

Significación identitaria y blanquitud en *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo

Identity significance and *blanquitud* in *¡Que viva la música!* by Andrés Caicedo

Significado identitário e brancura em *¡Que viva la música!* por Andrés Caicedo

GUILLERMO DANIEL GONZÁLEZ COLÍN

Resumen: En este artículo hago una interpretación política de la novela *¡Que viva la música!* del autor colombiano Andrés Caicedo. Para ello, utilizo el concepto de blanquitud desarrollado por el filósofo Bolívar Echeverría, el cual uso como eje que articula el contenido semántico que problematizo; pues, durante la década de los setenta, una andanada cultural que proviene del Norte global, ejecuta una suerte de neocolonización en Latinoamérica. De esta manera, la intersección de representaciones (música, cine, literatura) me permite identificar y analizar el proceso código fágico y de crítica a la colonialidad que emana de la poética caicediana.

Palabras clave: narrativa latinoamericana, blanquitud, intermedialidad, novela colombiana siglo XX

Abstract: In this article I make a political interpretation of the novel *¡Que viva la música!* by the Colombian author Andrés Caicedo. To do this, I use the concept of *blanquitud* whiteness developed by the philosopher Bolívar Echeverría, which I use as an axis that articulates the semantic content that I problematize; because during the seventies, a cultural barrage that comes from the global North executes a kind of neocolonization in Latin America. In this way, the intersection of representations (music, cinema, literature) allows me to identify and analyze the *codephagic* and criticism of coloniality process that emanates from Caicedo's poetics.

Keywords: Latin American narrative, whiteness, intermediality, Colombian novel twentieth century

Resumo: Neste artigo faço uma interpretação política do romance *¡Que viva la música!* do autor colombiano Andrés Caicedo. Para isso, utilizo o conceito de branquitude desenvolvido pelo filósofo Bolívar Echeverría, que utilizo como eixo que articula o conteúdo semântico que problematizo; porque, durante os anos setenta, uma barragem cultural que vem do Norte global, executa uma espécie de neocolonização na América Latina. Dessa forma, o cruzamento de representações (música, cinema, literatura) me permite identificar e analisar o processo de codigofágico e crítica da colonialidade que emana da poética de Caicedo.

Palavras-chave: narrativa latino-americana, branquitude, intermedialidade, romance colombiano do século XX

INTRODUCCIÓN

La vitalidad de la literatura de Andrés Caicedo se manifiesta en la actualidad, por ejemplo, al ser mencionado en tres capítulos de una serie de televisión colombiana difundida por todo el continente americano y el mundo a través de la plataforma Netflix: *La primera vez* (Stivelberg, 2023). Esta serie versa sobre los problemas a los que se enfrentan unos adolescentes colombianos durante la década de los setenta. A su vez, la estructura y el contenido de esos tres capítulos están directamente relacionados con las temáticas desarrolladas por Caicedo a lo largo de su literatura como el rock, la salsa y las drogas.

A ello hay que sumar el aire insuflado por Alberto Fuguet, quien hace una recuperación de la vida de Caicedo a través de *Mi cuerpo es una celda (una autobiografía)* publicada en 2014; en la cual el cineasta chileno reunió notas, cartas, diarios y fotografías de nuestro autor para ensamblar esa autobiografía temporalmente imposible, pues llevaba 37 años muerto: la difusión masiva de la obra se producía fuera de Colombia casi cuatro décadas después.

Andrés Caicedo nació en Cali, Colombia, en 1951 y murió en la misma ciudad el 4 de marzo de 1977. Su trayectoria intelectual atraviesa tanto la práctica de la escritura como la afición al cine; esta inquietud la materializó al promover cineclubs y al fundar una revista de crítica cinematográfica titulada *Ojo al cine*. También escribió tres compendios de cuentos: *Calicalabozo* (1971), *Angelitos empantanados* (1978), *El atravesado* (1975); y cuentos sueltos publicados en los periódicos *El Espectador* y *Occidente* compilados bajo el título *Narraciones tempranas* (2014); escribió guiones de teatro y cine. *¡Qué viva la música!* fue su única novela, la cual publicó en 1977. Su muerte se debió a una sobredosis de barbitúricos, la cual acaeció el mismo día que recibió una copia impresa de su novela. Tenía 25 años (Gómez, 2009: 33-34).

La novela está escrita en primera persona, a través de la cual Caicedo da voz a una joven mujer llamada María del Carmen Huerta, adolescente consciente de su posición privilegiada de clase y cuyas descripciones construyen las dinámicas de la sociedad de Cali, Colombia, durante la década de los setenta. Asistimos a una narración sobre la búsqueda de la identidad en un momento en el que una cultura hegemónica intenta imponer sus patrones y dinámicas culturales (rock y drogas) y como respuesta obtiene productos fagocitados (salsa neoyorkina), es decir, identifico en la novela un proceso de codigofagia¹ que se hace evidente en las modificaciones de los puntos de vista del personaje principal.

1 Llamo codigofagia al proceso entre culturas en el que sucede un intercambio de signos en el que hay pérdida y ganancia de ellos. Por ejemplo, la música caribeña –el son cubano– incorpora instrumentos europeos como el piano sobre la clave como base rítmica, esta última es un instrumento de origen

Por lo anterior, en este artículo pretendo demostrar cómo el paulatino cambio de perspectiva en el personaje María del Carmen obedece a la formación de una conciencia política, la cual se articula a través del intercambio de signos (codigofagia) que está mediado por la blanquitud.

Así pues, el primer paso será entender cómo se despliega y concretiza el concepto de blanquitud en la novela *¡Que viva la música!* del autor colombiano Andrés Caicedo, puesto que este concepto engarza tanto la construcción literaria del personaje, como una crítica a la modernidad capitalista de la década de los setenta en Colombia.

No pretendo dar cuenta del concepto, sino que a partir de la representación de una totalidad concreta –que es otra forma de referir la novela–, busco identificar los elementos y cómo operan dentro de la diégesis de tal manera que generan el efecto de sentido que interpreto como blanquitud en la ciudad que Andrés Caicedo construyó con palabras. Para ello analizaré la formulación del personaje principal de la novela (María del Carmen Huerta), esto es, analizaré la descripción de las características físicas para ponerlas en relación con el concepto y así entender su significación.

Antes de describir el proceso codigofágico, primero abordaré las tendencias literarias alrededor de *¡Que viva la música!* desde un acercamiento a la trayectoria de las letras colombianas y una panorámica en perspectiva con la literatura latinoamericana.

CONTEXTO LITERARIO Y SOCIOCULTURAL

El autor implícito de *¡Que viva la música!* hace el retrato de una generación de jóvenes oriundos del norte de Cali, a la que la voz narrativa no duda en calificar de suicida.² Si tomamos en cuenta los datos que proporciona, entonces tenemos que el cuarto LP de los Beatles se publicó en 1964; Caicedo tenía 13 años, por lo que no forma parte de esa generación; es decir, la voz narrativa formula una entelequia a través de la cual figura una actitud o identidad emergente que él atisba y que se caracteriza por

africano. Por su parte, llamo fagocitación al producto que se obtiene de este intercambio en tanto que asimilación de los elementos que nutren al código receptor. Al seguir el ejemplo con propósito de esta investigación, la Salsa neoyorquina de la década de los 70 puede interpretarse como la fagocitación en tanto que incorpora a los ritmos tradicionales caribeños dinámicas del jazz como la improvisación o instrumentaciones orquestales como las grandes bandas norteamericanas.

2 “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 y en el mar, en cada orgía de Semana Santa en la Bocana. No fuimos innovadores: ninguno se acreditó la gracia de haber llevado la primera camisa de flores o el primero de los pelos largos. Todo estaba innovado cuando aparecimos” (Caicedo, 2015: 96-97). A partir de aquí sólo citaré la página a la que pertenezca la cita.

la globalidad de los referentes asociados a lo moderno y al consumo de productos extranjeros, tanto culturales como manufacturados: la identidad neoliberal. A su vez, nos proporciona indicios para contextualizar el ambiente literario y social con el que dialoga el autor implícito.

Así, el nadaísmo es un movimiento literario cuyo talante disruptivo fue estético y político. Inició con la publicación del *Manifiesto Nadaísta* en Medellín, en 1958 y el cual firmó Gonzalo Arango. En él se plantea un programa de subversión estética, social y religiosa: “El Nadaísmo, en un concepto muy limitado, es una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico consciente entre los estados pasivos del espíritu y la cultura” (Arango, 1995: 113).

Su ideario proponía la lectura de Mallarmé, Sartre, Breton, Kierkegaard, Kafka, Gide y Spencer. Su fundador llevó a cabo actos de agitación estético-política, pues publicaban proclamas y posturas, además de revistas como *Nadaísmo 70* (8 números entre 1970 y 1971). Se caracteriza por no circunscribirse a una ciudad o región, pues si bien el primer manifiesto apareció en Medellín, a lo largo de su trayectoria encontró eco en otras ciudades como Bogotá y Cali, en ésta última “pidieron la sustitución del busto de Jorge Isaacs por el de Brigitte Bardot” (Cobo, 1995: 115). Es decir, realizaban microagitaciones culturales en un contexto social convulso en el que cualquier propuesta, por más absurda, producía la sensación de renovación de las dinámicas sociales.

Ahora bien, desde el contexto literario me parece importante revisar brevemente a otro grupo colombiano que tuvo un impacto en ese país puesto que también enarbó un programa de renovación de las letras colombianas al igual que el nadaísmo; además, en él participó Gabriel García Márquez. Un dato importante es que la actividad y propuesta de este grupo es anterior a la publicación de *Cien años de soledad* (1967), cuya poética genera un canon con el cual discute Andrés Caicedo a través de su producción literaria.

El Grupo de Barranquilla surgió en 1950 a partir de las bohemias que sostenían García Márquez, Álvaro Cepeda, Alfonso Fuenmayor y Germán Vargas en torno a la figura de Ramón Vinyes, escritor y periodista catalán, quien dirigía las lecturas, principalmente, de la Generación Perdida Norteamericana (Faulkner, Hemingway, Dos Passos). Todos los miembros del grupo practicaban el periodismo, por lo que el carácter informal concluyó con la publicación del semanario *Crónica*, entre 1950 y 1951 (Ferro, 2010: XI).

La crítica cinematográfica anudó a este grupo de jóvenes, lo cual hacía evidente su interés por las artes visuales, las cuales practicaron tal y como afirma Lina María Barredo Bernal, a tal grado que filmaron el cortometraje *La langosta azul*: “[...] la

idea y el desarrollo del guion se le atribuye a la dupla García Márquez-Álvaro Cepeda; la dirección del filme es de Luis Vicens con asistencia del pintor Enrique Grau, finalmente, el rol protagónico es interpretado por el mismo director de fotografía, Nereo López” (Barrero, 2018: 82).

El propósito de renovar las formas literarias a través de la influencia de las artes visuales forma parte de la estética que este grupo formuló y dejó una impronta que retoma Caicedo quien también cultivó la crítica cinematográfica como una vía de reflexión estética³ y no sólo eso, sus personajes son trazados con las características físicas de actrices del cine.

Una característica del Grupo de Barranquilla fue que quedó aislado, por razones geográficas, del periodo de la historia colombiana conocido como la “Violencia” (1948-1962), el cual se refiere a una pugna inicialmente librada entre los partidos conservador y liberal para lograr el control del Estado, pugna catalizada por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, candidato presidencial del partido Liberal, el 9 de abril de 1948, hecho que desató la revuelta conocida como el Bogotazo.

A grandes rasgos podemos afirmar que también desencadenó ajustes violentos entre los distintos intereses locales, lo que produjo una configuración de nuevas normas de sociabilidad, es decir, fue un periodo convulso en la historia colombiana que sin llegar a ser una revolución sí se caracterizó por la violencia extrema que vivieron las poblaciones.⁴

Una de las tantas consecuencias fue el desplazamiento de campesinos, quienes al huir de la violencia regional se asentaron irregularmente en las ciudades como Cali, Medellín, Bogotá. Este periodo también coincidió con la industrialización de algunas ciudades, por ejemplo, en el Valle del Cauca, región en donde se erige Cali.

La ciudad tiene una historia que data del periodo colonial. Basta decir que durante la segunda mitad del siglo XX, la región Cali-Yumbo y el Valle del Cauca sufrieron un proceso de industrialización, enmarcado en el periodo de posguerra, en el que la sustitución de importaciones formaban parte de las directrices del desarrollismo cepalino. Desde el punto de vista demográfico, Cali tuvo migraciones campo-ciudad

3 El compendio de ensayos dedicados al cine se encuentra bajo el título *Ojo al cine*, cuya selección fue hecha por Sandro Romero Rey y Luis Ospina.

4 Al respecto del periodo de la “Violencia”, Fals Borda afirma que: “El conflicto pleno es informe (en lo que se distingue del bélico) y parece que se amoldara dentro del esquema darwiniano de la lucha por la existencia; pero tiene propósitos que pueden ser manifiestos o latentes; de allí la confusión que produce su estudio. Así, un grupo puede organizarse para vengar cruelmente a sus muertos en nombre de un partido político, matando los de color político contrario, pero en realidad también para apropiarse de los bienes de las víctimas; u otro se proclama defensor de la fe para expulsar o matar miembros de otras sectas, pero en realidad para defender intereses creados locales; y así casi ad infinitum, según los antecedentes de cada vecindario o comunidad, y sin un plan armónico o conjunto” (Fals Borda, 2015: 150).

motivadas por la necesidad de fuerza de trabajo para la industria (1938-1951) (Vásquez, 1990:15). Y el censo de 1964 mostró que sólo el 42.3% de la población era originaria de Cali; que los no nativos inmigraron durante el periodo de la “Violencia”; y que en su mayoría migraron mujeres (1990: 21). De esta manera, la conformación de la ciudad es variopinta pues es una combinación de distintos comportamientos y patrones culturales. Su expansión históricamente se dividió entre el Norte y el Sur separados por la cuenca del Río Cali; la vivienda planeada se construyó en el Norte mientras que los estratos precarizados se asentaron en el sur-oriente; no obstante, entre las décadas de los sesenta y setenta sucedió un fenómeno expansivo en varias direcciones y de diverso tipo, desde invasiones de predios hasta construcciones para grupos sociales altos y medios, ya que el Estado desarrolló el Instituto de Crédito Territorial (ICT) y el Instituto de la Vivienda de Cali, además del sistema UPAC (crédito para vivienda).

Este auge de construcción se produjo alrededor de 1971 cuando Cali fue sede de los Juegos Panamericanos, lo cual trajo consigo la modernización de la ciudad, en tanto que requirió infraestructura como ampliación de avenidas, pavimentación, drenajes. De esta manera, Edgar Vásquez, estudioso de la historia de la ciudad de Cali, concluye que:

La tendencia fundamental de expansión para los sectores de bajos ingresos fue el sur-oriente, pero también el nor-oriente. Un rasgo muy característico del crecimiento urbano en las dos últimas décadas fue la expansión al sur, hasta el punto que la calle Quinta se desarrolla como eje de la modernización urbana en las décadas de los 70 y 80 que se expresa en los grandes supermercados de nuevo tipo, superando en importancia a la modernización de los años 60 que tomó por sede la avenida Sexta (1990: 27).

La avenida que describe la voz narrativa de la novela como eje de reunión de la juventud “bien” de Cali es la Sexta; descripción en la que se retrata los comportamientos de la clase social en una urbe, en los que el trasiego, producción y consumo de drogas es cotidiano.

Habrà que establecer que las drogas son una mercancía que, con prohibición o sin ella, forman parte de la cotidianidad de las comunidades. Bajo esta premisa encontramos que el Caribe y el Pacífico colombiano constituyen las rutas de trasiego de opiáceos de Europa hacia Estados Unidos desde la década de los 30. Posteriormente, tras el triunfo de la revolución cubana (1959), este papel de distribuidor aumentó al abarcar no sólo el Caribe sino también la región atlántica del territorio, es decir, la costa cercana a Cali. Sobre el papel de Colombia en el trasiego de drogas y ante la política de cero tolerancia de la revolución cubana, Eduardo Sáenz Rovner, estudioso del fenómeno del narcotráfico colombiano, afirma que a finales de la década de los sesenta y durante los setenta la demanda estadounidense de drogas se elevó

exponencialmente, en tanto que esta industria se montó sobre la permisión de los colombianos hacia los dividendos que producía (Neira, 2021).

En la década descrita, un flujo constante de colombianos hacia Nueva York y Miami produjo el fenómeno de los “vaqueros de la cocaína” (2021) quienes transportaban además de drogas, otras mercancías como discos con novedades musicales. En distintos niveles esta industria formaba parte de la sociabilidad colombiana, por ejemplo, Fabi Echeverri Correa, presidente de una asociación patronal, pedía el gravamen a los capitales de los narcos para disminuir los impuestos a los industriales (2021). Una conjetura es que esos capitales financiaron el auge de la industria inmobiliaria que construyó ciudades, junto con la sociabilidad moderna que trae consigo: consumo de productos y patrones culturales.

La cuestión es ir más allá del rastreo de referentes para llegar al quid de la interpretación; para ello, haré un breve repaso de las distintas miradas que la crítica literaria ha hecho de la obra de Andrés Caicedo.

ESTADO DEL ARTE

La propuesta que emana de *¡Que viva la música!* es intermedial, ya que después de leerla el narratorio está conminado a rastrear la música descrita y, por supuesto, a bailarla. Sin embargo, también me di cuenta que, desde el punto de vista estético, la propuesta sobrepasa los análisis dicotómicos en los que se contraponen el rock y la salsa como principal explicación de la poética caicediana. Intuí entonces que la diégesis tiene que ver, más bien, con la descripción de un proceso de resistencia a los despliegues de dominación cultural de los centros o del Norte Global; sin embargo, esta interpretación no ha sido postulada, por ejemplo, por las miradas críticas reunidas en el libro *La estela de Caicedo* (Duchesne, 2009).

Si tomamos como dato que entre la publicación de *Cien años de soledad* (1967) y *¡Que viva la música!* (1977) median diez años; nos hacemos una idea de la duración del imaginario del realismo mágico en Colombia; es decir, Andrés Caicedo desarrolló una poética completamente distinta a la de García Márquez casi de inmediato; puesto que la influencia estética del realismo mágico no será cuestionada sino hasta 1996 por parte de Alberto Fuguet y Sergio Gómez en el manifiesto *McOndo*. Recordemos: “Llegamos a pensar que América Latina era un invento de los departamentos de español de las universidades norteamericanas. Salimos a conquistar McOndo y sólo descubrimos Macondo. [...] Los árboles de la selva no nos dejaban ver la punta de los rascacielos” (Fuget, 1996: 14).

Este grupo de escritores emergentes latinoamericanos convocados por la Universidad de Iowa recopiló ejemplos de relatos en los que la representación

transita por la aprehensión de los referentes culturales globales propuestos por los medios de comunicación masivos impulsados en sociedades con políticas neoliberales. En ese manifiesto se afirma:

[...] todo rastro de realismo mágico fue castigado con el rechazo [pues] El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?) Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas. [...] No son frescos sociales ni sagas colectivas (1996: 15).

Estos criterios para reunir textos de escritores jóvenes de una región evidencian que el momento del foquismo revolucionario, sin dejar de tomar en cuenta la brutal represión de las distintas dictaduras en los distintos países latinoamericanos, había quedado atrás pues afirman que: “Acá los dictadores mueren y los desaparecidos no retornan. El clima cambia, los ríos se salen, la tierra tiembla y don Francisco coloniza nuestros inconscientes” (1996: 17). Esta antología insiste con la globalidad de los referentes: “Hemos crecido pegados a los mismos programas de la televisión, admirando las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica, Todo esto trae, evidentemente, una similar postura ante la literatura y el compartir de campos de referencias unificadores” (1996: 20).

Fuguet describe a una población globalizada, porque el hecho de compartir referentes forma parte de un proyecto civilizatorio que tiende a homogeneizar no sólo la cultura, sino su producción y su recepción: la modernidad capitalista. En ese sentido, el proceso de conformación de una cultura homogénea no comenzó en la década de los ochenta (periodo de adolescencia de los antologados por Fuguet) sino mucho antes. Este embate de los medios masivos de comunicación hacia la juventud latinoamericana trae consigo la formación de subjetividades a partir de la asimilación de patrones de conducta como el gusto por ciertos ritmos musicales, el consumo de drogas y la crítica hacia identidades espontáneas; sin embargo, Caicedo atisbó todas estas problemáticas y formuló una crítica estética a este proceso modernizador; es decir, esta realidad unificada, como rasgo de la modernidad, fue identificada, captada, descrita y fagocitada por Caicedo veinte años antes.

Por otra parte, la crítica literaria más contemporánea, Norman Valencia aborda la novela desde la perspectiva del cronotopo bajtiniano (unidad de tiempo y espacio que representa el dinamismo o los procesos de cambio del protagonista de las novelas y del mundo creado); a partir de esta figura afirma que la novela de Caicedo puede formar parte de la tradición literaria occidental de las novelas de iniciación o *Bildungsroman*, pues su protagonista es una adolescente en proceso de formación. Sin embargo, concluye que el final de la novela y de la protagonista se alejan de esta vinculación pues “La plenitud bajtiniana del tiempo, su fe en el progreso y en la legibilidad del futuro, se echan de menos en esta novela [...] En lugar de ‘formación’

sus consignas son desclasamiento y lejanía” (Valencia, 2009: 277). Desde mi perspectiva puedo afirmar que lo más interesante de esta novela radica en el desajuste con el canon occidental, literaria e ideológicamente y, en ese sentido, Caicedo con su personaje inaugura un margen pues describe, más allá de un sujeto desclasado, a una sujeta con una forma particular de asumir la modernidad para sobrevivirla, ya que incorpora ciertos patrones de comportamiento y deshecha otros, tanto de la identidad norteamericana como de las identidades espontáneas.

Ahora bien, gran parte de los trabajos académicos alrededor de *¡Que viva la música!* contraponen dos estilos musicales (rock y salsa) como ejemplos de dos *ethos* irreconciliables. Por ejemplo, Carlos Daniel Ortiz Caraballo afirma que “La salsa se define por oposición a la rumba rocanrolera en cuanto a espontaneidad y autenticidad. Así la protagonista suele actuar, consecuentemente con el ritmo, confirmando que su relación con este género se basa en la libertad que este le permite y no en el simulacro” (2009: 241). Sin embargo, la salsa es un producto importado de Estados Unidos, la oposición rotunda no es tal, pues si bien sus temáticas y ritmos obedecen a la tradición musical del Caribe, específicamente al son cubano, el ritmo incorpora metales y piano propios o de las grandes bandas norteamericanas o del jazz. La autenticidad no es “espontánea”, sino que más bien la comunidad colombiana incorporó la salsa a los espacios de liberación lúdica preexistentes.

Otro ejemplo de este tipo de interpretaciones es el artículo de Andrés Eloy Palencia Sampayo y Cristiane Navarrete Tolomey (Palencia, 2018) quienes desarrollan la idea de decolonialidad en *¡Que viva la música!*, pues contraponen el rock a la salsa, con sus respectivos procesos de socialización, tal y como Mignolo propone analizar las producciones artísticas (Mignolo, 2010); así, al oponer las dos dinámicas en la novela, se muestran “dos modelos de razonamiento” distintos y con ello concluyen que la novela es decolonial, sin explicar qué mecanismos literarios operan para que la significación sea así.

Al hacer un breve comentario a los trabajos previos que analizan la obra caicediana, utilicé categorías y conceptos, como modernidad capitalista o identidades espontáneas, que pertenecen a despliegues teóricos de la filosofía política; pero antes de definirlos primero describiré la perspectiva desde la que observo la novela con el propósito de hacer más evidentes los elementos a partir de los cuales problematizo la obra.

PROBLEMATIZACIÓN DE LA NOVELA

Al estado inicial de la trama lo caracteriza la adhesión de la protagonista a un estilo de vida influido por el *american way of life* signado en la novela a través del gusto y

exploración del rock anglófono; en tanto que un segundo momento se caracteriza por el descubrimiento y fascinación por el género musical llamado salsa, el cual nace en el Caribe y se populariza en Nueva York durante los años 70 y cuyo contenido está basado en la experiencia latinoamericana. Un tercer momento en la novela es signado por el asesinato de un turista norteamericano en medio de la selva colombiana, suceso que puede interpretarse como un ritual de liberación de la colonialidad cultural.

A partir de estas premisas podemos inferir que la protagonista narra la experiencia de un proceso que la lleva de un punto A hacia un punto B. Este proceso identitario tiene la particularidad de estar narrado a partir de las percepciones musicales de la protagonista, es decir, describe sus sensaciones asociadas o producidas por la música, por el consumo de drogas y por la exploración de sus emociones y su sexualidad.

Todos estos elementos podemos entenderlos como signos que moldean la subjetividad de María del Carmen y su respuesta ante estos estímulos son expresión de su identidad, la cual está alejada de los patrones de sociabilidad establecidos en su entorno, ya sea los impulsados desde el Norte global, como los de su misma comunidad. Es decir, María del Carmen descubre y propone una forma de sociabilidad a partir de la asimilación de los distintos elementos semióticos como la vestimenta o la forma de hablar y bailar, las cuales se afirman como una respuesta autónoma y original.

Así, la identidad de María del Carmen, junto con su transformación discursiva a lo largo de la novela, está anudada con la noción de blanquitud, la cual es una identidad históricamente construida durante la modernidad capitalista y que encuentra su representación en esta novela y en el contexto latinoamericano. Veámoslo a continuación.

LA BLANQUITUD DESDE BOLÍVAR ECHEVERRÍA

El concepto de blanquitud tiene una historicidad, es decir, está en permanente construcción. Es usado por la sociología, la politología, la filosofía o por la teoría de la cultura, o sea, tiene un carácter interdisciplinario. Una veta de la que proviene es la desarrollada por W.E.D. Du Bois con sus estudios sobre blancura o *witness* en Estados Unidos, pero el andamiaje teórico que usaré en este texto será el de Bolívar Echeverría, puesto que me permite abordar la literatura como un fenómeno cultural en el que se evidencian las determinaciones de la modernidad capitalista de manera casi transparente.

Bolívar Echeverría entiende la identidad, en un primer momento, a partir de la lengua como rasgo elemental, pues en su diversidad, cada lengua formula: “la simbolización originaria o fundante [...] la articulación que es capaz de juntar la experiencia de lo desconocido, lo otro o lo nuevo, con las características físicas de

aquellos sonidos que relacionan al que pronuncia las palabras con quien las escucha” (Echeverría, 1997: 58).

En un segundo momento, explica que, a partir de una “elección civilizatoria” que ordena el mundo de una comunidad concreta, la construcción identitaria no se circunscribe al ámbito lingüístico sino que incorpora elementos prácticos o materiales como el trabajo, la producción, el consumo, la reproducción social; los cuales poseen una dimensión semiótica y por tanto comunicable a través de la lengua, pero que coloca a ésta como una forma social más y no como la vía privilegiada para entender la identidad de una comunidad. Por lo tanto, la peculiaridad o genio de cada lengua debe entenderse como la “decantación o cristalización histórica de una estrategia de ‘constitución y supervivencia’ que, diseñada en medio del acoso de la ‘escasez’, ‘transnaturalizó’ al animal humano o hizo de él un ser de cultura” (1997: 59). Por ello se puede leer la cultura desde el lenguaje, los instrumentos diseñados, la política, la ética de las comunidades y, por supuesto, la literatura. Estas peculiaridades culturales constituyen una identidad espontánea.

Ahora bien, a pesar de que el autor dice que la lengua no es el medio privilegiado para abordar la cultura, nuevamente apela al paradigma lingüístico para entender las características de la identidad. Así, afirma que una característica de la realización o enunciación es la evanescencia, ya que cada habla particular pone en crisis al código, pues “Una realidad sólo es idéntica a sí misma en medio del proceso en el que o bien gana su identidad o bien la pierde; mejor en el que a un tiempo la gana y la pierde” (1997: 61).

La identidad es pues un proceso de construcción constante, caracterizado por “el cambio y la permanencia” y, desde este planteamiento, Echeverría implica una noción de mestizaje cultural, el cual:

[...] ha consistido en una “codigofagia” practicada por el código cultural de los dominadores sobre los restos del código cultural de los dominados. Ha sido un proceso en el que el devorador ha debido muchas veces transformarse radicalmente para absorber de manera adecuada la sustancia devorada; en el que la identidad de los vencedores ha tenido que jugarse su propia existencia intentando apropiarse la de los vencidos (1997: 62).

A partir de estos elementos podemos enunciar, junto con el autor, que la modernidad capitalista es un proyecto civilizatorio que en su formulación histórica requirió en momentos imponerse a través de la violencia, y en otros, a través de la cultura.

En esta perspectiva, el filósofo afirma en su texto “Imágenes de la *blanquitud*” (Echeverría, 2010) que la modernidad capitalista precisa de una actitud formulada a partir de un ascetismo que encuentre su realización en el trabajo, es decir, en el productivismo. Dirá nuestro autor, al seguir a Max Weber, que esta actitud o *ethos* se encuentra en la ética protestante, “en especial la del puritanismo o protestantismo calvinista, aquel que salió del centro de Europa y se extendió históricamente a los Países

Bajos, al norte del continente europeo, a Inglaterra y finalmente a Estados Unidos” (2010: 57). Al situar geográficamente la dispersión de esta actitud, la inferimos como un proceso histórico que se significa y resignifica y que adquiere matices en función de la territorialidad, aunque, de manera específica debemos reconocer en ella:

[...] un “racismo” constitutivo de la modernidad capitalista, un racismo que exige la presencia de una *blanquitud* de orden ético o civilizatorio como condición de la humanidad moderna pero que en casos extremos como el del Estado nazi de Alemania, pasa a exigir la *blancura* de orden étnico, biológico y “cultural” (2010: 58).

De esta manera, Echeverría entiende a la blanquitud como un rasgo de la identidad moderna desde la cual el capitalismo despliega un orden racial a partir de la formulación de un “grado cero” de esta identidad “que consistiría en la pura funcionalidad ética o civilizatoria que los individuos demuestran tener respecto de la reproducción de la riqueza como un proceso de acumulación de capital” (2010: 58). Es decir, Echeverría afirma que identidades pre-modernas o no modernas de las distintas comunidades a lo largo del planeta, se ven avasalladas o reprimidas por esta nueva identidad moderna que las subsume a las dinámicas de mercado orillándolas paulatinamente hacia este grado cero. De tal suerte, Echeverría define la blanquitud como: “[...] la visibilidad de la ética capitalista en tanto que está sobredeterminada por la blancura racial, pero por una blancura racial que se relativiza a sí misma al ejercer esa sobredeterminación” (2010: 62).

Debemos entender entonces que los distintos dispositivos de dominación operan desde una perspectiva racial. Así la blanquitud apela a prácticas de dominación que se actualizan en niveles cotidianos que atraviesan el lenguaje, actitudes o, en términos generales, en codificaciones culturales que se despliegan diariamente en un contexto y que forman parte de los patrones de sociabilidad de una comunidad como la música. La blanquitud así entendida es un proceso histórico de larga data que ha sido interiorizado por los habitantes de una nación y que se manifiesta a través de la reproducción de estos patrones y actitudes.

La sutileza de sus despliegues los hace imperceptibles, puesto que forman parte de la convivencia diaria; sin embargo, a través de las distintas representaciones (musicales o literarias) podemos evidenciar el patrón del que provienen. Lo cual haré a continuación.

LA NOVELA Y SU PERSONAJE

María del Carmen Huerta es el nombre propio que imanta las predicaciones que conformarán el efecto de sentido que el lector interpreta como personaje. Es ella quien narra su historia, es decir, asistimos a la narración en primera persona de las

percepciones que inician con su descripción física, la cual formula a través de lo que otros dicen de ella:

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”. [...] 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. Nadie sabe lo que son los huecos de la cultura (Caicedo, 2015: 49).

La descripción física sitúa la narración desde una posición racial, es decir, que la voz narrativa enfatice desde la primera línea de la novela el cabello rubio nos indica la posición desde la que la misma voz se construye: una posición de privilegio, según el contexto latinoamericano, pues el cabello rubio constituye una de las principales características físicas de las “etnias dominantes” en América Latina en tanto que: 1) no forma parte de la pigmentación de la mayoría de los pueblos originarios sino de las etnias que invadieron esos territorios; y, 2) tampoco forma parte de las características físicas de las comunidades afrodescendientes que también constituyen al entramado étnico de América Latina.

Ahora bien, la descripción se vincula con un tipo específico de rubio: el de Lilian Gish y, en este sentido, la interpretación cromática es difícil en tanto que la referencia remite a una actriz de cine mudo, o sea, actriz de películas filmadas en blanco y negro. El dato sería baladí si no fuera porque el procedimiento de referencia es intermedial,⁵ es decir, nos lleva a buscar la concreción de la referencia ya sea en fotografía o en una proyección cinematográfica y, al hacerlo, el lector no puede sino tener la imagen de la actriz como modelo para imaginar al personaje.

La construcción del personaje avanza al mencionar actividades cotidianas como reuniones con “Armando el Grillo (le decían Grillo por los ojos de sapo que paseaba, perplejo, sobre mis rodillas), Antonio Manríquez” (p. 49), un par de estudiantes con quienes lee *El Capital*. De esta manera, la voz narrativa construye un retrato, o sea, describe las características físicas y morales del personaje:

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. (p. 50, el subrayado es mío)

5 Para ampliar la perspectiva intermedial indico la siguiente definición: “[...] las prácticas “intermediales” se refieren a un fenómeno que proviene del ojo de quien analiza y no necesariamente de quien crea; al ser la intermedialidad un enfoque académico y crítico que destaca la convivencia entre medios y lenguajes en las obras, no necesita que éstas rompan explícitamente con esa división. Antes bien, puede analizar obras que tradicionalmente se asocian con un arte para mostrar que, en realidad, siempre están compuestas de una multiplicidad latente o manifiesta” (González, 2023: II)

Pies pequeños y blancos forman parte de un modelo de mujer que se pretende ideal, los “ojos de sapo” paseados por las rodillas indican la deseabilidad del ideal, estas indicaciones modulan la interpretación de tal suerte que María del Carmen Huerta es una mujer rubia a la que los hombres desean, ¿en qué términos? ¿Sexuales, intelectuales puesto que lee *El Capital*? ¿Ambos? ¿O tal vez como en el discurso romántico, es decir, como una metáfora de la conquista del territorio? Las consideraciones ideológicas o el punto de partida de la conciencia del personaje también se evidencia en estas descripciones: “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. 51). La diferencia entre la piel blanca y el blanco “plebeyo” constituye un marcador de clase social. El sujeto de la enunciación construye una jerarquía para colocarse en la cima. Ahora bien, si somos acuciosos podemos ver que la formulación de un personaje literario es muy similar a la formulación de una identidad en un nivel lingüístico, pues la definición teórica de un personaje es un nombre propio más una serie predicativa; de igual manera una identidad requiere series predicativas que afirmen el rasgo identitario que se quiere destacar, en este caso y en un primer momento en esta novela, se destacan datos (cabello rubio, piernas blancas) que apuntan hacia la blancura étnica.

Pero, avancemos en la narración y preguntémosnos: de qué lugar habla, es decir, ella forma parte de la élite ¿de qué país, ciudad, pueblo o región? La voz narrativa construye un espacio a través de la descripción de sucesos:

[...] al salir de la reunión, agotada de tanto comprendimiento, me había ido con Ricardito el Miserable [...] al río. Ni más ni menos descubrí el río. “¿Cómo no lo había conocido antes?”, le pregunté, y él contestó con la humildad del que dice la verdad: “porque eras una burguesa de lo más chinche”. [...] “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. (pp. 53-54)

Un río llamado Pance está en Cali, Colombia. Asistimos pues a la representación de un espacio específico: un río lo suficientemente caudaloso en el que se puede nadar, el cual, además, es cercano a un poblado lo suficientemente grande como para albergar además piscinas: “Entonces, cómo 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!” (p.54). Al leer con cuidado nos damos cuenta de una ruptura o una no correspondencia con las imágenes sintéticas que tenemos sobre una mujer blanca de clase alta, pues se

esperaría que nadara en una piscina y no en el río. Esto genera en sus amigas una reacción, una crítica hacia ella:

No me entendieron esa vez y ya no me entienden nunca, cuando me las encuentro acompañadas de sus mancitos que me parecen tan blancos, tan rectos, buenos para mí, que soy como enredadera de *Nigth 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 [...] 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. (p. 54)

En este fragmento identificamos una ruptura con la jerarquía de la blanquitud: todos los personajes involucrados son blancos de clase alta, pero se produce una nueva jerarquía: “nosotros somos unas niñas bien”, se infiere que nadan en piscina, mientras que María del Carmen se asume como “enredadera de *Night Club* [...] vulgar”. ¿Cómo pasó la voz narrativa de construir el cuerpo de una mujer blanca, joven, clase alta, coqueta, guapa hacia una serie predicativa que la adjetiva como vulgar?

Este juego entre las buenas y malas costumbres forma parte del proceso de jerarquización de la blanquitud cuyos sutiles matices podemos enmarcarlos como parte de los atributos del sujeto que lo acercan o alejan del grado cero. De esta manera, a las “niñas bien” les corresponderán costumbres y maneras recatadas, expresión corporal y lingüística contenida, atentas a su vestimenta y con trato deferente hacia los otros, es decir, hacia todo aquél a quien consideren subordinado; mientras tanto, a lo vulgar le corresponderá, en términos generales, adjetivos como tosco, feo, basto; sin embargo, lo vulgar asociado a lo femenino en esta novela se entiende como una actitud que rompe no sólo con la jerarquía racial sino con la subordinación a lo masculino, es decir, hacia un subsistema de violencia institucionalizada. Sin embargo, la relación entre lo masculino y lo femenino regresa a la voz narrativa femenina hacia un trato deferente que guarda las formas sociales de “niña bien” aunque su intención sea disruptiva: “Pensé: ‘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 que pienso, soy muy jovencita, otra de las cosas que no me perdonan”. (p. 55)

Puesto que la voz narrativa también evidencia la hipocresía con respecto a las buenas y malas costumbres (“¿por qué coincidimos en los mismos lugares?”), observamos que los espacios que frecuentan los personajes (clubes nocturnos, piscinas, ríos) también tienen implicaciones narrativas e interpretativas.

A partir de esta última consideración recapitulemos: 1) la voz narrativa construye un personaje a través de sus características físicas; 2) éstas tienen implicaciones

sociales; sin embargo, 3) un aspecto que destaca es que la voz construye el cuerpo de una mujer blanca y, a su vez, este cuerpo rompe con la jerarquía de la blanquitud al no comportarse con las actitudes esperadas de una “niña blanca bien” y así, inaugura un espacio: “territorio de nadie que es el pedacito de noche atrapado por la rumba, en donde no ven nunca a nadie que goce más”. (p. 54)

Así, considero al cuerpo como una “totalidad práctico-sensible para centrar de otro modo el conocimiento o para que tenga lugar un desplazamiento [del centro]” (Lefebvre, 2013: 119). Esto es que el cuerpo como principio perceptual tiene interacción con distintos sistemas significantes los cuales son verbales y no verbales, entre los que encontramos la música, la arquitectura, la pintura la escultura y el teatro que, según Lefebvre: “[...] comporta junto a un texto o pretexto, gestos, máscaras, disfraces, un escenario y una escenificación –en suma, un espacio–. Así pues, los conjuntos no verbales se caracterizan por una espacialidad irreductible a la «mentalidad»” (2013).

El “pedacito de noche atrapado por la rumba” alude a un tiempo, mientras que “enredadera *Night club*” constriñe a un espacio. Así, un cuerpo enmarcado en un tiempo y espacio específicos remite a la descripción de una experiencia: ese “pedacito de noche” constituye una episteme, o sea, una forma de aprehender o de conocer la realidad a través de un cuerpo-espacio perceptual que construye un sistema significativo entre la música, el cuerpo, el tiempo y el espacio. Esto significa que el cuerpo de María del Carmen está en medio de una escenificación en donde hay una comunidad reunida en torno a una música específica, vestida de cierta manera, para ejecutar con su cuerpo un acto: un baile; además, ese cuerpo específico se apropia de ese espacio en el que “goza más que nadie”.

La ambigüedad del término “rumba” abre más la posibilidad de esta interpretación, pues refiere tanto a un ritmo musical cubano y además constituye un sinónimo del acto de salir de fiesta; es decir, refiere a un ritmo musical y a una acción; en ese sentido es un regionalismo o voz dialectal que determina la interpretación.

La construcción de la identidad de la juventud caleña dentro de la diégesis está sujeta a este grado cero de la blanquitud, la cual jerarquiza a partir de las actitudes que tienen los jóvenes: los plegados a lo considerado “buena costumbre” y la “enredadera *Night club*” que afirma una actitud disruptiva con ciertos patrones de convivencia o de ejercicio de poder.

Ahora bien, el cuerpo entendido como una totalidad práctico sensible también nos conmina a pensar en la percepción de los tránsitos a través de la ciudad, es decir, la voz narrativa nos ofrece datos sobre la modernización de la ciudad de Cali y con ello, los patrones de comportamiento de sus habitantes. Como referí más arriba, la voz narrativa describe la avenida donde se reúne la juventud clasemediera de Cali,

descripción en la que además ofrece un breve retrato de los comportamientos de la clase social a la que pertenece:

A la Avenida Sexta llegamos entre aroma y porciones de sombra de carboneros. 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 [...] 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. (p.69)

La voz narrativa presume de alcurnia, una subdivisión de la blanquitud que la diferencia de los “nuevos ricos”, o sea, de aquellos que tienen capital económico pero no linaje, una suerte de apelación a la etnicidad, a los primeros conquistadores del territorio quienes se ensuciaron en pos de la dominación del territorio y en contra de aquellos “polutos” que llegan a ocupar un espacio ya domesticado y acorde con la modernización de la ciudad.

Pero el dato más inquietante es el que ofrece al calificar al espacio como “Norte suicida”, pues a lo largo del relato menciona cómo los jóvenes de su generación, y de esa parte de la ciudad en particular, presentan actitudes autodestructivas (Pedro Miguel Fernández que envenenó a sus tres hermanas; el Flaco Flores, que asesinó a sus padres y nana; Mariángela, suicida; el menor de los Castro, que se disparó en la frente ante el acoso policiaco; Ricardito el miserable, quien terminó el hospital psiquiátrico).

Estas descripciones de la ciudad se encuentran mediadas por un antes y un después, un salto temporal entre el recuerdo y el presente de la voz narrativa, descripciones en las que se da cuenta de las transformaciones de la ciudad:

Atravesamos en silencio el Parque Versalles, creo yo que sin pensar en sus deteriorados pinos, sin oler muy profundo, no fuera que me acabara dando nostalgia de Navidad o de veraneos. Cuando cruzábamos la calle, a él le hizo falta la música. [...] oigo que nuestra música se multiplica una esquina más allá, dos esquinas, hacia el parqueadero de los almacenes Sears. [...] Se reúnen aquí con este sol para gozar del único espacio abierto que queda en el norte de Cali”. Espacio, si se me permite informar, que ya no existe. Colombina, la fábrica de confites que se exportan, ha levantado allí una torre de 30 pisos. (p. 66-68.)

Como vemos, el proceso modernizador de la ciudad sustituye espacios abiertos por torres de oficinas, las cuales no responden a las necesidades de vivienda sino a un proceso de inversiones capitalista. Los espacios influyen en la construcción de la subjetividad del personaje y modulan su identidad.

En este retrato las mismas familias, que tienen un intercambio social y comercial con Estados Unidos, promueven o propician el consumo de drogas:

[Ricardito] 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, olvidándose. Cocaína era la cosa que traía. [...] Sí, fantástica camisa la que traía puesta. “¿Regalo de tu mamá?”, pregunté. “Sí, ayer llegó de USA (yo ya saltaba hacia él por ese andén caliente). También me trajo la coca, qué tontería, es como mil veces más cara allá. Dice que ya que tengo tantos traumas que meta de esto. O me calmo un poco o me quiebro el coco. Yo creo que ella quiere lo último. Está pidiendo prospectos de un hospital mental en Inglaterra”. “Pobre Ricardito Miserable”, le dije, conmovida y con ganas de pedirle un pase, ya que se trataba de un regalo materno, pensé, bromeando: “el amor de madre no es nocivo”. (pp. 62, 66)

Esta secuencia nos muestra la interiorización de patrones de conducta capitalista como la lógica de mercado que actúa en un nivel cotidiano; sin embargo, destaco el tono irónico, pues encuentro: 1) conciencia de la manera como se forman históricamente las clases privilegiadas, esto al interpretar la imagen de la línea de cocaína encima del libro de Mariano Azuela; 2) el absurdo del trasiego de la droga hace que se infiera a Colombia como productor; 3) la relación de abandono madre-hijo y la razón individualista que conmina a la madre a proporcionarle la droga como imitación de las conductas estadounidenses, actitudes que suelen asociarse con “lo moderno”.

La novela contiene extensas narraciones sobre los efectos que cada droga produce en el cuerpo. Estas descripciones explican no sólo la experiencia fisiológica sino el proceso de incorporación de los patrones culturales o interiorización de la blanquitud, puesto que la experiencia no está constituida sólo por los efectos sino también por la sociabilidad alrededor de ellas ya que hay una jerga especializada para referirse al tipo de sustancia o a los instrumentos para su preparación; se procura un ambiente con cierto tipo de música; y, los espacios estarán adecuados a la experiencia. De esta manera, no será lo mismo inyectarse cocaína o tomar un ácido y quedar apoltronado en un sillón a beber alcohol en una rumba mientras se baila.

Estas posturas antagónicas se personifican a través de los personajes que “guían” o inician a María del Carmen en cada uno de los *ethos* o forma de ser. Así, Leopoldo es un gringo guitarrista enviado a cuidar las haciendas familiares, pero su vida está llena de rock. En ese sentido, es la personificación del grado cero de la blanquitud. Este personaje introduce a la protagonista en una especie de retiro en donde aprende: 1) la lengua del dominador; ya no necesita que le traduzcan las canciones; 2) la historia de las canciones y las bandas de rock; 3) los patrones de sociabilidad alrededor de las drogas (cocaína, ácidos y mariguana); en suma, las actitudes de la blanquitud en Latinoamérica:

Así fui notando el terrible proceso de descenso o de desgaste: al principio me extraño que la gente bailara poco o no bailara. Luego, ni siquiera me hablaban. Mi baile, mi permanente movimiento y mi canto (ya había aprendido a repetir letras) eran siempre un

desafío y a la larga una ofensa. Empecé a tartamudear como Mariángela en los momentos críticos. (p. 126)

Tartamudeo por no ser lo suficientemente blanca para los blancos, es decir, se siente impelida a cambiar su bailoteo y canto, que constituyen rasgos de su identidad espontánea, ante la solemnidad que precisan los rockeros: “Es que eso del *Rock and Roll* le mete a uno muchas cosas raras en la cabeza. Mucho chirrido, mucho coro bien cantado, mucha perfección técnica, y luego ese silencio y el encierro...” (p 128). El rock es una experiencia de puertas adentro, íntima e individual, incluso, cuando se socializa en una fiesta:

Saliendo del carro pensé que ni siquiera se oía la música. [...] Así fue como llegamos a una sala llena de gente, gente por allí tirada. Sonaba Chicago tan pasito que hubiera sido mejor estar con la oreja prendida a un radio de pilas. Yo le dije a Leopoldo: “no es posible”, cuando él ya hacía señas de reconocer a su amigo, un mono desteñido que ni siquiera se paró, y buscaba sitio en dónde sentarse, en dónde recostar la nuca y cerrar los ojos. [...] “Estamos aturdidos —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. [...] yo me quedé parada en la mitad del cuarto, sufriendo con locura. Ya no valían mis planes, ya no besaría, era yo la crema de la vitalidad entre un mundo de gente rendida. (pp. 130-131)

Esta escena es extraña, pues ante el frenesí de la vida pública norteamericana, en donde el mandato social tiene que ver con la hiperproductividad y la velocidad, la intimidad del norteamericano en Colombia se vuelca en calma, en donde el cansancio troca dolor físico que se proyecta hasta en el ejercicio de la sexualidad: “Yo le indicaba cómo usarlo, cómo dejarlo caer profundo sin que le doliera, porque a mí no me dolió nunca, ni me agoté nunca, ni nunca me llenaron [...] Nos buscan, para qué será, ¿para llorar después como lloraba él [Leopoldo]? Se quejaba de que le dolían los muslos, la nuca, la cabeza”. (pp.105-106)

María del Carmen reconoce su diferencia al hacerse consciente de su vitalidad y esta conciencia adquiere matices geográficos, los cuales se aterrizan, nuevamente, en la distribución territorial de la ciudad de Cali, pues al huir de esa fiesta de muertos vivientes, sigue el sonido de la música que la lleva hacia el Sur: “[...] ¿no oirían ellos, mientras me acercaba yo a mi fuente de interés, que al Sur alguien oía música a un volumen bestial? Eran cobres altos, cuerdas, cueros, era ese piano el que marcaba mi búsqueda, el que iba descubriendo cada diente de mi sonrisa. Llegué a la puerta, la abrí, oí la letra”. (p. 132)

Ahora que asentamos que la inflexión en la historia se construye a partir de la geografía de Cali, la voz narrativa describe el Sur en donde hay abruptas intervenciones

sobre el cerro: concreto sobre la maleza verde. La situación geográfica inaugura una nueva espiral de aprendizaje: la del barrio y de la salsa, como antes lo fue la del rock y el Norte.

María del Carmen reencontró la rumba fuera de su espacio cotidiano e identificó los matices: no necesitaba traducción, pues entendía la letra de las canciones; los vestidos de colores de las muchachas; el arrobo de la gente tras su cabello y su paso; la habladería ante su presencia. Es decir, la vitalidad proyectada casi como potencia natural, pero que lo es, sólo en relación con el *ethos* protestante norteamericano, pues se plantea como su contraparte: una potencia para el gozo, no para la producción. Y todo ello se constituye en conciencia política que se manifiesta al regresar a la fiesta rockera para afirmar:

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 descomunamente: “¡abajo la penetración *cultural* yanky!”, y salí de allí corriendo (p. 140) [...] Mi cuerpo fue creado para un mecanismo de orden más redondo: 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*. (p.143)

Si observamos con atención, aquí encontramos las dicotomías inglés/español, rock/salsa, burguesía/proletariado; sin embargo, hay un elemento que las sobrepasa, puesto que la voz narrativa no las resuelve ni las sintetiza. Me refiero al excedente de vitalidad, al impulso de vida (eros) de María del Carmen, el cual desborda las dicotomías; pues recordemos, la rumba “ese pedacito de noche” es un espacio que María del Carmen inaugura y en donde despliega esta vitalidad primigenia en cada uno de los polos dicotómicos (en tanto que rock y en tanto que salsa). Este es el principal rasgo identitario del personaje, lo cual impele a que la interpretación no se limite a entender las dicotomías, ya que la “conciencia política estructurada” es resultado tanto de la apropiación de elementos del rock anglófono, como de elementos de la novedad musical de ese momento que es la salsa. Si lo entendemos así, entonces estas apropiaciones constituyen el proceso codigofágico cuyo producto será una actitud y forma de ser que cuestiona a la blanquitud que requiere la modernidad capitalista.

De esta manera los elementos apropiados son los lenguajes: 1) el musical, pues al escuchar rock aprendió a diferenciar los tipos de instrumentos, tonos, ritmos y melodías; 2) el inglés aprendido a través de las letras de las canciones, cuyo itinerario inició desde el tarareo o balbuceo hasta la pronunciación; y, 3) las historias en torno al rock y a los músicos como figuras icónicas, como la historia de la espiral de muerte de Brian Jones y la capitalización de su genio por parte de Keith Richards y Mike Jagger. Estos relatos difunden los patrones de comportamiento: “Es que eso del *Rock and Roll* le mete a uno muchas cosas raras en la cabeza. Mucho chirrido, mucho coro

bien cantado, mucha perfección técnica, y luego ese silencio, y el encierro...” (p. 128) O sea, María del Carmen aprehendió el código de la blanquitud y lo dominó de tal suerte que ejerció su agencia para abandonarlo.

Esta apropiación de códigos también se manifiesta en el uso del lenguaje por parte de la voz narrativa pues comienza a generar emisiones particulares que, incluso, a los mismos caleños se les dificulta la decodificación, según la narración: “Pensamientos así eran los que me hacían ir al Cine Club del San Fercho. Pero si alguien todo recocó me decía “Mankiewicz”, yo respondía: “che che colé, quién lo tumbé”. Era difícil entenderse conmigo, no lo niego. Muerta de la risa”. (p. 149) Mankiewicz fue un director de cine norteamericano, de cuyo apellido extrae la musicalidad para dar una respuesta con el argot y el ritmo de la salsa. Es decir, María del Carmen experimenta con la apropiación de ambos códigos, el norteamericano fílmico y el caribeño musical, para contrapuntear y expresar su punto de vista como sujeto soberano.

Al igual que con el rock, sucede otro tanto con la salsa, pues primero con los jugadores de voleibol y luego al conocer a Rubén Paces, María del Carmen tiene una suerte de aprendizaje de los códigos musicales y de sociabilidad que conlleva el nuevo ritmo, descripción que la voz narrativa hace al formular, cual decámeron, una historia mítica o fundacional del nuevo género musical a través del personaje de Rubén Paces: “En la pared, al lado de la cama, había tallado una fecha: 26 de diciembre, 1969. Y todos los afiches eran de figuras que tenían que ver con la Gran Orquesta de Ricardo Ray, ninguno de Ray Barreto, Larrycito, Celia Cruz, Tito Puente, nada”. (p.156)

La Fania Records publicó en 1972 una serie de discos que fueron grabados en el mítico Cheetah, el cual fue un club nocturno frecuentado por estrellas del jazz y del R&B como Aretha Franklin y James Brown. El concierto grabado se celebró en 1971 y en palabras de Johny Pacheco: “Ahí yo dije: hicimos algo. De aquella actuación salió la película *Nuestra cosa latina*, se produjeron cuatro álbumes con el concierto, y sobre todo, empezó a crecer la música que hacíamos” (Pacheco, 2020: 134). La primera pieza del Vol. 2 de esta serie se titula “Ahora vengo yo”. En ella se escucha la voz de Ricardo Rey, quien pide al público que un tal Rubén suba a la tarima a bailar; luego, el músico interpela al público e introduce la canción que están a punto de ejecutar.

En la novela, a través de la voz narrativa se lleva a cabo una suerte de écfrasis pues reproduce el discurso de Ricardo Rey en el Cheetah, o sea, hace una representación verbal de un registro sonoro y la hace formar parte de la trama. Así, la voz narrativa ensambla este suceso con otro acontecido el 26 de diciembre de 1969 durante la feria de Cali, en la caseta Panamericana. En ese lugar Ricardo Rey y Bobby Cruz alternaron con Nelson y sus Estrellas y los Graduados de Gustavo Quintero. Al calor de la interpretación musical Ricardo Rey y Bobby Cruz comenzaron a improvisar bugalú, que es una fusión de ritmos afrocubanos y soul norteamericano (Las dos

Orillas, 2018). Así, la voz narrativa destaca la vergüenza que pasaron Nelson y Gustavo Quintero ante un público que los echó del concierto y legitimó a los salseros:

“¿Tengo el permiso?”, gritaba Richie, y tres veces le respondieron: “sí”, lo tienes hermanito del alma, danos, déjanos tu sabor, y de allí una sola descarga, la emoción que siento cuando te canto, cuando te celebro: “Allí fue cuando se hizo la justificación de esta ciudad —decía Rubén, amargo—. Ricardo Ray inventó el mito”. (p. 167-168)

La urdimbre en la narración se logra a partir de apelaciones a la confianza sobre la veracidad de lo relatado, con frases como: “Lo que ahora sigue es lo que más sujeto está a conjeturas, suposiciones que como pueden intentar acomodarse al hecho, a un acontecimiento público del que todo el mundo sabe algo y a lo que, permítame decírselo, la experiencia de nuestro Rubencito no le da un brinco”. (p. 167) El sentido de esta formulación es proporcionar verosimilitud al mito fundacional que sitúa en Cali el nacimiento geográfico de la salsa, lo cual constituye un atisbo de las discusiones posteriores en torno no sólo al origen sino a la comercialización de este nuevo género musical, las cuales se produjeron posteriormente y que reclaman a la Fania Records, asentada en Nueva York, el lucro a partir de la refuncionalización del son cubano tradicional.⁶ Es una discusión entre músicos y mercaderes, en la que los orígenes y las tradiciones importan puesto que en realidad es un ejemplo de la lucha que libran las identidades espontáneas para no ser subsumidas como mercancía en el ciclo capitalista y, la literatura, como vemos, tiene mucho que decir.

En esta parte de la novela, la voz narrativa concluye esta historia con la descripción de un cartel, similar a los pegados en los actos político-culturales de los nadaístas, en el cual se sintetiza la recepción de la música ejecutada, el escándalo social que provocó y el posterior ostracismo al que fue sentenciado Ricardo Rey:

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 (pp. 175-176)

6 Por ejemplo, Odilio Urfé, musicólogo cubano, dice: “[...] si usted me precisa preguntándome a qué o qué es lo que se le dice Salsa, entonces respondo: se le dice o se le ha dado en denominar Salsa a toda una gama de modos y estilos de interpretar o sonar comprendidos en el complejo del son cubano. Son cubano, el cual, por cierto, mantiene una presencia indeclinable en nuestro pueblo {cubano} desde 1910. [...] No veo, por lo tanto, que se haga necesario defender en Cuba un movimiento que de hecho se viene ‘moviendo’ en ella hace cerca de ochenta años” (Urfé, 2020: 305)

De esta manera, María del Carmen se coloca en una posición en la que rompe con los códigos del Norte de la ciudad, los cuales representan a la burguesía nacional colonizada por la blanquitud, o sea, por los patrones culturales que prometen un lugar en la modernidad capitalista y se vuelca por completo sobre este otro código que tiene una expresión política en espiral: momento de resistencia, momento musical. Por ello, la voz narrativa comienza a esforzarse por describir exhaustivamente las particularidades de la salsa en Cali, y una de ellas tiene que ver con la forma como los caleños usan la tecnología de reproducción de la música y el espacio lúdico-político-ontológico que inaugura:

[...] 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. ¿Cómo, quién fue el que probó a ver cómo sonaba *Qué bella es la Navidad* en 45, o *Micaela se botó*? Se debe haber creído un genio ante el resultado, compositor Welter Carlos. El 33 vuelto 45 es como si lo flagelaran a uno mientras baila, con esa necesidad de decirlo todo, para que haya tiempo de volver a decirlo 16 veces más, y a ver quién nos aguanta, quién nos baila. Es destapar el espíritu, no la voz, sino eso turbio que se agita más adentro, las causas primordiales para levantarse y buscar la claridad, el canto. Es volver necesaria y dolorosa cualquier banalidad, porque hay Salsa, mamá. Es apretujar esquelas de música, enrevesar pianos que habían arrancado en líneas directas, embutir a los bailadores en una tercera realidad, en donde cantantes machos han cambiado de sexo o son entes neutros, y bailar la irrealidad, azotar los caballos enloquecidos, llenar de fiebre las trompetas mareadoras, deshilar como carne trozos de música salada y caliente, hacer acopio de fuerzas, Tulia Fonseca, [...] que el bailarador piense: “Está durísimo y sólo llevo 2 minutos. ¿Cómo quedará después de media hora de canciones?” (p. 179)

Como se muestra en esta descripción no es la música por sí misma la que genera el fenómeno, sino las relaciones que se entablan a través de ella, es decir, un *disc jockey* modifica la música grabada para propiciar entre quienes bailan una interacción más dinámica, valga decir, más violenta. La música tocada así, entonces, hace que la gente que interactúa con ella exprese su violencia interna de una forma ordenada. Así, podemos afirmar que la música ordena las distintas violencias que una sociedad encarna, sean de género, clase, raza, sexuales, históricas, imaginarias. Esto es lo que hace la salsa como movimiento musical, no sólo es una mercancía manufacturada en Nueva York para solaz del consumidor internacional, sino que hace las veces de “chivo expiatorio”, en el caso concreto de la novela, del periodo de la historia colombiana conocido como la “Violencia”, pero que es extensivo a la experiencia de violencia en América Latina y el Caribe.⁷

7 Al respecto, Jaques Atali nos dice, a partir de la tesis del “chivo expiatorio” de Rene Girard, que: “[...] Adorno, cuando hablaba supremamente de la música como de una ‘promesa de reconciliación’, le atribuía, implícitamente, la función esencial del sacrificio ritual en todo proceso religioso: reconciliar a los hombres con el orden social. Originariamente, la producción de música tiene por función la de

No obstante, la voz narrativa pretende profundizar aún más, pues su “conciencia política estructurada” la lleva a profundizar la ruptura con las pautas culturales de la blanquitud alejándose cada vez más del grado cero, para explorar en las raíces indígenas de la ciudad. Esta profundización se representa a través del personaje de Bárbaro. Sobra decir que el nominativo es una referencia a la larga discusión en la literatura y la filosofía latinoamericana que tiene como subtexto la falsa dicotomía civilización y barbarie, por lo que el personaje es una suerte de escarnio hacia el arielismo latinoamericano, que en la novela de Caicedo parece afirmar: si la barbarie es sinónimo de violencia, verán de lo que es capaz “la violencia del oprimido”.

María del Carmen conoce a Bárbaro en una tocada de salsa y rápidamente se liga a él y a la pandilla de niños que lo siguen. Físicamente lo describe como: “[...] un larguirucho de pelo muy indio y mentón prominente, algo bello, de muchos tonos chillones en el vestir y grandes pasos”. (p.182) Este nuevo vínculo lleva a María del Carmen:

[...] a tomar el rumbo del extremo Sur, más allá de Pance, riberas de la cordillera, Xamundí, [en donde] me llenaron de collares, bolsos, blusas de los indígenas, y así ataviada me volví con olor y sabor de tierra y tripliqué mi ardor, pues con mi amado nos manteníamos Pance abajo, ¿haciendo qué? Bajando gringos. (p. 187)

La exploración de la identidad de María del Carmen adquiere nuevamente signos geográficos. Ha transitado desde el Norte (civilizado) hacia el Sur (rudo), pero ha llegado hasta el extremo Sur (salvaje, natural), es decir, a la periferia de la periferia en la que la protagonista se vuelve indígena; asume una identidad espontánea que en apariencia no tiene que ver con la música sino más bien con una forma de vida que la modernidad desterró y que ha tratado de erradicar. En ese espacio natural sin ley es donde el grado cero de la blanquitud se hace evidente desde la etnicidad, pues la protagonista reflexiona sobre la tonalidad de la piel al compararse con los estadounidenses a los que asaltan: “[...] 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”. (p.187)

Si al principio de la novela la voz narrativa destacaba la blancura de la piel y el rubio del cabello al compararlos con las películas en blanco y negro; ahora, en cambio, se diferencia al contrastar la piel blanca bronceada y vital con cabello yermo y piel sin color. De esta manera, la violencia ejercida por Bárbaro y en la que está involucrada María del Carmen obedece a una reacción política ante el dominio

crear, legitimar y mantener el orden, su función primera no debe ser buscada en la estética, invención moderna, sino en la eficacia de su participación en una regulación social. Disfrute del espectáculo del homicidio, organizadora del simulacro y enmascarada detrás de la fiesta y de la transgresión, es creadora de orden” (Attali, 2017: 49).

cultural que justifica la explotación norteamericana. Es una violencia no sublimada y políticamente enfocada:

¿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? [...] “No, ¿por qué? El Rock hay que escucharlo bien alto” [...] Pero Bárbaro no explotaba aún. Se le ponía de acuerdo con todos los gustos, y el gringo decía: “Claro, me gusta Colombia por los bellos paisajes y la simpatía de la gente (peladitas lindas para enseñarles el misterio del chute) y porque se consigue mariguana y cocaína baratas”. [...] “¿Qué quieren? ¿La grabadora? ¿Dinero? Tengo mucho.”[...] (pp. 188-189)

La blanquitud estadounidense actúa fuera de sus fronteras nacionales según un *ethos* realista en su versión depredadora, pues dispone a su antojo de los recursos (sexo, drogas y rockandroll) pues se sabe agente del fetiche de la modernidad (dinero); es esta misma actitud la que los lleva a hacer una metonimia con el nombre del continente y arrogársela. Frente a esto, María del Carmen narra el último asalto que perpetró junto con Bárbaro, el cual concluyó con el asesinato del norteamericano. Esa secuencia de la novela comienza así:

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? [...] 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 guagpencó ala-lolé-l-o-o-o-la oiga mi socio oiga mi cumbilá, le voy a encalamacaló le-e-lo-la-alolo-lo [...] (p. 193-194)

La voz narrativa asocia la negritud con mal agüero, pues la “ensoñación racista” evidencia que el alejamiento de la blanquitud no es completo y que, por el contrario, aún performa elementos del código: el racismo. Por eso con la cumbia repetitiva, asociada a la negritud, se genera un ambiente de suspenso en el nivel narrativo y en el nivel significativo el personaje atraviesa un umbral hacia lo desconocido pues la prepara para un ritual; la cumbia es una plegaria que intenta conjurar la muerte en tanto que la anuncia.⁸ Y aquí sí, la preparación para este ritual implica despojarse de todo rasgo de identidad pasado:

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. [...]

8 Así, este ritmo de “conjuro” está vinculado con la función ritual de la música: “Todo está dicho en una figura de misterio. Todo se aclara si la música está inscrita como atributo del ceremonial sacrificial, idealizador de la sociedad, remitiendo a la monopolización de la muerte, al control de la comunicación con el más allá y, por consiguiente, a la plegaria” (Attali, 2017: 48-49).

Cuando el bus llegó a Xamundí todos los morochos se pararon a un mismo tiempo, y nosotros los seguimos, instintivamente, para no quedar fuera de los alcances de su música. A mí nadie me diga que estuve aquí primero o que yo tengo dinero o soy más blanco que tú. Caminamos despacio por el pasillo de ese bus, absteniéndonos de tocar algún metal, y bajamos al polvo rojo de Xamundí y a un ardor todavía mayor en el aire, con chillido de pájaros enloquecidos por el estanque en que se había convertido el cielo. (p. 195)

Queda atrás la civilización, lo moderno, el dinero, los patrones de sociabilidad blanca, la historia, incluso, la etnicidad; pues el territorio agreste, natural, así lo precisa. En apariencia la música concluye, pero en realidad transita hacia un código natural, ruidoso: “chillido de pájaros enloquecidos por el aire”. La naturaleza y sus sonidos adquieren protagonismo. Si a través de la vorágine codigofágica del rock y la salsa se ordenaban los distintos momentos sociales, en la naturaleza se apela a los ruidos para ordenar las dos potencias elementales: la vida y la muerte.⁹ A partir de este momento, la narración de la excursión para asaltar norteamericanos se descoyunta, pues deja de ser una narración lineal:

¡Oh árida vegetación de orden exacto e inútil! Osadamente había bajado la mirada desde la frente del cóndor hasta el centro de la tierra que yo pisaba. Algo tembló, o tembló la tierra porque el corazón de uno de nosotros temblaba. Changó Taveni. Diosa femenina de la artimaña y de la venganza, diosa enredadora, no me desampares en los peligros, concédeme tu espada, con la que quiero vencer. [...] ¿Qué había sido? ¿Por qué, por qué ese miedo? Un cuerpo de mujercita tan joven como el mío, pero desnudo, asolado y agarrándose de mi cuerpo. Y eso que yo corría. Yo huía por esa tierra infeliz y ella, menos fuerte, huía trepando por mi cuerpo. ¿Qué había sido? Una navaja empaquetada en sangre. ¿Había un cuerpo tendido allí, al lado del arbusto, un cuerpo ya sin vida, arrugándose bajo el sol? ¿Y qué pisaban, yo, mis pies desnudos? ¿Dientes humanos, dientes de marfil? ¿Por qué no dejaba de llorarme ella a mi cuerpo, cuándo acabaría Bárbaro? ¿Por qué no ascendía el sol, por qué se habían suspendido las horas? ¿Por qué mejor no corríamos? (pp. 197-199)

La voz narrativa describe poéticamente la naturaleza e imbrica las reflexiones de María del Carmen con las sensaciones que experimenta. Propiamente la voz hace una plegaria y luego adelanta el final de los acontecimientos, y describe la suspensión del tiempo. Con este contrapunto se reproduce el efecto de los hongos alucinógenos en la percepción de la protagonista, pues el lector debe anudar este fragmento con la descripción de los sucesos:

El gringo resultó exacto a como lo había querido Bárbaro, y su amiguita era linda, mamacita, desde que la vi. No gringa del todo, explicaría: “Puertorriqueña”. Vivía en Miami, hablaba español perfecto, por eso era que sonreíamos doble, triple, como cuervos

9 “[...] la música es una estrategia paralela a la religión: el poder canalizador de la música, como el de la religión, es muy real y operativo: lo mismo que un individuo, una sociedad no sana de una psicosis más que reviviendo las diversas fases de sus terrores, y la música, en el fondo, hace revivir la formación fundamental del ruido, la canalización de la violencia esencial” (Attali, 2017: 49).

locos. Se portaron sin ningún temor porque, según ella: “Habíamos aparecido como una prolongación más del espacio” [...] (p. 199)

Aquí encontramos otro contrapunto: una mujer casi gringa, si no es por el origen puertorriqueño. O lo que es lo mismo, María Iata Bayo performa una actitud muy cercana al grado cero de la blanquitud que, en términos sígnicos, representa a la propia María del Carmen al principio de la novela. Y de allí la violencia con la que es tratada, pues ésta pretende aniquilar cualquier vínculo con ese pasado que aspiraba a la blanquitud. María del Carmen la agrede sexualmente como parte del despliegue de impulso de vida en el que interviene la naturaleza, la alucinación y la memoria de la música:

Y yo reí, imaginándome la estampa: yéndonos encima de Bárbaro y del gringo gordito, ambos bajo la acción sextransmutadora del violento 45, y nosotros dientes pelados para la buena grasa, la dulce y espesa bajo ese sol. [...] Entonces, qué cansancio, comprendí: la violencia progresaba si la belleza conducía. Y puro picado de violencia seca, de la que no alivia nada. Eso me aterró fugazmente, pero me preparé a permitir que todo sucediera. (pp. 201-204)

En este momento de la novela, la apelación al “violento 45” nos confirma que la música canaliza las pulsiones destructivas para, después de la fiesta, darle continuidad al orden social; sin embargo, aquí es “violencia seca”: mientras María del Carmen desnuda a María Iata, Bárbaro golpea al “gringo gordo”. ¿Qué sentido tiene entonces este tipo de violencia? El resultado es el asesinato del gringo que ejecuta Bárbaro en el Valle del Renegado, el cual constituye un sacrificio, es decir, es la ejecución de un “chivo expiatorio” que intenta acabar con el mal que lastima a la tierra a la que representa Bárbaro; por eso se vuelve barro y luego es devorado por un arbusto en el contexto de la alucinación o se autoinmola fuera de él; en términos de significación estas imágenes se interpretan como una vuelta a la tierra, es decir, Bárbaro es una personificación de la naturaleza. Con todo este proceso lo que se obtiene es la inauguración de un nuevo orden y, al mismo tiempo, es a través de este sacrificio que emerge la completa agencia de María del Carmen, por eso huye del lugar junto a María Iata en un acto de rescate. Así, el final de la novela es revelador, ya que después de dejar a María Iata en la Sexta Avenida, María del Carmen no regresa a ninguno de sus espacios anteriores:

Ni al Norte ni al Sur podía, ir, y trepar montañas: imagínese. Así que me tocó mirar con vigor al Este, alumbrado y revoltoso. ¡Ah de los diversos rumbos, de los confines en donde resopla! 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 aposta 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. Yo, por mi parte, tengo poder para vencer. (p. 219)

La música, el baile son el “pedacito de noche”, o sea, constituyen el espacio que ella construye en cada ocasión y el cual está en cualquier lugar, es decir, la construcción de un espacio constituye un habitar, lo cual es político en tanto disrupción del, en este caso, grado cero de la blanquitud; pero que, además, trasciende los códigos como los de los diferentes sectores sociales de Cali (Norte, Sur y los de las montañas). En este sentido, al no haber referentes asibles sobre esa forma de habitar, María del Carmen inaugura una actitud que desafía todas las normas sociales, es un gesto adolescente perpetuo que construye un margen que ni la misma sociedad sabe que tiene, puesto que hasta el ejercicio de la prostitución tiene que ver con la agencia y libre determinación que logró el personaje.

CONSIDERACIONES FINALES Y PROSPECTIVAS

Tanto musical como geográficamente, la novela propone un tránsito del norte a sur, en el que se significa una suerte de centro/periferia. Así, el rock es el género musical asociado con los valores, pautas sociales y actitudes de la blanquitud a los cuales en un principio aspira María del Carmen (rock, cocaína, escucha pasiva); pero que, conforme avanza la trama, la significación identitaria se desplaza y encuentra resonancia en patrones culturales alejados tanto del norte geográfico como del lugar de emanación de la salsa y su formulación comercial (Nueva York), o sea, experimenta la salsa, el alcohol, la mariguana y el baile duro en el Sur de Cali, región conformada por migraciones y por una juventud citadina ávida de novedades. Finalmente, el último desplazamiento es hacia el sur profundo, en donde los indígenas viven en el margen de la ciudad. Allí, a partir de un sacrificio (hongos alucinógenos, ruidos naturales), que podremos llamar crítico a la colonialidad, la protagonista rompe completamente con toda pauta de blanquitud para construir su autonomía y ejercer su agencia desde una conciencia política, en la que la mayor certeza es “el pedacito de noche” en donde hay música y baile. En ese sentido, esta novela es una representación de lo festivo como resistencia ante la colonialidad interna y externa en el contexto del neoliberalismo latinoamericano.

En este artículo usé el concepto de blanquitud para hacer una interpretación política y en ello se distingue de las investigaciones consultadas para el estado de la cuestión; aunque, lo cierto es que hay otros ejes desde los que se puede abordar la novela como la percepción, sea esta articulada por los efectos descritos de la música o las drogas; o el lenguaje como eje articulador de un ejemplo de dialecto particular, pues a lo largo de la novela se identifica la conjugación del verbo ser junto a otros verbos de movimiento (;por qué?), entre otros fenómenos lingüísticos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANGO, GONZALO. (1995); *Manifiesto Nadaísta*, en Cobo Borda, Juan Gustavo, *Historia portátil de la poesía colombiana 1880-1995*, Santafé de Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- BARRERO BERNAL, LINA MARÍA. (2018); “La experimentación formal del grupo de barranquilla anterior al imaginario de macondo”, en *Revista de Humanidades*. Núm. 37. Chile: Universidad Nacional Andrés Bello, Universidad de Talca. pp. 63-82.
- CAICEDO, ANDRÉS. (2015); *¡Que viva la música!* México: DeBolsillo.
- COBO BORDA, JUAN GUSTAVO. (1995); *Historia portátil de la poesía colombiana 1880-1995*, Santafé de Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- ECHEVERRÍA, BOLÍVAR. (1997); “La identidad evanescente”, en *Las ilusiones de la modernidad*. México: Era.
- _____. (2010); “Imágenes de la *blanquitud*”, en *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- FALS BORDA, ORLANDO. (2015); *Una sociología sentipensante para América Latina*. Antología y presentación Victor Manuel Moncayo. México: Siglo XXI Editores, CLACSO.
- FERRO BAYONA, JESÚS; JACQUES GILARD Y TERESA DE CEPEDA comp.. (2010) *Crónica su mejor -“week-end”-: semanario literario-deportivo de Barranquilla (1950-1951)*, Barranquilla: Ediciones Uninorte. p. XI.
- FUGET, ALBERTO Y SERGIO GÓMEZ, comp. (1996); *McOndo (una antología de nueva literatura hispanoamericana)*. Barcelona: Grijalbo, Mondadori.
- GILARD, JACQUES. (1984) “El Grupo de Barranquilla”. En *Revista Iberoamericana*. Vol. 50, Núm. 128. Pittsburgh. pp. 905-935.
- GÓMEZ GUTIÉRREZ, FELIPE. (2009). “Andrés Caicedo: Historia debida -un reporte clínico-”, en *La estela de Caicedo*, Duchesne Winter, Juan y Felipe Gutiérrez, edit.; *La estela de Caicedo. Miradas críticas*, Estados Unidos, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Serie Nueva América. p. 241.
- GONZÁLEZ AKTORIES, SUSANA; ROBERTO CRUZ ARZABAL Y MARISOL GARCÍA WALLS, eds. (2021); *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- JAQUES ATTALI, (2017); *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI.
- LEFEBVRE, HENRI (2013). *La producción social del espacio*. España: Capitán Swing.
- ORTIZ CARBALLO, CARLOS DANIEL. (2009); “La rumba, base para la construcción de una estética caribeña auténtica”, en *La estela de Caicedo*, Duchesne Winter, Juan

- y Felipe Gutiérrez, edit.; *La estela de Caicedo. Miradas críticas*, Estados Unidos, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Serie Nueva América. p. 241.
- MIGNOLO, WALTER. (2010); “*Aisthesis* decolonial”, en *Calle14. Revista de investigación en el campo del arte* [en línea], vol. 4, núm. 4, enero-junio. Colombia. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/245251>>. [consulta: enero 2023]
- NEIRA, ARMANDO. (2021); “En el país, la historia del narcotráfico tiene orígenes en los 30”, entrevista a Eduardo Sáenz Rovner, en *El Tiempo*, 04 de abril de 2021, disponible en: <https://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/en-colombia-la-historia-del-narcotrafico-tiene-origenes-en-los-30-578140> (consulta:22 de julio, 2024)
- PACHECO, JOHNY. (2020); “Del nuevo tumbao al tumbao añejo: crónica mayor de la salsa”, en Leonardo Padura, *Los rostros de la salsa*. México: Tusquets Editores, Editorial Planeta Mexicana.
- PALENCIA SAMPAYO, ANDRÉS ELOY Y CRISTIANE NAVARRETE TOLOMEI. (2018); “*¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo: una lectura decolonial”, en *Cuaderno Seminal Digital* [en línea], vol. 32, núm. 32, junio-julio. disponible en: <<http://dx.doi.org/10.12957/cadsem.2019.38153>>. [consulta: enero 2023]
- ROMERO REY, SANDRO Y LUIS OSPINA. (2021); “Retrato de un cuentista adolescente”, en A. Caicedo, *Todos los cuentos*, Colombia, Seix Barral.
- URFÉ, ODILIO. (2020); “La salsa: Un subproducto comercial”, entrevista de José Rivero García, en *El Caimán Barbudo*, La Habana, marzo de 1979; en Leonardo Padura, *Los rostros de la salsa*. México: Tusquets Editores, Editorial Planeta Mexicana.
- VALENCIA, NORMAN. (2009); “Andrés Caicedo, el viaje y el concepto de Bildungsroman en América Latina”, en *La estela de Caicedo*, Duchesne Winter, Juan y Felipe Gutiérrez, edit.; *La estela de Caicedo. Miradas críticas*, Estados Unidos, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Serie Nueva América. p. 277.
- VÁSQUEZ, EDGAR. (1990); “Historia del desarrollo económico y urbano en Cali”, en *Boletín Socioeconómico*. No. 20. Abril. Cali, Colombia.

Recursos audiovisuales y hemerografía

- Las dos Orillas, “Richie Rey y Bobby Cruz, los salseros que enloquecieron a Andrés Caicedo”, en *Las dos Orillas*, mayo 2, 2018, Bogotá, Colombia, [en línea], disponible en: <https://www.las2orillas.co/richie-ray-y-bobby-cruz-los-salseros-que-enloquecieron-andres-caicedo/> (consulta:02 de septiembre, 2024)
- STIVELBERG, MATEO Y MARÍA GAMBOA. (2023); *La primera vez* [en línea]. 2 temporadas. Colombia: Caracol Televisión.