aparece de forma contundente el componente espacial, soporte de una figurativización de los programas narrativos y de los valores buscados. En este contexto la ciudad, como lugar de la aventura, es a su vez espacio de formación y transformación, al servir de vínculo y escenificación de los valores con los cuales María del Carmen entra en contacto para ser o no adquiridos como propios.

La preponderancia del viaje como motivo articulador de la organización narrativa, integra la espacialidad en la que se realiza el desplazamiento a la búsqueda existencial individual de la protagonista. Este hecho le otorga a la búsqueda una dimensión universal. Ella consiste en la búsqueda de valores de afirmación individual en un universo socio cultural específico. Este es un universo problematizado en el sentido en que lo es una ciudad latinoamericana de la década de los 70 y aún hoy, en el momento actual, de allí la vigencia que mantiene la novela.

Caicedo configura el mundo de sus relatos a partir de una relación intertextual con la ciudad de Cali contemporánea a su propia época, aspecto de fundamental interés en la lectura de esta obra. La problemática del referente extra-textual está tratada, en el análisis, según la noción de «ilusión referencial», enfocada por consiguiente a los procesos de figurativización empleados en el texto. La ciudad de Cali y la época de los 70, se constituye en el contexto extra-textual sobre el cual Caicedo realiza su indagación de la existencia, presentando a partir de su exploración una mirada poética y literaria de su sociedad y cultura. Como en otras de sus creaciones literarias, en su novela se presentan procesos de iconización a partir de los cuales él dibuja el mundo de sus historias a partir de su propia mirada de la ciudad de Cali. Greimas y Courtés dirían, “viste sus figuras”, es decir, las dota de materialidad, de forma, mediante los procesos de iconización. Esto se manifiesta en el uso recurrente de topónimos y cronónimos, mediante los

cuales la realidad de su universo surge en esa relación intertextual con la “Cali de los 70”.

Esta forma de iconización es característica de la narrativa caicediana y ha sido uno de los aspectos más destacados en la lectura de esta obra, al mencionarse la presencia de la ciudad como parte integral de la vida de los personajes: las descripciones de los lugares en que transcurren los acontecimientos de la novela, son realizadas, fundamentalmente, por los mismos personajes durante sus recorridos y acciones, y no como construcciones desligadas de su propia subjetividad. En este sentido, si bien el lector encuentra a Cali en la obra de Caicedo, es más bien una cierta perspectiva de Cali, una cierta mirada, y esta corresponde a la mirada exploratoria que, en la mayoría de las narraciones caicedianas y en esta novela en particular, los jóvenes del norte asumen como parte de su proceso de búsqueda de un universo propio, ajeno al de sus padres. La ciudad suele ser así el espacio de la aventura, del viaje y la transgresión, y de esta forma es construida en la novela. De forma similar el contexto histórico de la novela, configurado como la época de los 70, es construido mediante el uso de cronónimos que se ponen en evidencia en las referencias a acontecimientos históricos, como por ejemplo, los relatos sobre los Rolling Stones, el Concierto de Richie Ray, entre otros.

Aún así, en la novela estos datos extra-textuales no obedecen a un intento de fidelidad con el mundo real, sino que son más bien parte del proceso de configuración del carácter veridictorio del mundo novelesco. Este mundo novelesco es, en este sentido, un mundo propio, distinto al mundo real del escritor, un mundo en el que también, como parte de esa autonomía, aparece, por ejemplo, una edificación de 30 pisos en un lugar de Cali donde jamás ha existido realmente, pero que en la novela es construido para significar el proceso de transformación de la ciudad a causa del desarrollo industrial.

El abordaje que se ha hecho de la novela explicitando los planos que la constituyen, permitió visualizar la relación que existe entre su mundo de ficción y el de la realidad del escritor, como textos distintos que se interrelacionan a partir de su proceso enunciativo (del autor). Si el mundo de María del Carmen es la creación de Andrés Caicedo, a través de sus propios

enunciados él también pronuncia un punto de vista, da cuenta de su propia mirada sobre ese mundo novelesco.

Si por una parte con su dedicatoria parece establecer una distancia crítica con el devenir de su protagonista, no porque haga un cuestionamiento moral ni pretenda enjuiciarla, sino porque el sentido de “desmerecimiento” señala el sentido equívoco de la caída, por otra parte la configuración de la historia en una realidad social, histórica y cultural, deja en claro que ese devenir de su protagonista es una consecuencia del entrelazamiento de esos valores.

Su novela tiene, así, un sentido innegable de cuestionamiento a la sociedad rechazada por María del Carmen. El viaje como posibilidad queda abierto en el discurso de María del Carmen, para quien su apartamento en el centro de Cali es sólo una estación que dejará en cualquier momento para continuar su periplo hacia el oriente.

La novela *¡Que viva la música!* se sitúa en el origen de la novela urbana en Colombia. Mediante el motivo del viaje, Andrés Caicedo logra configurar en esta obra una voz y una problemática completamente nueva en la narrativa literaria colombiana de entonces, la de la juventud de la nueva ciudad que surge y se consolida hacia la década del 70. Por la gran consonancia entre las temáticas exploradas y la forma poético-narrativa que estructura su universo, se configura en esta novela una singular exaltación de la vida y de la búsqueda existencial individual en el marco de la sociedad y la cultura. A 35 años de su publicación, el mundo que la funda sigue teniendo validez y contemporaneidad, además de resultar increíblemente premonitorio. Por estas características y la suma coherencia de su poética, Andrés Caicedo realiza así con esta novela un innegable aporte a la narrativa literaria colombiana y latinoamericana del siglo XX.

APÉNDICE

1. CRONOLOGÍA DE ANDRÉS CAICEDO

- 1951: Luis Andrés Caicedo Estela nace el 29 de septiembre en Cali, hijo de Carlos Alberto Caicedo y Nellie Estela.
- 1956: Inicia sus estudios primarios en el Colegio Pío XII.
- 1958: Nace Francisco José Caicedo, hermano de Andrés. Éste continúa su primaria en el Colegio del Pilar.
- 1960: Comienza a dibujar sus primeras tiras cómicas. Revela un marcado interés por la lectura.
- 1961: Muere Francisco José, el hermano menor de la familia. Andrés queda como único hijo varón.
- 1964: Ingresa a tercero de bachillerato en el Colegio Calasanz de Medellín. De esta época data su primer cuento «El silencio».
- 1965: Ingresa al Colegio San Juan Berchmans. Este establecimiento marca profundamente su universo literario.
- 1966: Escribe el relato *Infección* y su primera obra teatral *Las curiosas conciencias*. Ingresa al Colegio San Luis.
- 1967: Dirige su adaptación de *La cantante calva* de Ionesco. Escribe las piezas de teatro *El fin de las vacaciones*, *Recibiendo al nuevo alumno*, *El mar*, *Los imbéciles también son testigos* y *La piel del otro héroe*, ésta última ganadora del Primer Festival de Teatro Estudiantil. Comienza su novela *La estatua del soldadito de plomo*. Se presupone que por esta época comienza a escribir una reflexión

sobre la relación entre libro, teatro y cine. Participa en los festivales de arte estudiantil de Cali.

- 1968: Culmina su bachillerato en el Colegio Camacho Perea. Se vincula al Departamento de Teatro de la Universidad del Valle en el cual permanecerá hasta 1971.
- 1969: Ingresa como actor al Teatro Experimental de Cali donde conoce a Enrique Buenaventura. Hace parte del grupo Los Dialogantes, conformado hacia 1967 por estudiantes de la Universidad del Valle. Empieza a ejercer la crítica cinematográfica en los diarios *El País*, *Occidente*, y *El Pueblo*. Su relato «Berenice» es premiado en el concurso de cuento de Univalle y su relato «Los dientes de Caperucita» obtiene el segundo premio en el Concurso Latinoamericano de Cuento organizado por la revista venezolana *Imagen*. Adapta y dirige *Las sillas* de Ionesco. Escribe los relatos «Por eso yo regreso a mi ciudad», «Vacío», «Los mensajeros», «Besacalles», «De arriba debajo de izquierda a derecha», «El espectador», «Felices amistades» y «Lulita, ¿que no quiere abrir la puerta?»
- 1970: Adapta y dirige *La noche de los asesinos* de José Triana. Escribe el relato «Antígona».
- 1971: Escribe los relatos «Patricialinda», «Calibanismo», «Destinitos fatales», «Angelita y Miguel Angel» y «El atravesado». También los ensayos *Los héroes al principio* (acerca de *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa) y *El mar* (sobre la obra de Harold Pinter).
- 1972: Escribe el guión *Un hombre bueno es difícil de encontrar*, basado en el cuento homónimo de Flannery O'Connor. Escribe también los relatos «El pretendiente» y «El tiempo de la ciénaga» (premiado por el Concurso Nacional de Cuento de la Universidad Externado de Colombia).
- 1973: Empieza a escribir *¡Que viva la música!* Pasa una temporada en Estados Unidos.

- 1974: Vive en Ciudad Solar en una casa comunitaria con Hernando Guerrero, Luis Ospina, Jaime Acosta y Francisco Ordóñez. Con Carlos Mayolo rueda la película *Angelita y Miguel Angel*. Escribe «Maternidad», cuento que considera su obra maestra. Aparece el primer número de *Ojo al Cine*. Realiza un segundo viaje a Estados Unidos para asistir a la Muestra Internacional del Cine.
- 1975: El *atravesado* es publicado en Ediciones Pirata de Calidad. Escribe «En las garras del crimen». Aparece el número 2 de *Ojo al Cine*. Entrega a Colcultura la redacción final de *¡Que viva la música!*
- 1976: La editorial Crisis de Buenos Aires compra los derechos de *¡Que viva la música!* Aparecen los números 3, 4 y 5 de *Ojo al Cine*. Escribe «Pronto» y «Noche sin fortuna». Primer intento de suicidio.
- 1977: El 4 de marzo, a la edad de 25 años, Andrés Caicedo se suicida con sesenta pastillas de seconal. En abril aparece su novela *¡Que viva la música!*, editada por el Instituto Colombiano de Cultura en su Colección Popular.

2. OBRAS DE ANDRÉS CAICEDO

Calicalabozo (Cuentos)

Infeción (1966)

Por eso yo regreso a mi ciudad (1969)

Vacío (1969)

Besacalles (1969)

De arriba a abajo de izquierda a derecha (1969)

El Espectador (1969)

Felices amistades (1969)

Lulita ¿que no quiere abrir la puerta? (1969)

En las garras del crimen (1975)

Patricialinda (1971)

Calibanismo (1971)

Los dientes de Caperucita (1969)

Maternidad (1974)

Los mensajeros (1969)

Destinitos fatales (1971)

Angelitos empantanados o Historias para jovencitos (Cuentos)

El Pretendiente (1972)

Angelita y Miguel Angel (1971)

El tiempo de la Ciénaga (1972)

¡Que viva la música! (Novela) (1976)

Noche sin fortuna (Novela) (1976)

BIBLIOGRAFÍA

ABATE, Sandro

- 1998: *El Modernismo, Rubén Darío y su influencia en el Realismo Mágico*. Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1998

AGUILERA GARRAMUÑO, Marco Tulio

- 1976: «Andrés Caicedo: la otra violencia», en: *Estravagario* - Revista cultural del diario *El pueblo*, Cali, marzo 14, 1976

ALTAMIRANDA, Daniel

- 2001a: *Teorías Literarias I. Enfoques desde el lenguaje*. Editorial Docencia, Buenos Aires, 2001
- 2001b: *Teorías Literarias II. Enfoques desde la cultura y la sociedad*. Editorial Docencia, Buenos Aires, 2001

ARAÚJO, Helena

- 1980: «La nueva novela colombiana en la década del 70», en: ECO. *Revista de la cultura de occidente* No. 230. Bogotá, diciembre.

BACHELARD, Gastón

- 2009: *La poética del espacio*: Fondo de Cultura Económica, México, 2009

BAL, Mieke

1990: *Teoría de la Narrativa. Una Introducción a la Narratología*: Editorial Cátedra, Madrid, 1990

BARTHES, Roland

1987: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1987

2003: *El placer del texto: Siglo Veintiuno* Buenos Aires, 2003

BEDOYA, Lida Cristina

2007: *Ciudades literarias en la literatura colombiana: revisión crítica e historiográfica, hacia un estado del arte*. Tesis de Maestría: Universidad de Antioquia, Medellín, 2007

BERNAL, Eduardo

1991: *Los signos del de-rumba-miento* (Trabajo de Grado): Departamento de Español y Literatura, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad del Cauca, Popayán, 1991

BERTRAND, Denis

2000: *Précis de Sémiotique Littéraire*. Ediciones Nathan Université, París, 2000

BETANCOURT, Oscar

1977: «Otra vez Andrés Caicedo» en: *Semanario Cultural*, diario *El Pueblo*, Cali, agosto 7, 1977

BOURDIEU, Pierre

- 1995: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Anagrama, Barcelona, 1995

BRÉMOND, Claude

- 1984: «La noción de motivo en el relato» en: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.): *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1984

CAICEDO, Andrés

- 1984: *Calicalabozo* (Cuentos): Oveja negra, Bogotá, 1984
- 1987: *El atravesado* (Relato): Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1997
- 1995: *Angelitos empantanados o historias para jovencitos* (Cuentos): Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1995
- 1999: *Ojo al cine*: Selección de textos de la Revista Ojo al cine a cargo de Luis Ospina y Sandro Romero Rey, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1999
- 2002: *Noche sin fortuna* (Novela): Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2002
- 2007: *El cuento de mi vida*: Edición a cargo de María Elvira Bonilla, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2007
- 2008a: *Mi cuerpo es una celda. Una autobiografía*: Dirección y Montaje: Alberto Fuguet: La otra orilla - Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2008
- 2008b: *El libro negro de Andrés Caicedo*: Edición a cargo de María Elvira Bonilla, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2008
- 2009: *¡Que viva la música!*: Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2009

CAMPBELL, Joseph

1949: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*: Fondo de Cultura Económica, México, 1997

CANO GAVIRIA, Ricardo

1988: «La novela colombiana después de García Márquez», en: *Manual de literatura colombiana*, Procultura Planeta, Bogotá, 1988

CARVAJAL CÓRDOBA, Edwin Alberto

2007: *Estudio previo y edición crítica de la obra narrativa y dramática del escritor colombiano Andrés Caicedo*: Tesis Doctoral: Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada, 2007

CASAS, Fabián

2007: «Andrés Caicedo: el atravesado» en: *Ensayos bonsai*: Emecé, Buenos Aires, 2007

CHATMAN, Seymour

1990: *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Taurus Ediciones, Madrid, 1990

COBO BORDA, Juan Gustavo

1977: «Andrés Caicedo: narrador y crítico» en: *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, mayo 22, 1977

CONVENIO ANDRÉS BELLO

- 2004: *Ciudad y Literatura. III Encuentro de Nuevos Narradores de América Latina y España*. Edición del Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2004

CORTÉS TIQUE, James

- 2009: *Julio Cortázar, el prestidigitador de mundos*. Colección La tejedora. Colección de trabajos meritorios, Maestría Literatura Colombiana y Latinoamericana, Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle, Cali, 2009

COURTÈS, Joseph

- 1980: *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*: Librería Hacette S. A., Buenos Aires, 1980
- 1986: *Le conte populaire: poétique et mythologie*: Presses Universitaires de France, Paris, 1986
- 1991: *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Gredos, Madrid, 1991

DAUS, Ronald

- 1984: «La literatura novísima de América Latina», en: *ECO. Revista de la cultura de occidente* No. 267. Bogotá, enero, 1984

DUCHESNE-WINTER, Juan

- 2007: *Equilibrio encimita del infierno: Andrés Caicedo y la utopía del trance*: Archivos del Índice, Cali, 2007

DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan

2003: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje: Siglo Veintiuno*
Editores, Buenos Aires, 2003

FAJARDO, Diógenes

1987: «La narrativa colombiana de la última década: valoración y perspectiva», en: *Revista Iberoamericana* (separata) No. 141, octubre-diciembre, 1987

FLOCH, Jean-Marie

1991: *Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos, las estrategias.*
Paidós Comunicación, Buenos Aires, 1993

FONTANILLE, Jacques

1998: *Semiótica del discurso.* Universidad de Lima, Fondo de Cultura Económica, Perú, 1998

FRENZEL, Elizabeth

1970: *Diccionario de argumentos de la literatura universal:* Gredos, Madrid, 1976

1976: *Diccionario de motivos de la literatura universal:* Gredos, Madrid, 1980

GENETTE, Gérard

1972: *Figures III.* Éditions du Seuil, París 1972

1989: *Palimpsestos:* Taurus, Madrid, 1989

1997: *La obra del arte:* Editorial Lumen, S. A., Barcelona, 1997

2002: *Figuras V.* Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005

2004: *Metalepsis. De la figura a la ficción*: Fondo de Cultura Económica, S. A., Buenos Aires, 2004

GIRALDO, Luz Mary

1982: «La novela urbana en Colombia o la conciencia del presente», en: *Universitas Humanística* No. 18, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá.

1994: «De cómo dar muerte al patriarca» en: *La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990*, Bogotá: Centro Editorial Javeriano, CEJA, Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, 1994

1995: *Fin de siglo. Narrativa Colombiana*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Bogotá: CEJA, 1995.

2000a: *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Tercer mundo Editores, Bogotá, 2001

2000b: *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon 1975-1995*, Centro Editorial Javeriano, CEJA, Bogotá, 2000

GIROUD, Jean-Claude y otros

1988: *Semiótica. Una práctica de lectura y análisis de los textos bíblicos*. Editorial Verbo Divino, Navarra, España, 1988

GOLDMAND, Lucien, LUKACS, Georg y otros

1984: *Sociología de la creación literaria*: Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, 1984

GÓMEZ SERRUDO, Nelson Antonio

1994: *Andrés Caicedo en clave urbana* (Trabajo de grado). Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1994

GREIMAS, A. J.

1971: *Semántica Estructural. Investigación metodológica*: Editorial Gredos, Madrid, 1971

1976: *La Semiótica del Texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1976

1989: *Del Sentido II*. Editorial Gredos, Madrid, 1989

1990: *De la imperfección*: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla – Fondo de Cultura Económica, México, 1990

GREIMAS A. J. y COURTES, Joseph

1982: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del Lenguaje*: Editorial Gredos, Madrid, 1982

1991: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del Lenguaje - Tomo II*: Editorial Gredos, Madrid, 1991

GREIMAS A. J. y FONTANILLE, Jacques

1994: *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1994

GYORGY, Lukács

1962: *Teoría de la novela*. Ediciones Godot, Buenos Aires, 2010

HAMON, Philippe

1984: *Texte et Idéologie*: Quadrige - PUF, Paris, 1984

1991: *Introducción al análisis de lo descriptivo*: Edicial S. A., Buenos Aires, 1991

HEIDEGGER, Martín

1995: *"Arte y Poesía". El origen de la obra de arte*: Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1995

JARAMILLO SALAZAR, María Dolores

1986: «Andrés Caicedo: notas para una lectura», en: Revista *Universitas Humanística*, Vol. 15, No. 25, enero-junio de 1986, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá, 1986

JARAMILLO, Samuel

1980: «La lucidez del sonámbulo» en: *Gaceta* No. 27, Colcultura, Bogotá, 1980

JIMENEZ CAMARGO, Camilo Enrique

2006: *Literatura, juventud y cultura posmoderna. La narrativa antiadulta de Andrés Caicedo*: Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2006

JOUVE, Vincent

1992: *L'effect-personnage dans le roman*. Presses Universitaires de France, Paris, 1992

2001: *Poétique des valeurs*. Presses Universitaires de France, Paris, 2001

2006: *La poétique du roman*. Armand Colin, France, 2006

2010: *Pourquoi étudier la littérature*. Armand Colin, France, 2010

KALINOWSKA, Sophie Irene

1972: *El concepto de motivo en literatura*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 1972

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine

1986: *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*: Hachette, Buenos Aires, 1986

KUNDERA, Milán

1986: *El arte de la novela*. Tusquets Editores, Barcelona, 1986

LÓPEZ ROSAS, William Alfonso

1995: *El lector en una fábula caicediana* (Tesis de grado). Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1995

MAFFESOLI, Michel

2004: *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. Fondo de Cultura Económica, México, 2004

MALDONADO ZIRZAK, Isabel Concepción

1987: *“Destinitos fatales” (1966-1975)* Trabajo de grado. Departamento de Filología e Idiomas, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1987

MARTÍNEZ, Fabio

2005: *El viajero y la memoria. Un ensayo sobre la literatura de viaje en Colombia*: Universidad del Valle Programa Editorial, Cali, 2005

MARTÍNEZ, Fabio y URRIAGO, Hernando

2008: *Cali-graftias. La ciudad literaria*: Edición bilingüe español-francés. Programa Editorial Universidad del Valle y Vericuetos No. 22, Cali, 2008

MATTALIA, Sonia y ALONSO, Pilar (eds.)

2008: *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*. VII Congreso Internacional de la AEELH, Valladolid, 2006. Iberoamericana, Madrid, 2008

MORENO MAYORGA, Gladys

1987: *Lectura de Berenice y otros cuentos* (Trabajo de grado). Departamento de Filología e Idiomas, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1987

MOTTATO, Hernando

1994: *Relaciones entre música y literatura: Aspectos histórico-culturales en ¡Que viva la música!* (Trabajo de grado). Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, 1994

1997: « *¡Que viva la música!*: Cali-doscopio de una conciencia » en: *La casa Grande* 2/8, (pp. 19-22), 1997

NEIRA PALACIO, Edison

2002: *La gran ciudad latinoamericana. Bogotá en la obra de José Antonio Lizarazo* Fondo Editorial Universidad EAFIT, Medellín, 2004

OBREGÓN, Carlos Roberto

1984: «Pataleos de la literatura» en: *Lecturas Dominicales*, diario *El Tiempo*, Bogotá, mayo 16, 1984

OCHOA, Jorge Mario

1993: *La narrativa de Andrés Caicedo* (Tesis laureada). Universidad de Caldas, Fondo Editorial Manizales, Manizales, 1993

PANOFSKY, Erwin

1980: *Estudios sobre Iconología*. Alianza Universidad, Madrid, 1980

PATIÑO MILLÁN, Carlos

2000: «Una hermosa modelo que se convirtió en vampiro», en: *A propósito de Andrés Caicedo y su obra*, Prólogo a *Angelitos empantanados*, Norma, Colección Cara y Cruz, Bogotá, 2000

PERALTA GÓMEZ, Andrés

2000: *Cómo escribir un cuento*. Editorial Esquilo, Santafé de Bogotá, 2000

PERGOLIS, Juan Carlos

1995: *Express: arquitectura, literatura y ciudad*. Universidad Católica de Colombia, Bogotá, 1995

PINEDA BOTERO, Álvaro

1994: «Novela Urbana en Colombia, viaje de la periferia al centro», en: *Colombia: literatura y cultura del siglo XX*, (123-140), Isabel

Rodríguez Vergara, editora. Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos, Washington D.C., 1994

PROPP, Vladimir

1928: *Morfología del cuento*, Ediciones AKAL S. A., Madrid, 1985

QUINTERO HINCAPIÉ, Elvira Alejandra

2009: *El pozo de la escritura. Enunciación y narración en El pozo, de Juan Carlos Onetti*. Colección La tejedora. Colección de trabajos meritorios, Maestría Literatura Colombiana y Latinoamericana, Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle, Cali, 2009

RAMA, Ángel

1981: «Los contestatarios del poder», en: *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Procultura S. A., Colombia, 1981

RASTIER, Francois

1987: *Semántica interpretativa*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005

REIS, Carlos

1987: *Para una semiótica de la ideología*. Taurus, Madrid, 1987

REVAZ, Francoise

2009: *Introduction à la narratologie. Action et narration*. Groupe De Boeck s. a., Bruxelles, 2009

REYES, Graciela

1984: *Polifonía Textual. La citación en el Relato Literario*. Editorial Gredos, Madrid, 1984

ROMERO, José Luis

1984: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo XXI, México, 1984

ROMERO, Sandro y OSPINA, Luis

1984: «Invitación a la noche» Prólogo a *Destinitos fatales* en: Caicedo, Oveja negra, Bogotá, 1984

ROMERO REY, Sandro

2007: *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*: Editorial Norma S. A., Bogotá, 2007

SÁNCHEZ TIGREROS, Antonio

1996: *Sociología de la literatura*: Editorial Síntesis S. A., Madrid, 1996

SERRANO OREJUELA, Eduardo

1990: *El Discurso, Sistema y Proceso*: Policopiado, Cali, 1990

1991a: *La Manipulación Enunciativa del Saber en Crónica de una muerte anunciada*: Policopiado, Cali, 1991

1991b: *El Concepto de "Prueba" en la Semiótica Greimasiana. Examen Crítico*: Inédito, Cali, 1991

1992a: *El Sujeto Semiótico*: Policopiado, Cali, 1992

1992b: *La Enunciación Narrativa*: Policopiado, Cali, 1992

1996a: *La Enunciación Narrativa del Saber en la novela De sobremesa*. Ediciones Universidad del Valle, Cali, 1996

- 1996b: *La Narración Literaria. Teoría y Análisis*: PREMIOS JORGE ISAACS, Colección de Autores Vallecaucanos, Gerencia para el desarrollo cultural, Gobernación del Valle del Cauca, Cali, 1996

TODOROV, Tzvetan

- 1964: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2008
- 2009: *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2009

ULLOA S., Alejandro

- 1986: *La salsa en Cali*. Primer Premio René Uribe Ferrer, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 1986
- 2003: *El baile. Un lenguaje del cuerpo*. Premio Jorge Isaacs 2003, Colección de Autores Vallecaucanos, Cali, 2003
- 2008: *La salsa en discusión. Música popular e historia cultural*. Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle, Cali, 2008

VALENCIA SOLANILLA, César

- 1988: «La novela colombiana contemporánea en la modernidad», en: *Manual de Literatura Colombiana*, Tomo II, Planeta, Bogotá, 1988

VARGAS ESPINOSA, José Antonio

- 1990: *Relación entre música y literatura en ¡Que viva la música! de Andrés Caicedo* (Trabajo de grado). Departamento de Filología e Idiomas, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1990

Varios Autores

1996: *Pensar la ciudad*. Tercer Mundo Editores S. A., Bogotá, 1996

VÁSQUEZ BENÍTEZ, Edgar

2001: *Historia de Cali en el Siglo 20. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Editores: Darío Henao Restrepo y Pacífico Abella Millán, Cali, 2001

VÁZQUEZ RECIO, Nieves

2000: *Una “yerva” enconada. Sobre el concepto de motivo en el Romancero tradicional*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, Fundación Machado, Cádiz, 2000

WHERNHER, Gretel

2002: *¿Algo más sobre literatura? La ciudad en la literatura: epos y novela*. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2002

WILLIAMS, Raymond L.

1981: «Andrés Caicedo: ¡Que viva la música!» (1977), en: *Una década de la novela colombiana*, Plaza y Janés Editores, Bogotá, 1981
