

RELEYENDO A ANDRÉS CAICEDO

Relecture d'Andrés Caicedo

¹Santiago Guevara

¹Universidad Savoie Mont Blanc, France.

E-mail: issosanti@gmail.com

Resumen

La obra de Andrés Caicedo posee en su integralidad una coherencia temática y narrativa que se cristaliza en la proyección de una poética de la ciudad de Cali. Dentro del presente estudio pretendemos descifrar algunos de los procedimientos literarios que otorgan dicha coherencia a su obra a través del estudio de caso del libro de cuentos *Calicalabozo*. Para ello estudiamos, bajo la mirada de la *poética de la ciudad* (Sansot), la *poética del espacio* (Bachelard) y de los *imaginarios urbanos* (Boudreault), las implicaciones simbólicas del estilo narrativo predominante, al igual que las unidades temáticas de la obra y su relación con la creación de sentido en el conjunto del libro.

Palabras clave: Adolescencia, sexualidad, iniciación, postmodernidad, estrategias narrativas.

Résumé

L'œuvre d'Andrés Caicedo possède dans son intégralité une cohérence thématique représentée par la projection d'une poétique de la ville de Cali. On prétend décrypter quelques procédés littéraires qui donnent cette cohérence à son œuvre à travers l'étude du recueil de nouvelles *Calicalabozo*. Nous étudierons, sous le prisme de la *poétique de la ville* (Sansot), la *poétique de l'espace* (Bachelard) et les *imaginaires urbains* (Boudreault), les implications symboliques du style narratif dominant. Au même temps, on analysera les unités thématiques et leur rapport à la création de sens dans le livre.



Este artículo puede compartirse bajo la Licencia Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0

Mot clés: Adolescence, sexualité, initiation, postmodernité, stratégies narratives.

La adolescencia, la sexualidad, los ritos de iniciación

Andrés Caicedo es uno de los primeros y casi únicos escritores colombianos que ha construido su obra literaria en torno al motivo de la juventud, más exactamente al periodo adolescente. Dicha temática ha llegado a ser el símbolo por excelencia de muchos jóvenes y la imagen del autor ha llegado a ser una bandera de rebeldía juvenil: “La obra de Andrés Caicedo es básica y necesariamente juvenil, puesto que en vida, el autor no se propuso otra cosa que fortalecer una imagen adolescente del mundo” (Romero y Ospina, 1984, p.14).

Ahora bien, así como reconocemos el trasfondo adolescente que enmarca su literatura, también identificamos los subtemas de los que se alimenta dicha obsesión. Estos son: la sexualidad y los ritos de iniciación juvenil. La reafirmación del valor de la juventud o por lo menos la importancia que Caicedo otorga a este periodo de la vida, se refleja en su literatura gracias en parte a la aguda visión del autor a la hora de reflexionar acerca del significado de ser adolescente. Podríamos caer en una lógica simplista y pensar que para Caicedo no representó ningún trabajo especial descifrar el imaginario juvenil, pues él mismo siempre fue y quiso ser un joven. Sin embargo, el tratamiento de dichas temáticas dentro del conjunto de la obra nos lleva a pensar en el afán que el autor por representarlas literariamente.

En este orden de ideas, la ciudad en *Calicalabozo* juega un papel definitivo a la hora de establecer el vínculo entre los espacios urbanos y la sexualidad. Encontramos dos características atribuidas a la ciudad en *Calicalabozo*. La primera está señalada por William López (2009) y consiste en la personificación que se hace de Cali dentro del libro: “El espacio urbano es personificado, es tratado como un sujeto más al cual podemos culpar 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” (p.25). Al personificarse una ciudad y atribuirle cualidades netamente humanas, la relación entre un sujeto y su ciudad cambia igualmente, pues el individuo deja de estar interactuando con un espacio vacío en significado, para adentrarse en una ciudad tan compleja como un ser humano. No estamos confrontados a lugares que aparentemente no dicen nada, sino más bien a lugares, que al igual que un ser humano y su cuerpo, estarán cargados de significaciones.

La segunda característica es el carácter iniciático de la ciudad que como en el caso de la personificación comporta un doble sentido, en este caso de exploración. La relación de los jóvenes con la sexualidad y la exploración de ésta, está marcada muchas veces por la violencia o el desasosiego que dejan los encuentros sexuales. Además, de manera paralela a la exploración de la sexualidad encontramos la exploración de la ciudad y sus lugares. En “Berenice” por ejemplo, el prostíbulo es lugar de encuentros sexuales pero

también es refugio y morada para los chicos contra de la decadencia del entorno. Es allí donde los jóvenes encuentran un lugar de comunión que los aleja de la cotidianidad y del tedio. Sólo en el prostíbulo y en compañía de la prostituta se puede ser feliz, conocer el amor y estar en paz consigo mismo:

Y llegamos al acuerdo que desde que vivíamos con la presencia de ella, teníamos empapados nuestros días de una extraña felicidad indescriptible, cómo la íbamos a poder describir si ella, la autora de esa felicidad, era la persona menos inimaginable del mundo. (Caicedo, 2003, p. 155)

El prostíbulo es también lugar de camaradería, de encuentro con los otros y consigo mismo. Dicho lugar implica por consiguiente una erotización general y social de la ciudad en la medida en que los lugares llegan a ser deseados y evocados en cuanto a la capacidad erótica que despliegan en el individuo, tal como lo vemos en “Patricialinda” cuando el personaje tiene una erección cada vez que pasa por la calle de los prostíbulos. Incluso sin ver a ninguna mujer, el solo recuerdo y evocación de la calle le produce el deseo sexual. A propósito de ello, Sansot evoca la manera en que la zona de prostitución es el blanco de una búsqueda particular por parte del individuo:

Un vice affiché, une vie affranchie qui signifie que l'on a passé un certain cap : non plus se livrer à une passade, à une « passe » (encore que sa brièveté troue le temps, d'une façon inégalable) mais s'installer dans une autre vie dont la nouveauté affecte aussi bien l'heure du déjeuner que la façon de dépenser. Le tabac, les cartes, les liqueurs ont un autre goût. Les vêtements, les objets d'une chambre ont une autre fonction, l'air un autre parfum. On s'interroge plus du regard de la même façon, on ne meurt plus pour les mêmes raisons. La rue de filles, le quartier des filles et par là, à nouveau nous cherchons à montrer que la prostituée n'est pas seulement une figure de l'Eros mais une manifestation de la ville aimante. L'homme se rendre dans le quartier de filles. Il espère y obtenir une stimulation qu'il ne rencontrerait nulle part ailleurs. (Sansot, 1996, p.216)

Dos elementos nos interpelan en el análisis de Sansot. El primero es la relación de la sexualidad con un lugar dentro de la ciudad. El segundo es el papel de la prostituta como algo más que la figura y objeto del deseo para quien va al prostíbulo. Vemos acá la relación simbólica entre la prostituta y la ciudad, simbolizando esta última una mujer maximizada, es decir, la ciudad como: boca, carne, labios, sexo. Dicha asociación es posible en cuanto el cuerpo de la mujer y el de la ciudad son territorios por explorar para los personajes de *Calicalabozo*. Nos preguntamos entonces: ¿Cuál es la significación del acto sexual en los relatos, especialmente cuando la posesión sexual está mediada por la violencia tal como en “De arriba bajo de izquierda derecha”? La respuesta se debate entre la ambigüedad del placer y el dolor del acto sexual. Queremos significar que el acto sexual es ambiguo en este caso puesto que termina en sufrimiento de la misma manera que en “Los dientes de caperucita”, que concluye con una imagen de vampirismo sexual un tanto ambivalente. A propósito de la ambigüedad del acto sexual Sansot entiende que

los sentidos que se pueden desprender de este acto son múltiples y van desde la marca de un territorio hasta el deseo de eludir la angustia:

L'acte sexuel prendra là plus qu'ailleurs une signification ambiguë. En un sens, l'homme marque ainsi, comme un animal, son territoire. D'autre part il s'isole de la ville. Il accomplit un acte familier, rassurant, pour faire tarir son angoisse, pour éluder un débat qu'il n'ose affronter. (...) L'image de la pénétration ne nous éclaire pas directement sur les rapports de la possession d'une femme et de celle d'une ville par le même homme. Dans certaines circonstances l'homme aura le sentiment de posséder la ville à travers la femme mais la conscience de la possession peut advenir à travers un processus moins direct. (Sansot, 1996, p.220)

Sansot fundamenta el acto sexual entre un hombre y una mujer en las vertientes simbólicas y ambiguas de la realización del mismo. Sin embargo, en nuestro caso nos enfrentamos a la sexualidad partiendo de un problema de género. En "Besacalles" por ejemplo, no sólo el acto sexual sino la sexualidad en general tienen una connotación de ambigüedad múltiple, al encarnarse en la figura de un travesti. Es decir, una mujer "condenada" a vivir en el cuerpo de un hombre quien busca la masculinidad por las calles para satisfacer su alma femenina: sin ser completamente un hombre, sin ser completamente una mujer. Este personaje es complejo por cuanto posee a los hombres pero es incapaz de dejarse poseer por ellos puesto que su cuerpo-cárcel no se lo permite. El travesti sería en nuestro caso el punto medio en el ejercicio de la sexualidad, aquella figura que encarna la ambigüedad máxima. De manera general podemos decir que los actos sexuales comportan un carácter ambiguo en los relatos debido a sus desenlaces: unas veces caen en la violencia ("Berenice", "Besacalles"), otras en la burla ("De arriba abajo de izquierda a derecha"), o incluso en el canibalismo ("Los dientes de caperucita", "¿Lulita que no quiere abrir la puerta?").

En el relato "Besacalles" por ejemplo, la voz narrativa es la de un travesti que nos cuenta su historia. Él-ella, está enamorado(a) de un chico que no le corresponde. Su enamorado es un estudiante de música (el muchacho pecoso) un poco tímido e introvertido con quien ella logra cruzar unas palabras y finalmente darse una cita. Con anterioridad, una salida al cine se había echado a perder. Junto a la historia del *muchacho pecoso* y del travesti, se van contando apartes de la vida de este último, tales como la manera en que fue violado y la vergüenza que genera su condición de travesti dentro de su familia. Se nos narra igualmente el *modus operandi* en que actúa para llevarse los hombres al río. En las tardes, se echa a andar por las calles de Cali en busca de algún hombre que le siga. Una vez en el río, se besan y se tocan. Cuando todo sale bien, los hombres no se dan cuenta de nada pues él-ella se apresura a practicarles una felación. Sin embargo, algunos se dan cuenta rápidamente de que él-ella no es una mujer, pero tampoco un hombre, y en esos casos las palizas son brutales. La historia con el pecoso termina en el primer y último encuentro que tienen a la orilla del río. El pecoso pronto se da cuenta de todo y la emprende a golpes contra él-ella y se va maldiciendo su vida por desgraciada. El

sentimiento de vacío es enorme para cada uno de los personajes con especial importancia para el chico que llora con amargura.

Hemos resaltado el hilo de la historia con el objeto de destacar la lógica en que la práctica de la sexualidad se lleva a cabo dentro del relato: deambulación, cuestionamiento, vacío. La deambulación del personaje inicia siempre en las calles bajo la forma de una búsqueda de hombres y eventualmente del amor, para llegar al río Cali o simplemente girar en torno a las calles:

Entonces corro hacia una 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. Como ya dije, lo conocí [al muchacho pecos] por intermedio de un amigo suyo y desde esa noche me gustó cantidades y comencé a seguirlo siempre que salía del Conservatorio. (Caicedo, 2003, p.25)

El cuestionamiento, la conciencia de los límites de la propia sexualidad y de los tabúes de la sociedad caleña con respecto a la identidad sexual para los personajes llegan en los momentos de sociabilidad y camaradería: “El problema se arma cuando piensan que algo está funcionando mal, porque a pesar de todo yo no puedo perfeccionar hasta el más ínfimo detalle” (Caicedo, 2003, p.26). El vacío se presenta ante el fracaso en el amor y ante la intolerancia de la sociedad. Nuestro travesti es completamente consciente de ello y así mismo lo expresa al sugerir que va a tener que irse: “Y si no puedo, pues tocará ir pensando en pegar pa Medellín o para Bogotá o a Pereira, inclusive, pues en esta ciudad las cosas se están haciendo cada día más difíciles” (Caicedo, 2003, p.31). Bien sean los chicos que buscan mujeres mayores o prostitutas, o bien los travestis, o los chicos extremadamente tímidos incapaces siquiera de hablarle a una chica, los personajes están siempre repitiendo y perpetuando un acto: ir a un prostíbulo, practicar felaciones, recibir golpes, etc... De hecho, la puesta en escena con el otro género siempre va a tener un papel relevante en la configuración de las historias. Dicha lógica de repetición y perpetuación de un mismo acto, remite sin equivoco a una suerte de rito iniciático. Según Durand (1992) los ritos de iniciación corresponden a repeticiones del drama temporal y sagrado, manejado por el ritmo de la repetición. Según él, en el rito en general se apela a un esquema de sacrificio, muerte y resurrección. El autor además destaca que el rito es un lugar común en los procesos iniciático de todas las culturas. En efecto, la necesidad de marcar la transición entre un estado anterior y uno nuevo es posible a través del paso por el rito de iniciación (este último, por lo general se ha asociado a la iniciación sexual o al paso de la niñez a la vida adulta, aunque no sea su único fin) o prueba iniciática que con el tiempo debe ser perpetuado mediante la repetición sistemática de un mismo acto. Denis Jeffrey (2004), en su ensayo intitulado *Rites de passage au monde adulte*, nos habla acerca de la importancia e implicaciones de los ritos de transición en la vida adolescente:

On peut définir les rites de passage comme étant ceux qui préparent et accompagnent le passage d'une personne d'un état à un autre, ou d'un statut

à un autre. Ces rites sont destinés à écarter les dangers que feraient courir à l'intéressé ou à la communauté les énergies qui y sont engagées. Le changement et la différence confrontent les individus et les sociétés en permanences. Plus un changement est important, tel celui de l'adolescence, plus le risque est grand de voir bouleverser les équilibres vitaux et de mettre en péril la stabilité indispensable à la continuité de la vie. (p.222)

Lo anterior nos lleva a pensar en el rito como acto obligatorio al momento de abordar la dimensión iniciática de las experiencias descritas. En nuestro caso, cada historia parece repetir de manera insistente aquel paso de un estado anterior a otro a la manera de sacrificio, muerte y resurrección, aunque esta última no sea muy claramente identificable o a veces inexistente. Es ahí donde hay un quiebre en el ejercicio ritual de *Calicalabozo*, que conduce al aislamiento y a la soledad. Es ahí donde hay algo incompleto o tal vez fragmentado, un pedazo apenas. De hecho, lo que Sansot (1996) llama la reconquista de sí, se da con claridad en cada nuevo intento que hacen los personajes al entrar en el ejercicio iniciático:

Les événements feront que, souvent, il retrouvera ses donnes ou la possibilité de les exercer. Ce thème, sous sa forme mélodramatique, ne manque pas de sens. Il signifie que l'homme, séparé de lui-même, a le droit d'espérer reconquérir son unité. Voilà qui, sous une apparence moderne, s'apparente à certaines légendes initiatiques où l'exil prélude à la reconquête de soi. Ce mouvement cyclique ne présente aucun point commun avec l'innocence du regard de l'aventurier urbain. (p.168)

De igual forma, no es muy frecuente que los personajes entren en una etapa de resurrección que significaría una nueva vida. Por el contrario, el rito iniciático es llevado muchas veces hasta la muerte. Tenemos el caso particular de "Berenice" donde Sebastián, Guillermo, y Alfonso asesinan a la prostituta autora de su felicidad. La iniciación de los tres chicos es llevada al límite. Los chicos parecerían querer eternizar aquel trance de iniciación, adjuntando así la negación del movimiento cíclico que implican los ritos de iniciación. El deseo de eternizar aquel momento se resuelve en la muerte o la soledad. Notoriamente, aquella dinámica de iniciación nos revela el intento de reconciliación entre una inquietud o malestar interior y la apropiación de los lugares por parte de los jóvenes.

Para Estanislao Zuleta (1986) lo ritual se basa en la frecuente repetición de una acción cargada de significado para una comunidad específica, con el objetivo de perpetuar su validez. El autor entiende por "iniciático" aquello que se hace por primera vez como cambio de un estado a otro, cambio y ruptura a la vez. En otras palabras, la renuncia definitiva a un estado para pasar a otro, con las implicaciones que ello conlleva, pues los rituales dan lugar a pruebas morales y corporales por lo general dolorosas. En cuanto a la memoria, el rito iniciático siempre conduce a una ruptura en el tiempo, creando un antes y un después que marcará para siempre a quienes se adentran en su ejecución. Vemos así que el rito iniciático de cualquier tipo hace que el individuo entre en nuevos

terrenos de la construcción mental, a través, desde luego, de una realización material. En esencia es a través del rito que la construcción mental puede evolucionar y perpetuarse, mediante la *realización material* (entiéndase: una acción práctica que vincula el mundo interior del individuo con el mundo de su comunidad). De manera ilustrativa: sentarse en un banco para sentir odio por la gente, ser travesti para conocer la intolerancia, explorar la noche para conocerse a sí mismo, soñar con una ciudad imaginada para descubrir la precariedad de la ciudad real, etc. Repetidamente encontramos que la acción de “entrar” en un lugar, se expone para significar la entrada a otro estado interior y para representar un grado necesario de la iniciación: “Alors toutes les étapes (d’un parcours signifiant) constituent les degrés indispensables de cette initiation au terme de laquelle l’homme acquiert un peu plus d’humanité ou succombe, s’il capitule” (Sansot, 1996, p.217).

Si entendemos que entrar al cine, entrar al prostíbulo, entrar en el río Cali, en la avenida sexta, entrar en el cuerpo de la ciudad o de la mujer, son momentos o acciones de ritualización, momentos de paso a estados de transición, podemos esbozar el siguiente esquema: Deambulación-cuestionamiento-vacío. Éste correspondería tentativamente a la manera como Caicedo aborda los ritos de transición. Igualmente la ritualización de los recorridos del espacio está por lo general relacionada con la iniciación a la sexualidad, en la medida en que el cuerpo, la libido y el deseo de posesión sexual del otro están emparentados con la exploración de los lugares.

Procedimientos experimentales en *Calicalabozo*

La utilización del lenguaje en *Calicalabozo* se fundamenta en la oralidad de la narrativa y en la utilización de una forma dialectal como deseo de autoafirmación de la especificidad caleña. La oralidad llega a ser el elemento técnico y poético potenciador del imaginario urbano de Cali. Dicha oralidad se expresa con notoriedad en las contracciones, en el uso de la puntuación, en el vocabulario, en las construcciones sintácticas y en el uso de uno de los elementos lingüísticos distintivos del ser caleño dentro del contexto colombiano: el voseo. Así, vemos que el lenguaje empleado corresponde al resultado de un proceso de recuperación de fórmulas orales-cotidianas y por lo tanto de las visiones de mundo que dicho lenguaje implica: “La reconstrucción fiel del grupo social o emocional implica la recuperación de su lenguaje cotidiano, de su oralidad más espontánea y cruda; además, es la recuperación de las tensiones ideológicas presentes en ese lenguaje” (López, 1994, p.35).

La recuperación del lenguaje juvenil (materializado en la utilización de sociolectos) es reproducción fiel de un grupo humano bien definido: el de los adolescentes. El vocabulario juvenil imprime fuerza y personalidad dando un tono fresco y lo bastante postmoderno a los relatos si tenemos en cuenta el contexto literario durante el cual fue escrito el libro. Estamos en los años 70, época en que el *boom* de la literatura conocía su momento de esplendor en Colombia, notoriamente bajo la tutela de García Márquez. Recordemos que el *boom* abandona de cierta manera el realismo literario de los años 20 y 30, para dar prioridad a lo mítico y lo mágico. En Caicedo entonces, se reafirma la preferencia por un

lenguaje marginal y un realismo que es resultado de la subjetividad y en el cual se apela a la inmediatez del entorno social y emocional más cercano al autor. Partimos del principio que la palabra es la materia prima de la literatura, es la piel y la sustancia con la cual se construyen las imágenes y las historias y por lo tanto es igualmente significativa y a veces mucho más que el resto del conjunto. Según Bachelard (1998) la importancia del lenguaje poético reside en el hecho de la creación de imágenes por debajo del lenguaje habitual:

La conscience poétique est si totalement absorbée par l'image qui apparaît sur le langage, au-dessus du langage habituel, elle parle, avec l'image poétique, un langage si nouveau qu'on ne peut plus envisager utilement des corrélations entre le passé et le présent. (p.12)

Nos preguntamos entonces: ¿Qué tipo de imágenes poéticas pueden ser creadas cuando el lenguaje utilizado es precisamente el habitual?

Dialogismo y personajes narradores: estudio de caso

Los personajes-narradores en *Calicalabozo* parecen casi siempre hablar con algún otro que está más allá. En algunos casos se recibe respuesta y entonces las narraciones adquieren la forma de conversaciones. Muchas otras veces los interlocutores no son activos, sino más bien una especie de confidentes, a quienes se les cuenta una historia personal. Una lectura atenta revela el estilo confidencial y dialogado de los relatos: “Pero es que no me dejás hablar con tu preguntadera te repito que le dije que no le creía y punto que me mostrara la barriga hinchada” (Caicedo, 2003, p.122). O también: “Como ya te dije o no sé si te lo he dicho: cogimos un taxi y quedé sin cinco en el bolsillo, y fuimos a dar al apartamento ese” (Caicedo, 2003, p.40).

La preocupación por el diálogo y por la interlocución nos lleva a pensar en un problema comunicativo más profundo simbolizado por la búsqueda de narratarios por parte de los narradores. En algunos relatos la fórmula de pregunta y respuesta sirve para introducir la presencia de dos narratarios: “Vacío Deiri Frost allí donde uno se aparece cualquier día y se encuentra con los muchachos, con Pedro, con Pablo, y Chucho y Jacinto y José, toda la gente, y eso que el preguntan a uno pa donde va y uno contesta para ver a donde es que lo invitan” (Caicedo, 1998, 22).

Los diálogos además no son directos sino más bien evocados como en el caso anterior, sugiriendo una repetición constante y una fórmula de comunicación invariable. Dicha fórmula se invoca en un plano temporal de presente sin fin, como si siempre se preguntara lo mismo, a la misma hora, en el mismo sitio. Lo anterior es relevante puesto que en los relatos se cuenta una historia y a la vez se cuentan los diálogos haciendo más ágil la narración: “Así que ya te podés imaginar cómo fue que me puse yo, verde te digo comuna chirimoya si hasta me preguntaste pero qué lo que te pasa Eduardo pero yo no te dije nada fresco seguíme contando el cuento ¿de modo que se casan no?” (Caicedo, 1998, p.128).

Por otra parte, los jóvenes están siempre cuestionándose acerca de lo veraz que la historia pueda resultar para sus narratarios, aunque pocas veces lo hacen (“Calibanismo” es la excepción) acerca del carácter cierto o real de lo contado: “Necesito alguien que me crea para poder contarle, si no estamos jodidos” (Caicedo, 2003, p.33). “Esperáte pa que viás pero no me mamés gallo no me mame gallo hermano si en esa fiesta el que estabás eras vos” (Caicedo, 2003, p.122). “(...) bache hombre, ba-che qué es lo que te pasa es que nuentendés lo quiuno habla o qué” (Caicedo, 2003, p.131).

Entendemos que en *Calicalabozo* la comunicación es el reflejo de la lucha del individuo contra el aislamiento y del deseo de superar las distancias impuestas en la ciudad entre los diferentes individuos. Además, el proceso comunicativo entre los individuos refleja en esencia el temor a no ser escuchado, o a que la historia no sea creíble. “Calibanismo” es el único relato en el cual se cuestiona y desvirtúa la veracidad de lo sucedido. Durante toda la historia el narrador nos cuenta la manera en que se practica el canibalismo en Cali, pero al final confiesa que todo es mentira dejándonos un sabor incierto acerca de la historia: “Miren yo les mentí cuando les dije que había visto comer gente todas las semanas. Miren, es mentira” (Caicedo, 2003, p.118).

Cambio de voces narrativas

Como lo hemos visto la voz narrativa de muchos de los textos corresponde a un narrador-personaje que cuenta la historia en primera persona y que a su vez afirma el hecho de ser joven. Hablar en primera persona desvirtúa en los relatos la presencia de una voz omnisciente que conoce a fondo y en profundidad a cada uno de los personajes. Por el contrario, el conocimiento de los personajes es absolutamente vago por parte del narrador. La narración corresponde por momentos a un relato oral, debido a la presencia de dudas, correcciones e interpelaciones. Además, los cambios de voz narrativa no se dan al final de una unidad de sentido en los relatos como podría esperarse, sino que se realizan sin ningún tipo de anticipo ni pausa. La voz se alterna y cambia rápidamente, lo cual, sumado a la carencia total de puntuación, hace de ciertos pasajes verdaderos desbordamientos lingüísticos como lo ilustra el siguiente fragmento:

Ni siquiera nos habíamos bajado del carro cuando me dice subamos rápido Eduardo y claro que yo le doy gusto cómo no voy a darle gusto me la llevo abrazada hasta el piso de arriba y la entro en el cuarto de mis papás que es de cama grande y su boca y su pelo que no se queda quieto yo le quiero morder el pelo Jimena déjeme morder su pelo y todo eso y veo estrellas porqué la gloria y ni siquiera pensamos en vos Nicolás no te digo mentiras Jimena se desviste tan rápido como puede y jadeando se abraza a Eduardo quien todavía no se ha quitado la ropa entonces ya desnudos él trata de tirarse a la cama pero Jimena (...). (Caicedo, 2003, p.137)

Lo anterior constituye una de las dificultades de lectura de *Calicalabozo* y el lector puede tener la impresión de enfrentarse a un estilo narrativo desparpajado y desorganizado. Sin embargo, en la inclusión de diversas voces (siempre juveniles) se reconoce una

especie de democracia narrativa. Dichos cambios también tienen unas implicaciones a nivel de la historia, por ejemplo cuando un mismo relato toma diferentes puntos de vista en detrimento de una única visión magnánima. Tal como en la visión de la ciudad desde detrás de los ojos de cada uno de los personajes encontrábamos una visión fragmentada, así mismo en el discurso narrativo se encuentran pequeñas piezas de voz. En el aparente caos narrativo de Caicedo, hay una lógica de polifonía textual que trataremos de desvelar.

En algunos relatos la primera persona es la voz narradora exclusiva: “Vacío”, “Infección” y “Por eso yo regreso a mi ciudad”, mientras que en otros aparecerán varias voces narrativas. “¿Lulita que no quiere abrir la puerta?” es uno de los textos en los que lo primero que se percibe es esa conciencia de varias voces para una misma historia. En este caso, la voz se alterna entre Lulita y nuestro joven que están separados por una puerta y por el desamor. Así y de manera curiosa los dos encontrarán en el relato el espacio para dialogar que no tienen en la realidad:

Porque ella no tenía por qué aguantarse un beso que olía a mal aliento. Ya sé: desde hace una hora está por decidirse, está que abre, pero no atreve, y piensa: si le abro y le acerco bastante mi cara, y él se pone nervioso porque a lo mejor hoy también tiene mal aliento, pero su respiración se estrella de todos modos en mi cuello, allí donde tengo vellitos invisibles y es de lo más sabroso sentir como su respiración se estrella en mi cuello, allí donde tengo vellitos invisibles. (Caicedo, 2003, p.74)

Pero no sólo las voces de varios de los protagonistas aparecen en el relato bajo la forma de la primera persona, también las encontramos bajo la forma de la tercera persona. En “El espectador” tenemos dicha combinación de voces narrativas: primera persona, tercera persona y diálogos. De hecho, estamos ante el conversar o hacer la confidencia de una historia de jóvenes para jóvenes, lo cual guarda coherencia con el deseo de Caicedo de escribir sobre jóvenes y para jóvenes. En “Berenice”, Sebastián, Guillermo y Alfonso están enamorados de una prostituta llamada Berenice. Cada uno narra una parte de la historia y cada uno participa del amor de Berenice. Este texto es además de corte epistolar, puesto que su tema gira en torno a una carta que los chicos dirigen a Berenice a sabiendas de que ella está muerta y que han sido ellos quienes la han matado y guardado sus dientes, su cabello y sus ojos en una caja. En esencia, el relato corresponde la idea de Sábato en *El túnel*: sólo se mata lo que realmente se ama:

Regresé para comprender que te quería, que te adoraba al preguntarte si era que te dolía, o qué, porque te estabas quejando, y me respondías no, no, Sebastián, ese es tu nombre, ¿cierto? Sí, me llamo Sebastián. (Caicedo, 2003, p.152)

Berenice, jamás nada se podría asemejar a algo tuyo, amor, igual que mi vida y la de Sebastián y la de Guillermo después de haberte pagado el primer billete de veinte y de preguntarte si eso le cobrabas a todos y supimos que no (...). (Caicedo, 2003, p.153)

Cuando quieras volver te mostramos los siete trocitos blancos que guardamos de tu dentadura, porque los otros los botamos estaban llenos de caries, ¿lo sabías?. (Caicedo, 2003, p.158)

Las formas de narrar usadas nos revelan el carácter experimental de la prosa de Caicedo. Aunque la temática de *Calicalabozo* está perfectamente definida, los procedimientos narrativos estaban en plena evolución en el momento de la muerte del autor. Lo anterior se corrobora en textos como “En las garras del crimen” o “Destinitos fatales” que proponen otra manera de contar basada en la experimentación narrativa.

El habla caleña

El vocabulario utilizado en gran parte de *Calicalabozo* corresponde a un sociolecto particular con aires juveniles y que actúa como argumento para reivindicar la especificidad caleña y la exploración de la misma. Lo primero que encontramos y como lo habíamos enunciado es la forma de *vos* y su relación con otras formas de pronombres: *tú* y *usted*. En Colombia particularmente, el estrato social, el género y el grado de respeto y de confianza entre los hablantes son derroteros a la hora de escoger el pronombre personal, sea: *usted*, *tú* o *vos*. Así, el uso de la palabra “vos” es en sí misma un bastión de identidad para el autor:

- Pero qué te pasa, estás embobado o qué.
- Estás embobado o qué, cómo si fuera tan fácil teniendo allí nada más que un roto.
- Pero si con ese espacio te sobra, no creás que sos el primero. Pero meté la mano pendejo.
- Meté la mano pendejo, me gusta como hablás. Qué tal si vos estuvieras en las mismas, allí me gustaría verte.
- Meté la cabeza si querés pero rápido, que a lo mejor pasa alguien y se arma la de Dios Cristo.
- Sí, la cabeza, la cabeza. Como no, por qué más bien no cambiamos lo papeles. ¿Ah? Tomá, allí tenés esto pa que te divertás. (Caicedo, 2003, p. 43)

En “El espectador”, luego de seguir a un gordo con el que quiere hablar, Ricardo Gonzáles sostiene un pequeño diálogo con él. Sin embargo, la utilización del *usted* por parte de Ricardo nos deja sentir la distancia entre éste y su interlocutor. De manera arquetípica, sentimos la distancia entre los habitantes de la ciudad quienes no llegan a comprenderse y se ven separados por distancias comunicativas en apariencia insalvables. En el mismo relato una palabra nos da cuenta del fracaso del Ricardo en su búsqueda de interlocutores. La palabra escogida es un error garrafal en el momento de intentar comunicarse: “-Buenas tardes –dijo Ricardo. Comencé mal. En esta ciudad saludan diciendo hola o quiubo” (Caicedo, 2003, p.53). Así, si cada palabra está cargada de significación, la palabra equivocada en el momento equivocado puede degenerar en la violencia como en el caso

del saludo evocado. En *Calicalabozo*, la forma de hablar de los caleños no es gratuita y menos a la hora de entablar vínculos comunicativos. Ricardo, antes de su primer fracaso con el saludo, reflexiona acerca de la manera de abordar al gordo buscando la fórmula que le permitirá comunicarse efectivamente: “Ricardo Gonzáles caminó detrás del gordo, pensando en lo que diría para comenzar el tema. Venga esa mano viejo, se ve que usted sabe de cine. Así es como se habla en esta ciudad” (Caicedo, 2003, p.51). Nos parece interesante que la frase “*venga esa mano viejo*” materialice el hecho de estrechar la mano cual signo de camaradería y confianza pues más que ser una frase, es una acción, un hecho. Como si en Cali no sólo se hablara con palabras. Como si en Cali se hablara con el cuerpo y con la expresión más que con las palabras.

En cuanto al vocabulario, sabemos que la utilización de las palabras de grupos juveniles caleños es producto de las numerosas anotaciones y del marcado gusto de Caicedo por el conocimiento del vocabulario de su ciudad. No sería justo decir que el autor utiliza únicamente las palabras que él mismo usa, de hecho sabemos que mucho del vocabulario correspondiente al sociolecto de los jóvenes lo aprendió escuchando y tomando notas, por voluntad propia, como en una especie de investigación social. De ahí que la literatura de Caicedo podría ser una valiosa fuente a la hora de estudiar el uso del castellano en Cali. Recordemos además que Caicedo proviene de una clase media caleña, pero que tempranamente se puso en contacto con jóvenes de otras clases sociales por lo general de estratos más bajos, lo cual sin duda enriquecería su reflexión acerca de las palabras en particular y del lenguaje en general.

En *Calicalabozo* encontramos diversos sustantivos para señalar a los hombres y a las mujeres. Por ejemplo, para decir chica tenemos: “muchacha”, “pelada”, “vieja”, “mamita”, “hermana”, “mami”, “mija”, “hembra”. Lo mismo para chico: “hermano”, “*brother*”, “papi”, “papito”, “pelado”, “muchacho”, “mano”, “mijo”, “man”. Lo anterior nos permite ilustrar la forma en que Caicedo juega con los distintos niveles de significación que cada palabra comporta y se sirve de ellas para cada ocasión narrativa particular. En cuanto a los adjetivos, no brillan por su precisión o carácter poético sino más bien por su naturalidad y espontaneidad dentro del relato. El uso de este tipo de vocabulario funciona para recuperar las expresiones juveniles que por lo general han sido calificadas de superfluas o vulgares pero que dentro del conjunto del relato potencian la poética de Cali.

La búsqueda *caicediana* de la especificidad caleña y su invención literaria de Cali, pasa también por el uso de una forma lingüística particular. Por ello, Caicedo acentúa su convencimiento de que dichas formas tienen implicaciones en el imaginario de la ciudad. El medio más usado por Caicedo para tal propósito es la voz misma de sus personajes, quienes resaltan la especificidad del hablar caleño a través de dos maneras. La primera es directa mediante de la utilización de sociolectos y giros gramaticales y sintácticos del castellano hablado en Colombia. Estos corresponden al dialecto caleño y como lo señala López nos dejan ver un choque debido a las visiones de mundo que implican:

Así, los relatos y la novela de Andrés Caicedo han sido caracterizados como

literatura urbana por dos razones: primero, ésta es una narrativa inscrita dentro de un proceso de modernización 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 donde chocan ciertos lenguajes y sus visiones del mundo. (López, 1994, p.33)

Pero además de los sociolectos, destacamos también la consciencia de Caicedo acerca de ellos. Así, la segunda forma es la alusión que los personajes hacen a su propia manera de hablar, abriendo el texto a una dimensión metatextual. De ahí la insistencia de los personajes a hablar en “caleño”, como si fuese casi otro idioma y no una forma dialectal del castellano. Esta forma de hablar se evidencia en el contraste entre los caleños y los personajes extranjeros a la ciudad de Cali. En el relato llamado “Felices amistades” encontramos la presencia de un personaje extranjero que actúa como contrapeso y contrapunto del deseo de afirmarse en la *caleñidad*. Es decir que el reconocimiento de la identidad propia se da a partir y sólo a partir de la interacción y del reflejo de la imagen propia en el otro:

Y yo le respondí ajá, comé mierda, te digo que comás mierda italiano marica ¿esto sí lo entendés? Yo hablo en caleño, italiano, y diciendo eso comencé a subirme al carro, italiano mierda es lo que debés comer, y no me había dado cuenta que el tipo se estaba poniendo verde desde hace mucho rato (...) y cuando acabé de sentarme el hombre gritó ¡pequé ceccipe tautaro pecas!. (Caicedo, 2003, p.59)

El personaje-narrador nos sugiere que hablar caleño es la única forma de entender el imaginario caleño y de sentirse caleño. Lo anterior es posible puesto que finalmente el italiano pudo integrarse a su grupo de amigos a través de un proyecto común y un lenguaje común: la construcción de una piscina y su comprensión del “caleño”: “Y se tiró a agarrarme de la camisa y yo estaba con la boca abierta de lo más azarado porque no tenía ni idea que el italiano entendiera caleño (...)” (Caicedo, 2003, p.59). El italiano sostiene romances con las dos chicas y es tratado como “gringo” denotando un carácter despectivo y acentuando su naturaleza ajena, extraña a los ojos caleños. Incluso el tratamiento del idioma italiano se ridiculiza ante el desprecio de nuestro joven por el extranjero, como leemos en el siguiente extracto: “(...) entonces el italiano se puso hecho un cuete y las sacó a patadas (a dos prostitutas) del carro gritándoles vejiga vejiga bretonato, ñop, io deco tirume: pesito” (Caicedo, 2003, p.62)

No obstante, la imagen del italiano va cambiando a lo largo del relato, al pasar poco a poco del desprecio: “Bueno, Graciela volvió a salir con el italiano ése” (Caicedo, 2003, p.59) a la aceptación “(...) el italiano volteó a verme y me dio unas palmaditas en el hombro, no es ni mala persona el tipo.” (Caicedo, 2003, p.60), y finalmente a la camaradería: “El italiano se va dentro de cuatro días, de modo que hay que ir pensando en algo para despedirlo” (Caicedo, 2003, p.62) e incluso a la complicidad: “Ayer por la noche estuve por allí andando con el tipo (el italiano), nos conseguimos dos muchachas por la Avenida de las Américas (...)” (Caicedo, 2003, p.62). Pero más que la historia del italiano, “Felices

amistades” es la historia de Graciela, Cecilia, María Fernanda y un joven narrador cuyo nombre no conocemos. Ellos se ocupan matando gente, bien sea por encargo o por voluntad propia.

Un segundo relato que nos deja ver la alusión de la que hemos venido hablando es “Los mensajeros.” El extranjero es en este caso Anthony Tex y Good Fat Jim, el primero estrella de cine y el segundo director. Se destaca allí la imposibilidad del primero para abordar el amor y la del segundo para disfrutar de la ciudad, debido en ambos casos a la carencia de un lenguaje que pueda expresarlo(a): “Mira que yo sigo habitando el mismo lugar donde me conociste, aquel día en el que te me acercaste desnudo y chorreando agua a decirme algo que no pudiste decir al fin porque jamás aprendiste a hablar caleño” (Caicedo, 2003, p.141). Para Fat Jim, la dificultad consiste en no poder gozar la alegría y felicidad de la ciudad misma, debido a su aislamiento y notoriamente a su incapacidad comunicativa. He acá la comunicación efectiva como clave de la felicidad, algo que los habitantes de *Calicalabozo* cuestionan permanentemente. “Se fue sin decir ni mu de la misma manera como llegó, y hasta mejor, Anthony, porque el señor ese (Good Fat Jim) nunca participó de la alegría de nuestra ciudad: lo único que hacía cuando no estaba filmando era caminar por las calles, solo y sin saludar a nadie” (Caicedo, 2003, p.143).

Conclusión

Como lo hemos visto, hablar caleño es un paso obligado para abordar el amor y para descifrar la lógica en que se representa la felicidad en Cali. Igualmente podemos entender que Andrés Caicedo propone una escritura posmoderna en términos de procedimientos narrativos tales como: pluralidad de estrategias narrativas, ambigüedad, polifonía textual, dialogismo, oralidad, intertextualidad, carácter grotesco y paródico e ironía, entre otros. Lo anterior nos permite vislumbrar la manera en que los procedimientos de renovación literaria consolidan la puesta en ficción de la ciudad como juego de proximidades y distancias, como tanteo liberador y recreador del lenguaje.

Los ejes temáticos y el estilo narrativo del libro nos dan cuenta de las preocupaciones temáticas y estilísticas de Caicedo. Su estilo narrativo se define en *Calicalabozo* por el componente de oralidad narrativa y de dialogismo, mientras que los motivos estarían delineados por la reflexión sobre la urbanidad, la juventud, la sexualidad y los ritos de iniciación. En el marco de una ciudad que se presenta como espacio privilegiado de iniciación juvenil, comprobamos cómo el lenguaje se reinventa y se libera sin cesar en una lógica postmoderna. Sin ninguna duda, leer y releer Andrés Caicedo se hace imperativo debido a su actualidad y alcances simbólicos en el contexto de la literatura colombiana contemporánea.

Referencias

Bachelard, G. (1998). *La Poétique de l'espace*. Paris, Francia: Presses Universitaires de France.

Boudrealut, P., Parazelli, M. (Ed.). (2004). *L'Imaginaire urbain et les jeunes. La ville*

comme espace d'expériences identitaires et créatrices. Québec, Canadá: Presses de l'Université de Québec.

Caicedo, A. (2003). *Calicalabozo*, Bogotá, Colombia: Grupo editorial Norma.

Durand, G. (1992). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Francia: Dunod.

López, W. (1994). La ciudad en la narrativa de Andrés Caicedo. En L.M. Giraldo (Ed.), *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*, (pp.42-56). Bogotá, Colombia: Centro Editorial Javeriano.

Sansot, P. (1996). *Poétique de la ville*, Paris, Francia: Armand Colin.

Silva, A. (1992). *Imaginarios urbanos*, Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores.

Tellez, F. (1990). *La ciudad interior*, Madrid, España: Editorial Orígenes.

Zuleta, E. (1986). *Arte y filosofía*, Medellín, Colombia: Editorial Percepción.