





**Huellas y marcas del conflicto juvenil burgués en  
Cali, Colombia: una mirada sociosemiótica a la  
obra de  
Andrés Caicedo Estela**

Modalidad: Estudios culturales

SECRETARÍA DE CULTURA  
GOBERNACIÓN DEL VALLE DEL CAUCA  
PREMIO JORGE ISAACS 2018

SANTIAGO DE CALI



GANADOR  
VÍCTOR HUGO VALENCIA GIRALDO

**Huellas y marcas del conflicto juvenil  
burgués en Cali, Colombia: una mirada  
sociosemiótica a la obra de  
Andrés Caicedo Estela**

Modalidad: Estudios culturales

SECRETARÍA DE CULTURA  
GOBERNACIÓN DEL VALLE DEL CAUCA  
PREMIO JORGE ISAACS 2018

SANTIAGO DE CALI

Gobernación del Valle del Cauca

Dilian Francisca Toro Torres  
Gobernadora

Isabel Cristina Restrepo Erazo  
Secretaria de Cultura

Catalina Rebolledo Borrero  
Subdirectora Técnica

Huellas y marcas del conflicto juvenil burgués en Cali, Colombia: una mirada  
sociosemiótica a la obra de Andrés Caicedo Estela

© Víctor Hugo Valencia Giraldo

Jurado calificador Concurso Autores Vallecaucanos - modalidad Estudios Culturales  
del Valle del Cauca

Diagramación e impresión:

**IMPRETIC'S**

[www.imprentadepartamental.gov.co](http://www.imprentadepartamental.gov.co)

Fotografía carátula: “Marcas y Huellas” - Artista: María Ximena González

Corrector de estilo:

ISBN: xxx

Todos los Derechos reservados de autor; queda prohibida la reproducción total o  
parcial de esta obra por cualquier medio, sin permiso de los editores o su autor.

Editor: Secretaría de Cultura Valle del Cauca  
Edificio San Francisco, piso 2 - Tel. 886 00 63

Cali, Colombia, Diciembre de 2018

## CONTENIDO

Introducción .....	11
Un atlas	
Unas (necesarias) condiciones de producción .....	19
El conflicto social en Cali previo a la obra de A. Caicedo .....	19
Un entorno confluyente y propiciador.....	26
El conflicto juvenil visto y vivido por Andrés Caicedo.....	32
Colegios burgueses para jovencitos solitarios.....	32
Los “barrios de ricos”.....	37
Las agrupaciones culturales (vanguardias).....	43
La sociedad de consumo.....	47
“Caleñidad” hedonista y uso de los placeres.....	53
La rumba y las drogas: americanización versus plebeyización.....	58
Gramáticas de producción presentes en las tres obras de Caicedo.....	61
Un Aleph.....	64
Producciones culturales tutelares .....	68
Leer para escribir:.....	69
Escuchar y ver para comentar: .....	82

Los discursos de Andrés Caicedo sobre el conflicto juvenil en Cali, Colombia .....	102
El conflicto juvenil (¿interno?) en Que viva la música .....	110
El encuentro interclase en El tiempo de la ciénaga .....	120
El choque de las masculinidades y las hombrías en El atravesado .....	125
Narrativas sobre el conflicto y la violencia juvenil .....	134
Bibliografía .....	143
Webgrafía .....	152
Documentos consultados y referenciados pertenecientes a la colección “Andrés Caicedo” (Libros Raros y Manuscritos – Biblioteca Luis Ángel Arango) – by Zotero.org.....	155

*A todos/as los/as jovencitos/as caleños/as y vallecaucanos:  
a veces inocentes víctimas y otras, victimarios/as de  
nuestros conflictos.*

*A mi esposa, Olga Lucía, por su amor  
e incondicional apoyo.*



## INTRODUCCIÓN

Luís Andrés Caicedo Estela (Cali, 1951-1977) fue un joven y prolífico escritor que a los 12 años de edad comenzó su vida como creador literario, teatral y crítico cinematográfico. En sus obras se narran episodios relacionados con la ciudad de Cali (Colombia) desde el año 1964 (relato *El silencio*), hasta su muerte en 1977 (cuando trabajaba en su novela *Noche sin fortuna*). Su producción artística está integrada por cuentos, guiones para cine y teatro, ensayos críticos sobre cine y sólo cuatro novelas (3 de ellas inconclusas).

En Andrés Caicedo, sucede un encuentro pocas veces valorado en los muchos trabajos críticos y académicos que se han dedicado a su obra: el de la cultura letrada con la cultura popular, el de las clases burguesas con las proletarias, el de la tradición y costumbres provinciales con las formas modernas de ver, narrar, representar e impugnar esas mismas tradiciones; estilo éste que Loaiza (2012) definió como “*un contra-discurso, entre artístico y político, que puso en tela de juicio un sistema de creencias de un país que había estado adormecido por la cruenta violencia bipartidista y el predominio cultural de la iglesia católica*” (p. 16).

Lo que más valoran los(as) nuevos(as) lectores(as) de la reclamante obra literaria de este autor es que en ella encuentran la capacidad, talento o empecinamiento de un joven de clase acomodada por socavar los cimientos morales, los valores sociales o las hipocresías del sector socioeconómico al que pertenecía. Su incontenible energía creativa y el ímpetu y pasión con el que emprendía todo tipo de empresas personales o colectivas para darle rienda suelta a su gusto por leer, escribir, ir a cine, rumbear, etc., lo fueron convirtiendo de a poco – gracias también a la labor divulgativa de algunos de sus más fieles apóstoles, como el cineasta Luís Ospina o el escritor Sandro Romero Rey – en el mito que es hoy entre quienes conocen su obra, que es como su vida: el arquetipo del joven eterno, que prefiere la muerte a la adultez,

que consume a manos llenas su juventud y su salud mientras se atraganta de mango viche, calle, libros, licor, música, drogas, cine y sexo; que estéticamente lo experimenta casi todo (desde la escritura automática por libre asociación, hasta la crítica de cine, la publicidad y el dibujo de *comics*) y que nunca abandona su habla caleña para llamar a las cosas por su nombre y sin ambages... ese es el Andrés que hoy algunos muchachos imitan y que algunas “peladitas bien” anhelan que estuviera vivo.

Además, la mayoría de sus creaciones tienen como tema común las situaciones, ficcionalizadas o reales, acaecidas a jovencitos burgueses que colisionan con otras realidades urbanas en una ciudad como Cali que, a finales de los 60s y comienzos de los 70s del siglo XX, estaba en apogeo económico y cultural. De Caicedo se ha dicho que fue el iniciador de la novela urbana en Colombia, que su prosa se mimetiza con el *slang* coloquial y juvenil; lo que produce un relato intraducible, contracultural y a salvo del paso del tiempo. A pesar de su condición de clase, Caicedo Estela es la némesis de la burguesía local, pues todos sus “angelitos” caleños “...*se salvan al condenarse*” y su triunfo es precisamente su derrota: “*Casi todos terminan desclasados en estrato y en estima, destruyéndose a sí mismos, devorados, auto-marginados o ‘en las garras del crimen’*” (Patiño, 2010). Andrés, seguramente asqueado de lo que hicieron sus mayores (a quienes les asigna, medio en serio, medio en broma, un rol determinante en el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, en su cuento *Patricialinda*), confronta el mundo masculino adulto, plagado de historias de permanente expropiación violenta del patriciado regional y nacional sobre la débil clase campesina/rural y obrera/urbana; para convertirse en el denunciante de hechos históricos, que algunos han creído divagantes o delirantes (Duchesne-Winter, 2007: 40), pero que siguen generando “roncha” en una sociedad tradicionalmente excluyente y conflictiva como la colombiana.

La producción literaria de A. Caicedo está influenciada por acontecimientos históricos claramente rastreables: los VI Juegos Panamericanos, que tuvieron a Cali como sede; el movimiento estudiantil colombiano (y su influencia en la educación pública media y profesional); la instauración del modelo económico de sustitución de importaciones, que tomó a la ciudad como uno de sus focos de desarrollo, entre otros hitos de gran importancia para Cali. El estilo literario de Caicedo se caracteriza por el uso de la intertextualidad (con ritmos musicales como la salsa, el bolero antillano y el rock, principalmente; así como el cine de Hollywood), el habla común (con variedades dialectales propias de la juventud y de la región) y las descripciones de sus recorridos por lugares emblemáticos de una pequeña urbe que comenzaba su proceso de modernización y que, para hacerlo, destruía su patrimonio arquitectónico.

La investigación, aquí plasmada, expone cómo la obra literaria del autor, Andrés Caicedo Estela (Cali, 1951 – 1977), después de varias décadas de haber sido dada a conocer, refiere la génesis de la conflictividad juvenil en los sectores de clase media de esta ciudad, entre las décadas de 1960 y 1970. Al ser dicha obra un retrato de época autorreferente que recoge con cierto detalle el encuentro, no necesariamente armónico, entre clases establecidas y marginadas, en un período de modernización y desarrollo de Cali, será aquí tomada como medio para descubrir las marcas y las huellas del conflicto juvenil<sup>1</sup> en la ciudad, plasmado por Caicedo Estela entre los jóvenes de similar condición socioeconómica a la del autor. Así mismo, esta investigación permitió la reflexión y la contextualización de algunos acontecimientos históricos que, con el tiempo, detonaron un escalamiento de la violencia juvenil a finales del siglo XX y comienzos del XXI, tanto en Cali como en el resto del país; como son: a) la producción, distribución y consumo de sustancias psicoactivas, que gestaron las redes de tráfico internacional y micro-tráfico local de narcóticos; b) la anomia y anarquía de las primeras agrupaciones juveniles (llamadas por la época de Caicedo *barras* o *galladas*), ideologizadas o desideologizadas que, ya, desde aquella época señalaban el camino de lo que luego serían grupos<sup>2</sup> al margen de la ley (que se despliegan en distintas formas de asociatividad: desde jóvenes infractores, contraventores o delincuentes hasta integrantes de la subversión y o de grupos de autodefensa); c) la impugnación y resistencia de la cultura popular sobre la cultura burguesa, que posiciona las expresividades propias de lo cultural/masivo como señal identitaria en las escalas local, regional y nacional: la música, el habla, los bailes, las celebraciones, etc., lo que trae consigo nuevas vanguardias de significación, que algunos han denominado como formas de “*plebeyización de la cultura*” (Alabarces, 2006).

---

<sup>1</sup> Se entenderá el conflicto juvenil como la manera como se manifiesta la lucha, la exclusión social y el abuso de y entre las personas jóvenes, a partir del momento que ingresan a la escena pública hasta el momento en que son económicamente independientes de los adultos. A decir de Daiute (2011), se tiene la hipótesis de que los conflictos que viven los jóvenes no son aislados de aquellos de la región, la nación y las relaciones internacionales. Por tanto, el conflicto juvenil no es solamente un asunto del individuo joven, de su familia o de su estado evolutivo, sino también un asunto de la sociedad. Desde esta perspectiva, el análisis se dirige a las experiencias de los jóvenes en el contexto de los procesos sociales, políticos y económicos, que permitan develar el conflicto juvenil como una práctica que puede limitar el desarrollo de los jóvenes (Daiute et al., 2006 En: Pinilla et. al. 2011: 40).

<sup>2</sup> Las formas de grupalidad juveniles han tenido distintos apelativos: combos, parches, pandillas, etc.; sin que necesariamente sean asociados dichos grupos a actividades delincuenciales. Para ampliar esta clasificación, se puede seguir a María Teresa Salcedo (2000 y 2002), quien concibe el parche como escritura colectiva del cuerpo marginal en su trance callejero.

Desde su inicio, esta investigación se propuso como meta la generación de conocimiento *sobre* los jóvenes, pero *desde* los jóvenes; por lo que, de manera intencional, sus principales respaldos teórico-conceptuales y metodológicos son cercanos al campo de la comunicación. Por tal motivo, el abordaje tomó en cuenta 2 corrientes teóricas propias de dicho campo: la Teoría de la Discursividad Social (o Socio-semiótica), enunciada por el semiólogo argentino, Eliseo Verón y la Teoría de las Mediaciones, propuesta por el profesor colombohispano, Jesús Martín Barbero. Sin embargo, dado el interés de la convocatoria de autores vallecaucanos por los estudios culturales, se presenta aquí un primer avance del estudio total, compuesto de 4 capítulos más. Uno de dichos capítulos ausculta el parecer de los jóvenes actuales (contemporáneos) sobre el conflicto juvenil en épocas más recientes, en contraste con el vivido y narrado por Caicedo Estela, tomando para ello el *Reconocimiento* que un grupo de jóvenes lectores realiza sobre los conflictos vividos por los jóvenes protagonistas de los relatos caicedianos. Se hace, entonces, necesario aclarar que el trabajo que aquí se presenta, se concentra en lo que E. Verón llama las *Condiciones de producción* de los discursos caicedianos sobre el conflicto juvenil; pues al consultar el archivo personal del autor (depositado en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, Colección de Libros Raros y Manuscritos), se encontraron *diálogos* abiertos (a pesar del tiempo y los espacios) entre el joven-creador, Andrés Caicedo y los jóvenes que fueron sus contemporáneos y que por lo mismo hicieron las veces de protagonistas y/o antagonistas de sus relatos, con los(as) jóvenes lectores(as) extemporales de sus obras (muchos/as de ellos/as *creadores*, a su manera, de relatos renovados sobre los dilemas y contingencias existenciales de las etapas juveniles). Sólo a través de un espacio transfronterizo (disciplinariamente hablando) y hasta *liminal*, como podría asumirse al campo culturalista, es posible correlacionar tantos *sentidos* flotantes, tantas posturas móviles y tanta meta-heurística evolutiva como la que produce la galopante y permanentemente remozada obra de Caicedo Estela.

Es, entonces, la Comunicación, como disciplina que interpreta la vida social mediante procesos de significación y de asignación de sentido social, la que le da esa mirada transdisciplinaria a los abordajes que otras formas de *narrar* o *discursar* la ciudad pueden ofrecer, facilitando así, la comprensión de los fenómenos históricos, en contextos inmediatos o ampliados. Ya en su texto, *Avisador de incendios*, Walter Benjamin advertía sobre la labor del intelectual: un intérprete de la actualidad en relación con el pasado y el futuro; la misma función o rol que le corresponde al artista o al crítico social: el primero, alguien con la capacidad para leer las tensiones y fisuras del presente y, en consecuencia, intuir un futuro (Silva, 2012); el segundo, el responsable, como lo manifiesta C. W. Mills (2003), de comprender el escenario histórico más amplio en cuanto a su significado para la vida interior

y para la trayectoria exterior de la diversidad de los individuos. “*Ningún estudio social que no vuelva a los problemas de la biografía, de la historia y de sus intersecciones dentro de la sociedad, ha terminado su jornada intelectual*”, sentencia Mills (p. 26).

Las producciones literarias, como objetos de estudio comunicológico, estarían dentro de lo que Marta Rizo García (2005) llama la **dimensión expresiva** de los abordajes de estudio sobre la ciudad que dicha autora propone; la misma que enfatiza cómo se presentan, configuran y se transforman las cualidades estéticas del entorno urbano y de las formas de apropiación que tienen sus habitantes de los espacios ciudadanos, pues ellas son asumidas como sistemas de información. Dichos *sistemas de información* en A. Caicedo son especialmente notorios, pues dicho autor visiona el papel que cumplen los medios masivos de comunicación en las ciudades latinoamericanas: la radio, que trasmite los últimos *hits* musicales y posiciona arquetípicamente a los cantantes de moda; el cine, que funciona como avanzada ideológico/estética de la industria del entretenimiento estadounidense; las vanguardias literarias latino y norteamericanas, que irrumpen con fuerza a finales de la década del 60 del siglo XX y que enseñan no solamente otras estéticas, sino otras formas de análisis social.

Es por ello, que una investigación que tuvo como tema central el conflicto juvenil en la ciudad de Cali, Colombia, debió considerar el rastreo metódico sobre cómo dicho conflicto ha sido narrado a través de distintos dispositivos expresivos, siendo, para este caso particular, la obra literaria de Andrés Caicedo Estela, el lente para observar el fenómeno de la conflictividad juvenil en Cali. Para dar cumplimiento al objetivo trazado para este acápite del estudio (que sugiere *Reconocer los discursos sociales sobre el conflicto juvenil en Cali surgidos a nivel local que cohabitaron con los acontecimientos referidos en la producción literaria de A. Caicedo*); se realizó – primero, tomando como corpus los cuentos “*El atravesado*” (1971) y “*El tiempo de la ciénaga*” (1972), así como la novela “*Que viva la música*” (1977), un estudio sistemático de dichos textos a la luz de la Teoría de la discursividad social, de E. Verón (1999)<sup>3</sup>. La idea fue encontrar, en dichas obras, las menciones al conflicto juvenil,

---

<sup>3</sup> En dicha teoría, Verón defiende la idea que, siendo el discurso materia significativa, dicho discurso es heterogéneo y no monocódico, de ahí que sus objetos de observación sean todos tomados como discursos, pues no vienen de la nada, sino que han sido producidos por alguien y para alguien. Además, agrega Verón, todo discurso tiene un objeto del cual habla y no es algo inventado por dicho discurso, sino que éste toma una memoria social (o sea, que ya tuvo que haber sido “hablado” anteriormente). De acuerdo con lo anterior, Verón realiza la siguiente relación ternaria: 1) condiciones de producción [que permiten] 2) hablar [o discursar] sobre 3) determinado objeto. De ahí que sea necesario conocer las condiciones de producción de dichos discursos.

producto del encuentro intra e inter-clase entre los jóvenes protagonistas de dichos relatos, lo que puede servir para ubicar las fuentes de origen (o las gramáticas de producción, diría Verón, 1972) que pudieron influir sobre las obras antes mencionadas.

Como actividad derivada para el cumplimiento de este objetivo, se hizo una revisión sistemática de las tres obras arriba mencionadas, así como de libros, música y películas que aparecen en las mismas piezas literarias, para, con dicha identificación, ver las *huellas* o *marcas* con las que Caicedo Estela representó la ciudad de Cali y las interacciones entre los jóvenes de distintos orígenes que son protagonistas de sus relatos. También, se identificaron, en dicha revisión, los lugares (geografías) de la ciudad<sup>4</sup>, las historias (ficcionalizadas o documentadas) que tienen a la juventud caleña como protagonista y que dan cuenta del conflicto juvenil en esta ciudad. Por eso y, con el propósito de triangular la información obtenida al interior del corpus literario con la de fuentes primaras, se hizo la revisión de prensa de 3 periódicos caleños (El País y El Occidente, entre 1971 y 1977 y El Pueblo, a partir de septiembre de 1975, cuando comenzó a circular), coincidiendo con las apariciones del primer relato publicado por el autor, *El atravesado* y la novela, *Que viva la música*, única pieza de este género, publicada por el autor, en vida. También se hicieron entrevistas<sup>5</sup> o se asistió a conferencias, charlas y demás presentaciones públicas con 14 personas conocedoras de la obra de Caicedo, como son:

- Rosario Caicedo (hermana), presentación en Domus Teatro (22/08/2016)
- Ramiro Arbeláez (amigo), entrevista en la Universidad del Valle (03/02/2015)
- Eduardo “La Rata” Carvajal (amigo), entrevista en el Km. 18 (02/04/2015)
- Guillermo Lemos (amigo), charla en el C. Cult. Comfandi (01/31/2015)
- Hernando Guerrero (amigo), charla en el C. Cult. Comfandi (misma fecha y lugar)
- Luís Ospina (amigo), presentación pública en la cinemateca La Tertulia (23/04/2015)

---

<sup>4</sup>Los acontecimientos rastreables históricamente, así como los lugares geográficos referidos a la ciudad de Cali operaron como contextos espacio-temporales, los cuales sirvieron para identificar los *casos* y los *protagonistas* del conflicto juvenil aludido por A. Caicedo en sus obras.

<sup>5</sup> Sin embargo, las entrevistas usadas para triangular la información no son solamente las aquí listadas: algunos testimonios adjuntados fueron obtenidos de fuentes secundarias como videos, conferencias y demás exposiciones públicas en las que familiares, cófrades, académicos, creadores y distinto tipo de intelectuales se referían a la obra de Caicedo Estela. En dichos casos, el origen de la fuente ha sido convenientemente reconocido y citado.

- Elmo Valencia (escritor y conocedor de la obra), presentación de Domus Teatro (MF)
- Frank Wynne (traductor de la nueva versión de *QVM* al inglés), conferencia en la cinemateca La Tertulia (22/01/2016)
- Cristóbal Peláez (creador-dramaturgo, adaptó para teatro *Angelita y Miguel Ángel*, de Caicedo), entrevista en el Festival de Teatro de Manizales (09/09/2016)
- Douglas Salomón (creador-profesor de Teatro, adaptó *El atravesado*, de Caicedo), entrevista en la Universidad del Valle (28/09/2016)
- Jorge Navas (creador-video-artista, realizó un medimetraje sobre Caicedo y su obra), entrevista tomada del programa “En cine nos vemos”, del canal Señal Colombia (publicado el 22/11/2007).
- Alonso Torres (creador-guionista, hizo la adaptación para cine de *Que viva la música*), entrevista en “Lugar a Dudas” (12/11/2016)
- Carlos Moreno (creador-director de cine, dirigió la película *Que viva la música*), entrevista tomada del documental “¡Qué viva la música!: el tropical punk colombiano”, del canal de YouTube EnFilme.com (publicado el 13/02/2016).

Los testimonios obtenidos de los informantes clave fueron debidamente transcritos y fueron luego, usados criteriosamente para ahondar en la descripción de las condiciones de producción y reconocimiento, según fuera el caso. Durante el proceso, emergieron algunas categorías analíticas que, inicialmente, no estaban contempladas. El tipo de entrevista usada con los amigos y familiares de Caicedo Estela fue desestructurado a profundidad y con los creadores, fue semiestructurado. Finalmente, se terminó la triangulación mediante la búsqueda del archivo de la Colección Andrés Caicedo, dada su relevancia para lograr el propósito de conocer las intertextualidades que alimentaron su obra<sup>6</sup>. Fueron en total 270 registros consultados y de ellos, se obtuvieron 2.079 fotografías que fueron preliminarmente categorizadas así (ver: Tabla 1):

---

<sup>6</sup> Entre los meses de septiembre, 2015 y enero, 2016 se realizaron la revisión de manuscritos originales, notas al margen sobre obras leídas, subrayados, comentarios, señalamientos y todo tipo de impronta o rastro relacionado con las textualizaciones en las que A. Caicedo discursaba sobre la condición de juventud en la Cali de los años 70s.

**Tabla 1–Pre-sistematización de los datos obtenidos y registrados en fotografías de la Colección Andrés Caicedo (Sala de libros raros y manuscritos - BLAA)**

Cartas	Condiciones de Producción	Ilustraciones y Fotografías	Listados	Primeras Cond. Reconocimiento	Publicación en Prensa
De familiares	Angelitos Empantanados	Afiches	Inventario obras	Notas de prensa	Crítica cine
Dedicatorias	El Atravesado Mecanografiado completo Portadas y 3 finales Manuscrito Tropa Brava	Dibujos por A. Caicedo	Listados Andrés Caicedo Películas vistas en NY Reseñas libros Reseñas películas	Lecturas críticas Trabajos académicos <sup>7</sup> Veredictos Reseñas de obras de Caicedo	
Escritas por AC	El cuento de mi vida	Fotos de cine		Obras a partir de sus obras	
De amigos	El tiempo de la ciénaga: 3 versiones	Otros		Hombre peleador en la calle	
	Libros leídos y subrayados <sup>8</sup>		Angelitos empantanados (Matacandelas)		
	Notas sobre obra prop El balcón de los cuervos Noche sin fortuna Obra inédita <sup>9</sup> Patricialinda QVM <sup>10</sup>				
	Que viva la música Nuevas ideas en cuaderno QVM manuscrita y encuadernada QVM mecanografiado				

Para todo lo anterior, el criterio usado fue la saturación, que, una vez obtenida, permitió la suspensión de la búsqueda de las condiciones de producción de las 3 obras escogidas. Es pertinente anotar, para finalizar esta introducción que les dio valor histórico a todos los relatos antes citados del novel creador, para comprender así, *desde dentro*, los asuntos conflictivos que han acompañado, históricamente, el ciclo vital de los jovencitos, integrados en una ciudad, como Cali, tan tremendamente cruenta y tan erradamente representada en lo que atañe a los problemas que confrontan y enfrentan, sus generaciones juveniles, en las últimas décadas.

<sup>7</sup> Contiene 4 subcarpetas

<sup>8</sup> Contiene 16 subcarpetas

<sup>9</sup> Contiene 17 subcarpetas

<sup>10</sup> Contiene 2 subcarpetas

## Un atlas

### Unas (necesarias) condiciones de producción

Sin intentar sincronizar la historia de los acontecimientos con la de los discursos sobre ellos (en diverso soporte... escrito, fotográfico, musical, pictórico, audiovisual ficcional y documental, etc.), se mostrarán los hitos modélicos que pueden permitir al /a la lector(a) situar una Cali conflictiva, desde su origen, en la que la juventud ha tenido que crecer en “*soka-tira*” entre establecidos y marginados. En notas al margen, como relato paralelo a la diacronía historiográfica, construida como contextualización y apoyada en fuentes indirectas, se hará referencia a las obras literarias y demás narrativas que han contado o fabulado esta conflictividad en distintos momentos de la historia.

También se quiere trazar, en este capítulo, un *atlas* que muestre (pese a la dificultad que ofrece un *continuum* narrativo) los entrecruzamientos, las intertextualidades, las marcas subyacentes y las huellas profundas de los conflictos sociales<sup>11</sup> en la ciudad y época en las que afloraron estos textos. Este capítulo será, entonces, un “cartografiado dialógico” de las obras escogidas en esta investigación y de sus nexos con las realidades que las precedieron y algunas que convivieron con su gestación, incluso algunas de dichas realidades observables hoy día.

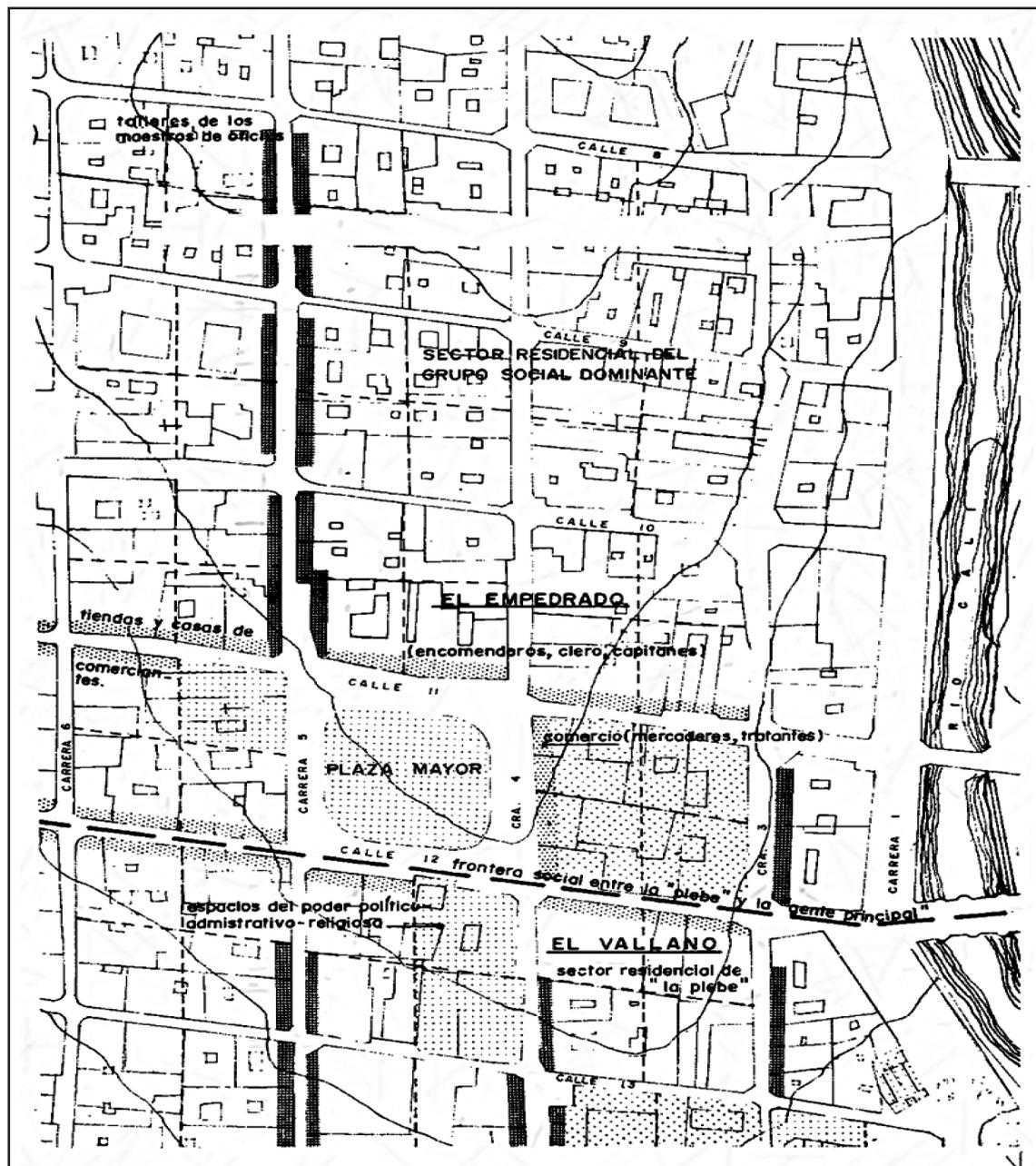
### El conflicto social en Cali previo a la obra de A. Caicedo

La fundación de Cali (según lo consigna la historiografía existente) fue y sigue siendo, en sí misma, un asunto conflictivo: uno que empezó cuando los pioneros y adelantados (Ampudia, Andagoya, Robledo y Muñoz) hicieron una fundación “de paso” que luego fue radicada, oficialmente, ante las autoridades en Quito o en Madrid. Esta segunda fundación, hoy aparece adjudicada a Sebastián de Benalcázar (también conocido como *Belalcázar*, e incluso, *Moyano*), es la que la historia oficial reconoce: la que registran los textos escolares, los himnos y canciones populares y toda la documentación pública reciente. Como dice al respecto el historiador Jacques Aprile-Gnisset “*desde finales del siglo XIX varias generaciones de ‘historiadores’ caleños están empeñados en demostrar, contra toda evidencia, que la ciudad fue fundada en 1536 y no en 1537 o 1538, por el ilustre Sebastián de Benalcázar y no por el ‘don nadie’ Miguel Muñoz. La pugna entre los conquistadores del siglo XVI se convirtió en una polémica entre los historiadores del siglo XX*” (Aprile-Gnisset; 1991: 254).

---

<sup>11</sup> Este trabajo retoma la distinción fundamental entre conflicto y violencia planteada por diversos autores (Giraldo y López, 1991; Pecaut, 1997; Camacho, 1988; Uribe, 2001; Garay, 2002). A partir de esta diferenciación, el conflicto se comprende como constitutivo de la condición humana y se centra en la oposición entre fuerzas e intereses; la violencia, por su parte, es un medio, entre otros, para enfrentar el conflicto; además de presentar una oposición, implica la actualización de recursos “irracionales” para enfrentarlo. No todos los conflictos devienen en violencia y, por tanto, pueden potenciar los cambios y transformaciones sociales.

Figura 1 - Mapa de Cali a finales del S. XVI (Tomado de Aprile- Gniset, 1991: 226)



Dice el mismo Aprile-Gnisset (p. 392) que hacia finales del siglo XVI, en Cali, vivían apenas unas cincuenta familias españolas y que, solo hasta el siglo XVII, con la progresión del mestizaje triétnico, se subsanó un poco la penuria demográfica de estas despobladas regiones. La reanimación demográfica de Cali es directamente proporcional a su revitalización económica y esto dependería de la capacidad de sus élites para aceptar el paso de “noble ciudad de españoles” a la de ciudad indiana mestiza (p. 403); pues la reactivación socioeconómica era antagónica con el sistema de castas que se amparaba en el régimen político colonial inicial<sup>12</sup>. Como producto del mestizaje<sup>13</sup>, se da paso a una ciudad de clases: así, por ejemplo, la toponimia del siglo XVII mencionaba únicamente a los “vecinos principales” de Cali, e incluso en mapas que recrean la ciudad en el siglo XVI (como el correspondiente a la Figura 1), se nota cuáles calles servían como fronteras sociales que permitían separar a dicha “gente principal” de la “plebe”. Ya en el siglo XVIII, se hablaba de los “vecinos de la ciudad”, distinguiéndolos de los “moradores de los arrabales”. La gente, antes anónima y dependiente, logra, a la vez que su independencia, su completa individualidad cuando se le reconoce un patronímico<sup>14</sup>: dice Aprile-Gnisset (p.403) que *“la india Jerónima del encomendero Caicedo”, más tarde, se vuelve ‘Jerónima Caicedo’. Se hablaba de un soldado ‘de color pardo’: posteriormente, se menciona la existencia de un ‘barrio de pardos’ y en un censo de finales del siglo XVIII, varios de sus habitantes llevan el apellido Pardo”*. Colmenares (1975: 115) agrega que a comienzos del siglo XVIII, las grandes familias caleñas se hicieron adjudicar terrenos que iban mermando los ejidos

---

<sup>12</sup> Dice Rodríguez Eslava (2012) que la novela histórica más relevante para conocer las costumbres, el acontecer rural y las normas de derecho que regulaban la institución del matrimonio en la Colombia de finales del siglo xvii es El Alferez Real (1886); obra magna del autor vallecaucano José Eustaquio Palacios. Dicha obra, a pesar de que fue escrita a finales del siglo XIX, relata la historia de un amor imposible entre Doña Inés, dama noble y rica, de la alta sociedad caleña, de 1789, y el joven plebeyo Daniel, huérfano y desprovisto de abolengo.

<sup>13</sup> Tal vez el primer relato literario creado por un joven heredero de hacendados vallecaucanos fue la novela *María* (1867), de Jorge Isaacs, que ha sido llamada pieza cumbre del realismo romántico en Latinoamérica.

<sup>14</sup> El seriado *Azúcar* (1989), dirigido por un amigo de Andrés Caicedo - Carlos Mayolo -, es una pieza audiovisual que narra el proceso de mestización en el Valle del Cauca. La propuesta temática de *Azúcar* (Vargas Álvarez, 2011) habla de la construcción de una nación cuya metáfora primordial es la conjura de una maldición en la que se urge la superación de un status quo social de profundas raíces coloniales basado en la diferenciación racial: *“Al abrir cada episodio con la frase ‘El azúcar para ser blanca necesita de la sangre negra, de la semilla negra y de la tierra negra’ dictaminada precisamente por una mujer mulata, se determina con claridad el rumbo de la historia. Sólo con el establecimiento abierto del ser mestizo en la historia, se podrá superar la maldición dirigida por un personaje subalterno (una mujer, una mulata, una pobre) a una familia blanca burguesa, con una clara herencia aristocrática”* (p. 95).

(Barrionuevo, por ejemplo, adjudicado al Alférez real Nicolás de Caicedo) los mismos que fueron vendiendo poco a poco y por compraventas a lo largo de ese siglo. Es así, como fue surgiendo un cinturón urbano habitado por mulatos y libertos, una especie de clientela de las familias patricias que controlaban también la propiedad urbana.

La dependencia de Popayán (capital del entonces Estado Soberano del Gran Cauca), cuyas nobles familias eran quienes explotaban la minería en toda la cuenca del Pacífico; duró hasta 1910, año en el que el Valle del Cauca fue elevado a la categoría de departamento, con lo que Cali dejó de ser el lugar de paso y circulación de mercancías (siendo su anterior papel el de rótula comercial, administrativa, militar y eclesiástica de la región del Gran Cauca) para convertirse, a comienzos del siglo XX, en el vértice que interconectaba el centro y norte del país con el Pacífico (por medio de la navegación sobre el río Cauca y del ferrocarril que unía a Cali con el puerto de Buenaventura). Entre 1905 y 1910, fechas en que se inició un reordenamiento territorial que posibilitó la escisión de las antiguas provincias y la creación de nuevos departamentos, Cali entró al moderno ordenamiento político como capital departamental; lo que permitió la consolidación económica y política de unas élites locales-regionales que se definían *“en el juego de alianzas entre agentes pertenecientes a los miembros de los ‘sectores tradicionales’ (es decir, con raíces en la economía agraria de hacienda, minera y esclavista del siglo XVIII) con los ‘nuevos’ agentes económicos: negociantes y empresarios que desde la primera mitad del siglo XIX venían haciendo esfuerzos por vincular a la región a los mercados mundiales y que encontraron en el nuevo eje comercial Cali-Buenaventura-Panamá, la circunstancia propicia para llevar a cabo distintos negocios; entre estos negociantes tenemos algunos antioqueños y caldenses, también el caso de importantes extranjeros”* (Arroyo, 2006: 29 citado por Garzón Montenegro, 2012:96-97). Agrega Garzón Montenegro (2012:97) que dicha élite expresó sus intereses en diversas formas de sociabilidad, especialmente, aquellas de carácter civil y religioso, entre las que se contaban la recién creada Diócesis de Cali, algunas sociedades de tipo empresarial y comercial, los primeros periódicos, la Biblioteca del Centenario y el equipo “Cali Fútbol Club” (después conocido como Deportivo Cali).

Pero en esta breve historia social hace falta un actor de gran relevancia para entender el conflicto juvenil que hoy vive la ciudad: la clase media. En la mayoría de las ciudades latinoamericanas (según lo expresa Romero, 1999), la tensión entre establecidos y marginados va a sucederse durante buena parte del siglo XX, pero en Cali - dado el impulso económico fruto del dinamismo comercial con el Pacífico y el desarrollismo de la segunda posguerra - se dan diversos procesos que contribuyen a la consolidación de lo que se pueden considerar

sus clases medias<sup>15</sup>: 1) el arribo de migrantes Sirio-Libaneses que huían de la guerra civil contra el imperio Otomano (entre 1918 y 1950. Ver: Cruz Murillo, 2012) y que se dedicaron al comercio; 2) la llegada de “cuadros” directivos o “mandos medios” a las empresas que se ubicaron en la comarca (décadas del ’50’ y ’60), lo que amplió la ocupación en el sector manufacturero y propició la creación de nuevos barrios en la ciudad (y nuevos colegios para sus hijos, como más adelante se verá) y 3) el ascenso socioeconómico, por la vía de la educación superior, técnica y profesional, de los(as) hijos(as) de las clases trabajadoras, con lo que se ampliaron las capas medias de la sociedad (décadas del ’60 y ’70). Además, el proceso migratorio campo-ciudad se mantiene, lo que contribuye a la masificación casi general de las ciudades latinoamericanas.

En el caso de Cali, no fueron solamente las posibilidades que esta ciudad ofrecía para proveer empleo y educación a los hijos de los migrantes campesinos, las que incidieron protagónicamente para el arribo de las personas de distintas latitudes: el enfrentamiento político bipartidista, entre liberales y conservadores (detonado por el asesinato del líder liberal, Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948) fue tal vez el mayor factor de incidencia en que las ciudades en Colombia multiplicaran, en pocas décadas su población. Cali fue - durante las décadas del ’50 y el ’60 - el centro urbano que acogió a la mayoría de los desterrados del suroccidente del país y del norte del mismo departamento del Valle del Cauca<sup>16</sup>, quienes

---

<sup>15</sup> La película *Flores del Valle* (1941), del cineasta español Máximo Calvo, cuenta la historia de una familia que – junto a sus hijas Rosa y Luisa (interpretadas por las hijas del mismo cineasta; Esperanza y Delfina Calvo) - decide dejar la prodigalidad de la vida campestre en la antigua hacienda vallecaucana para acomodarse en una casa, en el aristocrático barrio Granada y tratar de encajar en la sociedad caleña de la época, dejando atrás una vida campirana como prósperos hacendados, para hacerse un lugar en la vida citadina de la metrópoli en proceso de modernización. Esta película ha sido considerada pionera del cine sonoro en Colombia (Montaño & Ortiz, 2012: 34).

<sup>16</sup> En el libro *Cóndores no entierran todos los días* (1971), de Gustavo Álvarez Gardeazábal (amigo de A. Caicedo, del cual también fue compañero en el grupo literario “Los Dialogantes”), cuenta la experiencia de la violencia vivida en Tuluá (ciudad vecina a Cali) y en el norte del departamento en los años posteriores a la muerte de Gaitán y hasta la muerte de León María Lozano, el “Cóndor” – líder del Partido Conservador que debe cumplir la difícil misión de diezmar las mayorías liberales en esa zona del Valle del Cauca, valiéndose de su fe católica, su fidelidad partidista y sus pájaros (como en aquella época se les llamó a los simpatizantes del Conservatismo que usaron la guerra sucia y la violencia para perseguir y matar liberales en todo el país). Dice Maritza Montaño (2007), en su evaluación de la monografía *La novelística de la Violencia en Colombia* que le valió a Álvarez Gardeazábal el Doctorado Honoris Causa otorgado por la Universidad del Valle, que el autor considera que no hay una novela cumbre representativa del periodo de la Violencia o algún tipo de relato que se encuentre en el justo medio entre la representación del hecho histórico de la Violencia y una elaboración estética digna de reconocimiento.

huían del horror fratricida que ensombreció el campo colombiano en esas décadas. No en balde dicha época es hasta hoy conocida como **La Violencia** (en mayúsculas). Así es como un conflicto armado interno, degradado y escalado a través de diversas formas de ejercicio violento sobre el *otro* (como masacres selectivas, actos inhumanos perpetrados con saña y sevicia, crímenes sexuales, despojo de bienes y toda forma de castigo bárbarico, cometido con dolo al adversario político), sirve de antesala a la conformación de una ciudad que apenas despegaba como centro urbano y que crecía al ritmo de las políticas macroeconómicas continentales.

Pero, retomando la idea antes expuesta sobre la conformación de una clase media caleña, se ha de reconocer aquí que la categoría *clase* – dada la enorme heterogeneidad que ella implica – suele ser problemática para definir un conjunto consistente de personas o familias. Sin embargo, siguiendo a Adamovsky (2014), más que una mera decisión taxonómica de un investigador, la idea de “clase” soporta una serie de “*maneras empíricamente observables al menos en algunos momentos*” que – a pesar de estar atravesadas por profundas líneas de fragmentación – manifiestan o destacan unas dinámicas centrípetas que las mantienen unidas, lo que hace posible trazar hipótesis sobre los modos en que “*los determinantes materiales de su existencia incidirán en sus comportamientos y actitudes en determinados contextos*” (p. 116).

Por eso, siendo un hecho observable empíricamente que dicha clase media emerge durante el proceso industrializador del país (finales de los 40’s y las dos décadas subsiguientes) y que Cali fue un foco del desarrollismo cepalino – pues el modelo de sustitución de importaciones agenciado por la recién creada CEPAL encontró, en el vecino municipio de Yumbo, un enclave para la pequeña y mediana industria, así como para el arribo de las primeras multinacionales que se afincaron en el territorio nacional. Se puede señalar a la segunda mitad del siglo XX como la época en que una dilatada clase media comienza a hacer presencia y a protagonizar el desarrollo económico y la modernización urbana de una Cali provincial y decimonónica. Dicha mezcla de modernización y tradición está bien demostrada en Vásquez Benítez, 2001, quien ha afirmado que la industrialización caleña se incubó en una estructura premoderna y que su incipiente capitalismo se forjó entre actividades entrañablemente precapitalistas. Esa caracterización ayuda a entender algunas peculiaridades sociales y políticas de las dirigencias caleña y vallecaucana, la misma que conserva gestos de representación pública genuinamente premodernos, con más arraigo en las fidelidades clientelares y en las relaciones patrón-siervo (Loaiza, 2014).

Así, ante el inobjetable hecho de que los procesos de integración social entre caleños raizales habían sido laxos y conflictivos, cómo negar que la entrada de nuevos actores sociales generaría nuevas formas de relación inter-clase y contribuiría a la tensión histórica

entre excluidos y marginados. Solo para mencionar lo referente al crecimiento urbano de la ciudad, se debe decir que en 1950 Cali era la tercera ciudad más poblada del país, con cerca de 180.000 habitantes (Espinoza, 2006: 224), hecho que motivó el encargo del proyecto Plan Piloto para Cali a la firma Town Planning Associates/TPA, tomando como referente el Plano Regulador y de Ensanche que ya había sido desarrollado por el urbanista Karl Brunner en 1943. Dicho Plan Piloto debía aplicar los planteamientos del urbanismo funcional de los CIAM<sup>17</sup>, dominados por las ideas de Le Corbusier, que usaba como conceptos principales la separación de las cuatro funciones urbanas básicas: habitar, trabajar, recrearse y movilizarse. Por este motivo, los urbanistas de la TPA, conscientes de la existencia de un enorme perímetro al sur de la ciudad, propusieron, en su Plan Piloto, la extensión urbana hacia ese punto, evitando las zonas inundables del oriente por sus pésimas condiciones de habitabilidad<sup>18</sup>, conservando el corredor verde del occidente, sugiriendo la construcción en dichas áreas de unidades residenciales exclusivas en el pie de monte para la alta burguesía, creyendo que la zona de montaña sería la contención natural del crecimiento de la ciudad hacia el Oeste y, finalmente, hacia el Norte de la ciudad, proyectarían un área residencial obrera y una zona de construcción de pequeñas y medianas empresas. Vale agregar que la TPA hizo estas propuestas para Cali, basada en un crecimiento poblacional proyectado, para el año 2000, de 700.000 habitantes (Espinoza, 2006: 228-229), cuando en realidad en dicho año, la ciudad tendría un poco más de 2,2 millones de habitantes; tres veces lo proyectado (Ver: Cali en Cifras 2013, pág. 30)<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Se refiere a los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), que comenzaron en La Sarraz, Suiza, en junio de 1928 como una coalición de grupos de *avant-garde* de toda Europa. Según Mumford (2007: 91), los CIAM se enfocaban en la idea de que el rediseño y el desarrollo futuro de las metrópolis del siglo XX debían estar basados en las necesidades biológicas, psicológicas y sociales de las clases trabajadoras.

<sup>18</sup> Según Urrea (1997: 154-156) Cali presenta una diferenciación sociogeográfica en cuatro grandes corredores sociales; dos de ellos corresponden a los asentamientos residenciales donde se concentra la mayor parte de los sectores populares de la ciudad: a) el corredor social de la periferia pobre de ladera y b) el corredor social de la periferia pobre en la parte plana de la ciudad, conformado por el Distrito de Aguablanca (comunas 13, 14 y 15) y las comunas adyacentes con algunas características comunes. Este segundo corredor constituye la franja oriental de Cali, la más próxima al río Cauca, en su gran mayoría compuesta por terrenos con un nivel de suelo por debajo del cauce del mismo río y por ello, una zona que se anegaba cada vez que se presentaba un aumento del caudal del Cauca. A pesar de ser declarada “inhabitable”, en el Plan Piloto de 1950, hoy [2016] viven en esa zona, según cálculos de planeación municipal, cerca de 1,3 millones de caleños.

<sup>19</sup> Disponible en: [http://planeacion.cali.gov.co/Publicaciones/Cali\\_en\\_Cifras/Caliencifras2013.pdf](http://planeacion.cali.gov.co/Publicaciones/Cali_en_Cifras/Caliencifras2013.pdf)

## Un entorno confluyente y propiciador

Apenas unos días antes de que Caicedo<sup>20</sup>, nacido el 29 de septiembre de 1951, cumpliera los 5 años de vida (concretamente, en la madrugada del 7 de Agosto de 1956), la ciudad amaneció estremecida por la explosión de 6 camiones cargados de dinamita, que iban de camino hacia Bogotá desde el puerto de Buenaventura y que, al hacer noche, en el Centro-oriente de Cali, una detonación accidental (o una acción premeditada, según se sigue rumorando<sup>21</sup>, pues Cali era centro de la resistencia al entonces presidente golpista, General Gustavo Rojas Pinilla), ocasionó la muerte de casi 10 mil personas<sup>22</sup>; habitantes de barrios populares, de una zona que hoy, después de 60 años, sigue siendo considerada una “*olla*”, como en Colombia se les llama a los barrios o sectores en los que se dan cita el vicio, la perdición, la prostitución y en general toda forma de *lumpenización*. Cerca, muy cerca de esa zona, quedaba el Teatro Libia<sup>23</sup>; el lugar en donde los muchachitos burgueses, Angelita y Miguel Ángel, conocen a los tres jóvenes perpetradores de su “*destinito*” fatal, en la obra *El tiempo de la ciénaga*.

Este terrible suceso movilizó el interés del país por sacar a los caleños del *shock* emocional producido por la explosión, lo que devino (quince años después de la tragedia) en la candidatura y posterior asignación de Cali como sede de los VI Juegos Panamericanos de 1971. El respaldo a la realización de los Panamericanos (como aún se les conoce) se hizo unánime<sup>24</sup> a nivel local y nacional, sin importar que la zona más afectada por la explosión del '56 distará kilómetros del sector escogido para la construcción de todo tipo de infraestructura urbanística (vial, deportiva, educativa, comercial y residencial), sin interesar que la tierra donde se construyó toda esa infraestructura hubiese sido antes ejido y después propiedad

---

<sup>20</sup> En adelante y, dado que el autor que escribe los textos usados como *primeridades* en este estudio ya es un testigo más de los acontecimientos referidos, se hará constante contrastación de fuentes, a fin de dar cuenta de cómo registró la historiografía, pero también el mismo Caicedo, los eventos conflictivos que a continuación se señalan. Vale decir que para este capítulo la obra escrita de Andrés Caicedo será asumida como configuración *icónica* (o *primeridad*, como las llama Verón, 2015: 174; siguiendo a Pierce), pues permite la activación del proceso semiótico de búsqueda de secuencias indiciales (o *segundidades*) que ayudan a situar las **condiciones de producción** de los discursos sobre el conflicto juvenil en Cali, desde la óptica de Andrés Caicedo.

<sup>21</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=KTJ1SuuEsAY> [min. 5:40]

<sup>22</sup> Según afirma el sacerdote Hurtado Galvis, uno de los testigos de excepción, en el video antes citado [min. 2:16]

<sup>23</sup> Andrés Caicedo relaciona sutilmente a Rojas Pinilla con la zona y con el teatro Libia: “*era blanco, blanquísimo, de granito lustrado, me sorprendió encontrar un teatro tan elegante en un barrio así de pobre, la entrada valía cinco pesos, en el fondo de la taquilla había un retrato del general Rojas Pinilla...*”. Caicedo (2014a: 236).

<sup>24</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=D5nNc3To5xQ>

de los mismos apellidos ilustres, sin reparar en que las víctimas del trágico suceso siguieran victimizadas, pues no les tocó casi nada de los cuantiosos recursos dispuestos por la nación para reconstruir la ciudad y pudiera así, ser una anfitriona de lujo para los VI Juegos. Los caleños, de toda raigambre y de distinto pelambre, intentaron entrar en la modernización con los ojos abiertos y se dispusieron a aceptar el evento deportivo como si fuese un nuevo comienzo para la difícil integración social precedente. Los juegos fueron y siguen siendo el mito fundacional de la modernización urbana y del civismo caleño que, como se verá en lo sucesivo, no fue tal.

Los primeros en manifestarse en contra de la hipnosis colectiva que trajeron consigo los Panamericanos, fueron los estudiantes: a decir de líderes del movimiento estudiantil, con los Juegos como telón de fondo, no sólo se intentaba concitar el respaldo social irrestricto, promovido por la burguesía local y algunos importantes periodistas de la región, sino que también, se pretendía poner un velo a las luchas que los mismos estudiantes estaban protagonizando en contra de la presencia, cada vez menos disimulada, de las fundaciones norteamericanas<sup>25</sup> (Archila, 2012: 82) que habían llegado como patrocinadoras y benefactoras de la Universidad del Valle (en el marco de la estrategia anticomunista que la administración Kennedy llamó *Alianza para el Progreso*) y que, poco a poco, habían logrado (entre otros señalamientos<sup>26</sup>) la cooptación de egresados y profesores con notables méritos académicos, originando una masiva “fuga de cerebros” hacia los Estados Unidos, lo que ponía en tela de juicio la desinteresada ayuda norteamericana y nutría las resistencias que las organizaciones de izquierda venían anunciando, primero en las aulas de clase de la Univalle y en colegios de educación media (como el Santa Librada, el Camacho Perea o el INEM Jorge Isaacs; donde históricamente se educaban los hijos de la clase trabajadora) y luego, en las calles caleñas. La pugna entre la “buena imagen” de la ciudad, defendida por la clase dirigente y las marchas, mítines y movilizaciones, reivindicadas por los estudiantes, fue de manifestaciones conflictivas del encuentro inter-clase, desde finales de los 60’s y comienzos de los 70’s.

---

<sup>25</sup> Algunas de dichas fundaciones, fueron la Kellogg, la Ford, USAID e incluso los llamados *Cuerpos de Paz*, entre otros(as). Según testigos, otras de las peticiones que motivaban las luchas estudiantiles eran: 1) la reforma de los Consejos Superiores Universitarios (de los cuales formaban parte la Iglesia, la ANDI, FENALCO, el Ministerio de Defensa y otras entidades que no representaban a la comunidad universitaria), 2) mayor presupuesto para la educación superior, y 3) cogobierno en las universidades públicas (administración conjunta de gobierno, estudiantes, profesores y trabajadores de los centros educativos). Ver: <https://www.desdeabajo.info/ediciones/item/8795-movimiento-estudiantil-de-1971-el-corto-verano-de-la-alegr%C3%ADa.html>.

<sup>26</sup> Uno de dichos señalamientos era la presencia, entre las filas del movimiento estudiantil, de militares infiltrados, formados en lucha contrainsurgente en la famosa “Escuela de las Américas”. Para mayor información sobre el particular, se puede consultar el libro de L. Gill (2005) *Escuela de las Américas: entrenamiento militar, violencia política e impunidad en las Américas*, LOM, Santiago.

Cómo era apenas lógico, la proximidad de los Panamericanos y las “inoportunas” marchas estudiantiles, caldearon los ánimos entre establecidos y marginados hasta que el 26 de febrero de 1971 (cinco meses antes de las justas deportivas), lo que sería una marcha más de protesta, terminó convertida en un acto represivo sin antecedentes. Mientras transcurría la marcha, la policía intentó tomarse la Universidad del Valle<sup>27</sup> y es así, como terminó muerto un dirigente estudiantil, en confusos hechos. Los disturbios, entonces, se propagaron por toda Cali y al final de la jornada, se contó un saldo de más de 30 ciudadanos asesinados, aunque el número de muertos, al final, dependía de la fuente que los anunciara<sup>28</sup>. Para Andrés Caicedo, este hecho histórico sirvió como final perfecto de su cuento *El atravesado*.

**Figura 2 - Portada y contraportada del periódico El País, de Cali, correspondiente al 27 de Febrero de 1971**



<sup>27</sup> El documental *La Rebelión de los estudiantes* (2014) de la directora Indira Gironza, recoge algunos de los hechos acaecidos desde una perspectiva histórica. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=b2PTHqXTvqo>

<sup>28</sup> “El movimiento estudiantil de 1971 se inicia con una marcha de protesta en la Universidad del Valle el 26 de febrero. Hacia la mitad de estos sucesos, la policía intenta tomarse la Universidad y allí muere un dirigente estudiantil. Los disturbios se riegan por toda la ciudad de Cali y al final de la jornada se tiene un saldo de más de 30 ciudadanos asesinados”. Periódico *Desde Abajo*, Febrero 19 de 2011.

La reacción del movimiento estudiantil, a nivel nacional, fue de gran agitación, lo que llevó a 35 universidades a manifestarse en paro, dentro de las que estaban, casi todas las universidades públicas y algunas pocas privadas, como la Javeriana, los Andes, la Jorge Tadeo Lozano, la Libre, la Santo Tomas, la INCCA y la Gran Colombia. La estrategia del gobierno de turno (Misael Pastrana) para enfrentar a los estudiantes unidos fue la declaración, en el territorio nacional, del Estado de Sitio (hoy conocido constitucionalmente como Estado de Excepción)<sup>29</sup>.

No era la primera vez que un evento festivo servía como válvula de escape para las presiones y tensiones sociales que eran comunes a finales de la década del '60 ya comienzos de la del '70. Justamente, al año siguiente del aciago 1956, se dio comienzo a la hoy tradicional Feria de Cali. Según fuentes oficiales<sup>30</sup>, la feria comenzó como un “*evento que dispersó la tristeza de los ciudadanos*” y su nombre inicial era la de “Feria de la Caña”, pues el cultivo de dicho producto, para la obtención de azúcar de caña era y, sigue siendo, característico de la región. Después de 1962, la feria empezó a ser el acontecimiento nacional que ocupaba el calendario decembrino (del 25 al 30 de dicho mes) y se le entregó al público caleño la simbólica “responsabilidad” de elegir la canción de la feria. Mientras las élites se encontraban en los tendidos de la Plaza de Toros (a la mejor usanza española) y luego *remataban corrida* en los clubes exclusivos, las clases populares erigían, ya en los conciertos de la feria, ya en las verbenas de los barrios, como música representativa de su sentir alegre o de su expresividad plebeya, lo que hoy sigue siendo el ritmo tutelar de la ciudad: la Salsa<sup>31</sup>. Más que música o moda, la Salsa se convirtió en fenómeno cultural en Cali, gracias, entre otras cosas, a su carácter impugnador, pues llega a disputarle espacio a los ritmos que escuchaban y bailaban las clases dominantes. Tanto los porros y cumbias del Caribe colombiano, como los merengues y demás canciones tropicales de origen paisa, deben quitarse de en medio en

---

<sup>29</sup> Como era de esperarse, a pesar de las revueltas estudiantiles el evento deportivo se llevó a cabo, lo que motivó a los entonces jóvenes realizadores caleños Carlos Mayolo y Luís Ospina (el primero ya aludido como amigo de Andrés Caicedo; el segundo, también mencionado como uno de sus apóstoles y su *cómplice* en la creación y manejo del Cine Club de Cali y de la revista “Ojo al Cine”) a producir el corto “*Oiga, vea!*”, que muestra (desde el punto de vista del público que no pudo ingresar a los estadios a presenciar los VI Juegos Panamericanos) cómo dichos juegos fueron un acontecimiento faraónico frente a una gran cantidad de caleños con un sinnúmero de necesidades básicas insatisfechas. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=zldICjIMYpg>

<sup>30</sup> Ver la mención en el portal web de CORFECALI: <http://www.feriadecali.com/portal/cali/historia/>

<sup>31</sup> Mayolo y Ospina también dedicaron un corto documental a la Feria de Cali: *Cali de película* (1973), que testifica las maneras de goce y disfrute de los caleños de distinto origen. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=ElusrHcP58I>

las *rumbas* populares y en los conciertos feriales. El baile paseadito y formal de los clubes sociales, así como el sonido edulcorado, monótono y moderado de las fiestas en las casas burguesas<sup>32</sup>, le tuvo que abrir camino al frenesí dancístico que producían Richie Ray & Bobby Cruz, quienes no decían “*Sufrir me tocó a mí en esta vida*”, sino “¡Agúzate, que te están velando!”<sup>33</sup>.

Para la segunda mitad del siglo XX, las emisoras de radio popular y la música para vicrolas (Waxer, 2002: 52) habían introducido un repertorio nuevo, lo que influenciaría, entre las capas medias y bajas de la sociedad caleña, el gusto y luego, la afición por la música afroantillana<sup>34</sup>. Afirma Casas Figueroa (2012) que, en las primeras décadas de dicho siglo, en los salones sociales, se bailaba música andina colombiana (bambucos, pasillos o guabinas). En retretas públicas, iglesias y teatros de la ciudad se apreciaban las bandas, orquestas, corales y agrupaciones sinfónicas y en radioteatros, como el de la emisora La Voz del Valle, se asistía a las presentaciones de la orquesta de planta, que tocaba jazz, fox-trot, charleston, tango o bolero. A pesar del gusto social generalizado por la música en vivo, hechos referidos por cronistas de la época<sup>35</sup> explican cómo se empezó a ahondar la brecha entre públicos formados (en su mayoría, en la Escuela de Música del Conservatorio de Cali, fundada en 1932), quienes estaban relacionados con la música académica y las clases populares, que no guardaban el recato y recogimiento propios de los espacios de contemplación musical. La ritualidad disímil de los asistentes a las salas de conciertos afectó notablemente la integración social por la vía de la apreciación estética de la música, hecho éste que aún separa, como diría Romero (1999) a la sociedad normalizada de la sociedad anómica, en esta ciudad.

---

<sup>32</sup> Dice Casas Figueroa (2012) que en las salas de las residencias de las familias acomodadas de la ciudad era común que se hicieran, en la primera mitad del siglo XX, las tradicionales *serenatas*; evento que implicaba el traslado “*a lomo de negro*” (p. 356) de pianos de cola, desde los pocos lugares donde tales instrumentos se podían hallar en dicha época.

<sup>33</sup> Según lo expresa el mismo Andrés Caicedo en su *Que viva la música* (2013, p. 175).

<sup>34</sup> Waxer (2002: 57) ha documentado que, a pesar de que Cali era una ciudad pequeña que sólo comenzó a ser frecuentada por intérpretes de ritmos afro-caribes a partir de la segunda mitad del siglo XX, tuvo, en 1933, la ocasión de ser visitada por uno de los conjuntos cubanos más importantes de todos los tiempos: el Trio Matamoros.

<sup>35</sup> Casas Figueroa (2012) cita un apartado del diario *El Relator* (de Mayo 24 de 1935, p. 27) que, en la pluma del poeta, musicólogo y académico Otto de Greiff, recoge eventos que a decir del cronista demostraban la poca preparación de la audiencia para asistir a conciertos académicos, arguyendo que “*Por haber sido gratis el espectáculo, hubo como auditores muchísimas personas que en los días de su vida habían concurrido a un concierto de esta laya (...) [al grupo de cámara le tocó] el suplicio de interpretar una sonata para piano y violín de Brahms, obra de extraordinaria delicadeza, cuyo sabor íntimo se perdió en el ambiente de Plaza de toros en que fue ejecutada (...) [por lo que el maestro] tuvo que interrumpir para suplicar un poco de silencio*” (p. 355).

Tal vez por la existencia de la brecha antes mencionada en los gustos musicales, el evento ferial comenzó a ganar reconocimiento entre los amantes del baile y de la música popular, que también experimentaba cambios en la coyuntural década de los '50, por presión de las compañías fonográficas (Bermúdez, 2010: 251). La música andina (como representativa de la nación) comenzó, en dicho decenio, a ser reemplazada por lo que se llamaría *música tropical*; denominación que agrupaba una gran cantidad de ritmos caribes interpretados por bandas de vientos, como las orquestas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, que junto a las grandes orquestas continentales (la Billos Caracas Boys, los Melódicos, etc.) comenzaron a dedicar canciones a Cali, a su Feria, a sus mujeres, a sus paisajes, a sus bailarines. La *Amparo Arrebato*, de Richie Ray & Bobby Cruz se convirtió en un reconocimiento musical a la jovencita caleña rumbera, desparpajada y popular, que después, epitomizó Andrés Caicedo, tomando como heroína a una muchacha burguesa en su *Que viva la música*.

Pero, (a decir de Ginzburg, 2011: 16) como aún hay quienes se preguntan si “*la cultura popular existe fuera del gesto que la suprime*”, habría que agregar que la Cali popular era constantemente interpelada por las otras *ondas* y “*movidas*” que comenzaron a arribar a la ciudad en la década del 60 y se mantuvieron hasta bien entrados los 70. Mientras que en los barrios del centro y suroriente de la ciudad germinaba el estilo caleño para bailar la salsa (una especie de *teatralidad* acrobática que, a decir de algunos<sup>36</sup>, tomó su inspiración kinestésica del cine o del “*arrebato*” propiciado por la aceleración de los discos de acetato<sup>37</sup>), en los sectores del norte y oeste, los jovencitos burgueses se presentaban en sociedad, explicitando sus sentires a través de las artes escénicas clásicas, pues en sus colegios los instaban a participar de los Festivales de Teatro Escolar. Además, se acercaban a movimientos literarios como el *nadaísmo* o se dejaban contagiar de vanguardias artísticas de origen foráneo, cultivando distintos tipos de cinefilia (americana, nueva ola francesa, realismo italiano, expresionismo alemán); lo que potenció a Cali como ciudad-tema de las obras de estos nuevos creadores del arte plástico, la literatura y el cine, y los llevó a ellos a convertirse en los “*hijos de los festivales*”<sup>38</sup> (González Martínez, 2014). Los(as) jóvenes caleños(as)

---

<sup>36</sup> Una importante referencia audiovisual sobre lo anterior, se encuentra en el capítulo 4 de la serie documental *Cali ayer, hoy y mañana*; del realizador Luís Ospina (1995). Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Gxrs1rsgMiM>

<sup>37</sup> Los discos de *longplay* (LP), creados para girar a 33 rpm, eran conscientemente pinchados por algunos discómanos caleños a 45 rpm, lo que aumentaba en gran medida la velocidad del paso de baile, en lo que L. Waxer (2000) llamó “*una apropiación creativa de la tecnología*” (p. 5).

<sup>38</sup> Además del ya mencionado Festival de Teatro Escolar (puerta de entrada de Andrés Caicedo al mundo de la creación literaria-dramática y a la dirección teatral), en los 60s, Cali comenzó a realizar el Festival Internacional de Arte; evento ideado y promovido por la reconocida actriz y gestora cultural Fanny Mickey, quien luego se trasladaría a Bogotá en donde lideró (hasta su muerte, en 2008) el Festival Iberoamericano de Teatro de esa ciudad.

de los años 60 y 70 del siglo XX construyeron, según el sector donde vivían y de acuerdo a la situación socioeconómica, espacialidades disímiles y ritualidades antagónicas, así como formas de socialización opuestas; lo que escenificará otras formas de conflictividad juvenil que más adelante se verán. Por ahora, se mostrarán los eventos que aparecen recogidos recurrentemente en la obra de Andrés Caicedo y que tienen relación con la secuencia de acontecimientos anteriormente referidos.

## **El conflicto juvenil visto y vivido por Andrés Caicedo**

Tomando como referencia las obras incluidas en el corpus de análisis y otros textos escritos por el autor (publicados o inéditos) hallados en la colección que lleva su nombre, depositada en la Biblioteca Luis Ángel Arango (en adelante, BLAA), así como algunos testimonios de amigos y conocidos de juventud, obtenidos directamente o extraídos de documentos audiovisuales y digitales, se documentarán los principales conflictos juveniles captados y registrados por Andrés Caicedo entre 1965 y 1977, años en que produjo toda su obra conocida. Este itinerario cartográfico, entonces, comenzará con los tres *elementos potenciadores* de escisión social entre establecidos y marginados hallados en dichos documentos: 1) los colegios, 2) los barrios o sectores burgueses y 3) las manifestaciones y expresiones culturales. Luego, se explicitarán los *elementos disipadores* de dicha escisión vivida y narrada por Caicedo: 1) la sociedad de consumo, 2) la *rumba* y las drogas y 3) el hedonismo. Vale aclarar que tanto los elementos potenciadores como disipadores son entendidos aquí como propiciadores de conflictos, pues no son ajenos a los encuentros intra e inter-clase mismos que, por momentos eran armónicos y en otros, violentos.

### **Colegios burgueses para jovencitos solitarios**

La llegada de multinacionales que instalaron sus plantas de producción en la zona de ACOPI en Yumbo, trajo consigo, como ya se mencionó, grupos de empleados de mediano y alto rango que no sólo presionaron la urbanización hacia el norte y suroccidente de la ciudad (como se verá más adelante), sino también, la construcción de colegios bilingües en Cali: el Bolívar (1950<sup>39</sup>), el Colombo Británico (1956<sup>40</sup>), el Francés (1956<sup>41</sup>), el Jefferson (1963<sup>42</sup>),

---

<sup>39</sup> Ver: <http://www.colegiobolivar.edu.co/website/index.php/en/2013-03-04-21-07-46/school-history>

<sup>40</sup> Ver: [http://www.colombobritanico.edu.co/index.php?option=com\\_content&view=section&layout=blog&id=43&Itemid=282#content](http://www.colombobritanico.edu.co/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=43&Itemid=282#content)

<sup>41</sup> <http://www.lfpv.lfcali.edu.co/mi-colegio/#historia>

<sup>42</sup> Ver: <http://jefferson.edu.co/sitioweb/about-jefferson/historia/>

entre otros, se unieron a colegios que, por causas distintas, como la 2ª Guerra Mundial y luego, el éxodo judío de Europa, habían sido creados en la ciudad, tales como el Hebreo (1948<sup>43</sup>) y el Alemán (1935<sup>44</sup>). El parte-aguas generado con el arribo de la modernización de la ciudad, implicaba dos cambios fundamentales en la estructura social de la juventud caleña: 1) debían formarse entre condiscípulos de similar o igual estatus socioeconómico (lo que hizo despegar la oferta de educación privada en la ciudad y el país) y 2) debían aprender otro idioma.

Estos colegios se vinieron a sumar a otras instituciones escolares privadas, la mayoría de ellas nacidas de órdenes religiosas católicas, en un entorno educativo dominado por sacerdotes franciscanos (Colegio Pio XII), jesuitas (Berchmans), dominicos (Lacordaire), hermanos maristas (San Luís Gonzaga) y por monjas de distintas congregaciones, como las del Sagrado Corazón de Jesús, que en 1946 ya abrían sus puertas a las niñas de las familias más ricas de la ciudad. Como no eran los planteles religiosos los únicos escogidos por los padres de familia burgueses para sus hijos<sup>45</sup>, los jovencitos se agrupaban o socializaban de acuerdo a las divisas que la institucionalidad educativa les imponía; así, los juegos Intercolegiados o los previamente mencionados, festivales escolares (de la canción, de poesía o de teatro), permitían el alineamiento de los estudiantes con los valores y “colores” escolares, lo que constituía, al tiempo, una forma de rivalidad y competencia que el mundo adulto juzgaba como *sanas*, pero que en el ambiente juvenil se veían con ojos distintos.

Así, estas primeras formas de *conciencia* de clase y de gregarismo juvenil no eran comprendidas en toda su dimensión por el mundo adulto de ese entonces. Mientras que los grupos sociales dominantes veían las *ventajas comparativas* que tendría el temprano encuentro de las nuevas generaciones desde la comunalidad y el compañerismo escolar, para el mundo productivo del futuro, afloraban, al mismo tiempo, entre los jovencitos, lenguajes segregacionistas, burlas por el “linaje” o el origen, en particular, frente a aquellos que no se veían o se comportaban como *incluidos* y otras maneras de rechazo que serían los primeros atisbos de *bullying* local:

*“Cuando estaba en segundo de bachillerato pasé por una crisis de estar diciendo mentiras y de aparentar que mi familia era más rica de lo que realmente era: Lo que pasó*

---

<sup>43</sup> Según aparece referido en el siguiente enlace: <http://redcol.co/institucion.php?id=13>

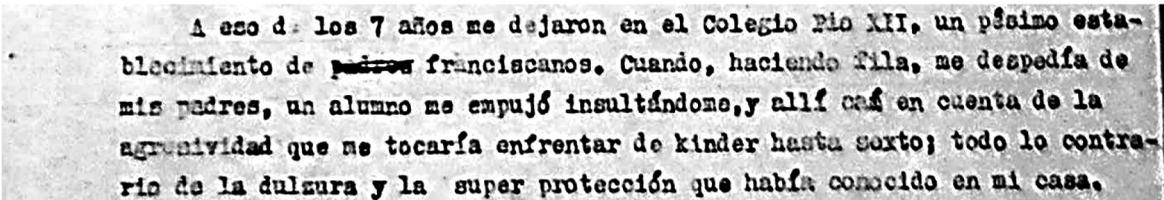
<sup>44</sup> Ver: [http://www.dscali.edu.co/2\\_5/](http://www.dscali.edu.co/2_5/)

<sup>45</sup> Existían también colegios laicos privados que eran preferidos por muchas familias: los más referidos por A. Caicedo de ese tipo fueron el Hispanoamericano, el Pilar (mixtos) y el Benalcazar (Femenino).

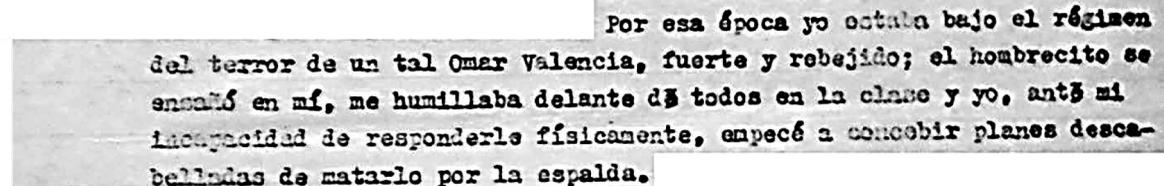
*fue que me introduje en la llamada 'gallada del Club Campestre': los Cabal, los Urdinola, los Racines, gente de la más rica de todo Cali. Y yo, claro, no podía mantener el mismo tren de vida que ellos, invitando peladas a almorzar, haciendo fiestas todos los sábados (...) Y era cosa natural que claro, me descubrieran en mis mentiras, motivo por el cual me fui volviendo prevenido y temeroso y un tanto paranoico con las muchachas..."<sup>46</sup>.*

Pero además del anhelo por encajar, por responder a la expectativa patriarcal del relacionamiento clasista, aparecen en las obras de Caicedo, mencionado en múltiples apartes, el sometimiento a la violencia física por parte de sus compañeros:

**Figura 3 - Fragmentos del manuscrito original de "El cuento de mi vida"  
[MSS 2990, folios 1 y 2]**



A eso de los 7 años me dejaron en el Colegio Pio XII, un pésimo establecimiento de ~~padres~~ franciscanos. Cuando, haciendo fila, me despedía de mis padres, un alumno me empujó insultándome, y allí caí en cuenta de la agresividad que me tocaría enfrentar de kinder hasta sexto; todo lo contrario de la dulzura y la super protección que había conocido en mi casa.



Por esa época yo estaba bajo el régimen del terror de un tal Omar Valencia, fuerte y rebejado; el hombrecito se ensañó en mí, me humillaba delante de todos en la clase y yo, ante mi incapacidad de responderle físicamente, empecé a concebir planes descabellados de matarlo por la espalda.

Los fragmentos anteriores, extraídos del manuscrito de la autobiografía de A. Caicedo, son sólo algunos de los muchos en que menciona ser víctima o victimario de violencia innecesaria con y entre sus compañeros de clase.

Para estos burguesitos el universo adulto se trasladó del hogar al colegio, pues los curas o las monjas y los(as) profesores(as) eran bastiones del adulto-centrismo imperante en la sociedad patriarcal de esos años. Muestra de ello, eran las innumerables menciones que, en

---

<sup>46</sup> El fragmento aparece textualmente citado en *El cuento de mi vida* (memorias inéditas), publicado por el Grupo Editorial Norma, en 2007, bajo la edición de María Elvira Bonilla.

la obra temprana de Caicedo, aparecieron sobre estas figuras adulto-céntricas, tratadas por el autor con desdén y casi con rencor. Pero no es solamente a la adultez la que se refiere desdeñosamente Caicedo, era más bien a las hipocresías y falsedades del mundo adulto, con sus rituales clasistas y pretenciosos: “*No he nacido en esta clase social, por eso es que te digo que no es fácil salirme de ella. Mi familia está integrada en esa clase social que yo combato ¿qué hago? Sí, yo he tragado, he cagado este ambiente durante quince años, y, por Dios, ahora casi no puedo salirme de él. Dices que ¿por qué vivo yo todo angustiado y pesimista? ¿Te parece poco estar toda la vida rodeado de amistades, pero no encontrar siquiera una que se parezca a mí?*”<sup>47</sup>.

Como es apenas lógico, el conflicto exógeno por encajar en un grupo social, forzado por sus mayores a través de sutiles recursos, como matricular a sus hijos en colegios privados, condicionados para las clases dominantes, se suma al conflicto endógeno por no poder evitar ser reconocido como intruso en un ambiente que hostiliza a los extraños o les remarca su carácter de invitados al banquete, pues nunca oficiarán como anfitriones.

Por supuesto, la etapa del colegio es la de los apodos o sobrenombres, que terminan siendo “*chapas*” para el resto de la vida. En *El Atravesado* (aunque no sucede este relato en un colegio burgués) el personaje principal se pregunta quién fue el que dijo que con él nadie podía a los puños: “¿Fue Gutiérrez, el Cholo Prado, Gomecito, Pirela, Varela, Arracacho, Medio Metro?” (p. 16), pero, aunque los hechos mencionados en el cuento citado refieren al colegio Santa Librada (para jóvenes de clase trabajadora), el protagonista si aclara que “... *ya le daba a toda la clase, aunque con muchos nunca llegué a peliar, para qué, no se podía, casi todos eran niñitas, miedosas y calladas, esa promoción que llegó a mitad del año del San Juan Berchmans*” (p. 16). Esta es una clara alusión a una condición de clase remarcada en casi toda la obra de A. Caicedo: la temeridad y arrojo de las clases populares (y de sus nuevas generaciones que irrumpen reivindicativamente en la ciudad) v/s la cobardía y cálculo racional de las juventudes burguesas, siempre arrojados por la sombra de sus mayores.

Pero, siguiendo con los apodos, la condición social prima menos que la física al momento de asignar un sobrenombre; de ahí que sean víctimas de los peores mote, los jóvenes considerados feos(as), tontos(as) o con alguna cualidad notoria que merezca el “*bataneo*” respectivo. Para ejemplificarlo, ver la figura 4:

---

<sup>47</sup> Infección (1966). En: Caicedo, A. (2014a). Cuentos Completos. Alfaguara, Bogotá (p. 24).

#### Figura 4 - Fragmentos de “La estatua del soldadito de plomo” (MSS2910, folios 5 y 9)

!No jooda, con estos crespos!! Por qué tuvo que nacer Gonzalo Palacios con ellos, por qué ah? A lo mejor fué pura mierdada de Dios, al haberlo hecho nacer así, y se pasa el cepillo alrededor de ciento cincuenta veces (en "Vanidades" aconsejan darse cien cepilladas todas las noches)

Lo que pasaba con la tal Eugenia Satizábal era que se casaba, ~~casaba~~ ~~casaba~~ pero no, no se casa con el novio de ella de toda la vida, un tipo con los dos ojos bilcos, a quién le decían que tenía uno "Rebelde sin Causa" y otro "Al Este del Paraíso". Le dicen James Dean por eso. Pero qué le podía ver esa niña tan bonita a ese adefeño,

Con lo anterior se puede afirmar que el matoneo o *bullying* se presentaba en ese entonces, como ahora, por 3 razones: a) por la condición de clase (tensión nosotros/otros), b) por diferencia en el aprendizaje (tensión “vivos”/“bobos”) y 3) por estética disímil a la grupal (tensión “apuestos”/“feos”). Hoy, los *matones escolares* utilizan los denominativos *guiso(a)*, *lento(a)* o *ceba* para burlarse, acosar o discriminar a condiscípulos. La mayoría de los estudios sobre el tema, muy sensible en la actualidad, muestran cómo se evidencia el matoneo<sup>48</sup>, pero casi nunca advierte las “razones” del(a) acosador(a) para ejercer violencia física o psicológica sobre su víctima. Dichas razones, casi siempre, se buscan río abajo, pues, siendo este un problema principalmente abordado por psicopedagogos, es común que las explicaciones amplíen la mirada hacia la familia o el entorno en el que crece el(la) joven acosador(a); lo que deriva en esclarecimientos de corte conductual, muy someros y facilistas.

Hasta ahora, el conflicto juvenil histórico de Cali pareciera no distar mucho del de otros contextos. Lo que, si agrava dicho conflicto, en la ciudad, es construcción de *ghettos* que comienzan en los 60's como barrios residenciales y derivan en los 80's en unidades cerradas que se convierten en ciudades dentro de la ciudad. Los colegios y los clubes son apenas los embriones de los dispositivos *selectivos* propios del clasismo-arribismo que se toma a Cali con la masificación de la clase media en la década de 1980.

---

<sup>48</sup> Casi todas las investigaciones sobre el fenómeno confluyen en que las víctimas del matoneo son pacíficas, aplicadas académica y disciplinariamente; mientras que sus victimarios son violentos, poderosos y están más interesados por el *saber de la vida*, que está más relacionado con su capacidad de adaptación y de aprendizaje cotidiano que a los procesos de socialización generados en la escuela (Olweus, 1998).

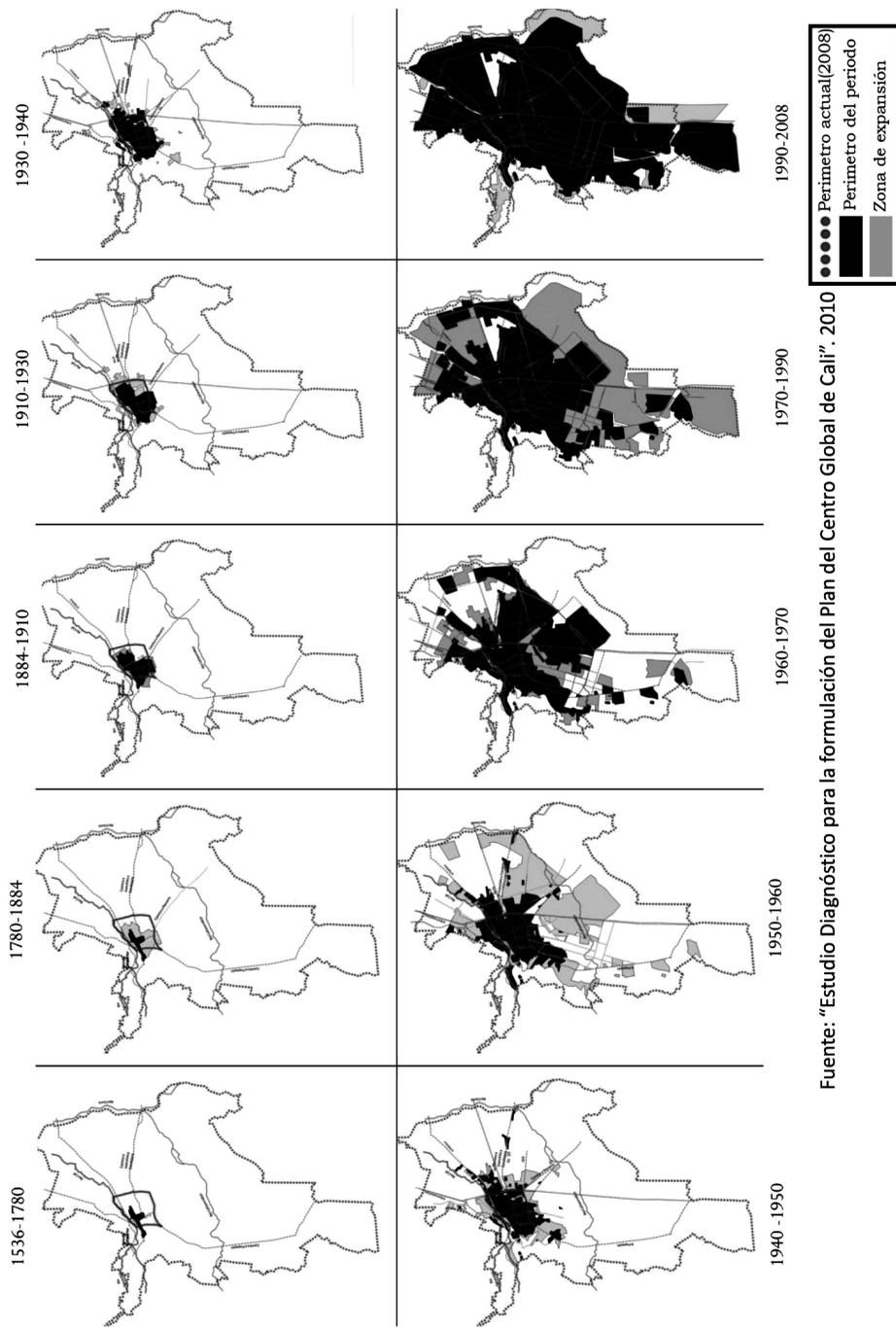
## Los “barrios de ricos”

Como se ha advertido anteriormente, la Cali de los ‘50 (prevista para crecer hacia el sur) se convirtió, entre los ‘60 y ‘70, en una ciudad que se expandió en todas las direcciones (Figura 5). Los barrios de la clase media se comienzan a ubicar en el corredor norte-sur, a ambos lados de la calle 5ª (la más amplia arteria trazada entre esos polos). Así mismo, las obras de infraestructura que canalizaron el río Cali (que atraviesa la ciudad de oeste a este, separando el norte del centro) sirvieron para construir la Avenida Colombia, que conectaba con la carretera al mar, a la altura de los barrios burgueses de Santa Rita y Santa Teresita, a ambas márgenes del río. Dicha expansión hacia el sur y hacia el oeste significó al mismo tiempo distintos confinamientos y desplazamientos. La nueva Avenida Colombia significaba la creación de una oferta cultural diferenciada para los habitantes de los sectores burgueses, quienes gestionaron (en 1968) la construcción de la sede del Museo de Arte Moderno, La Tertulia en lo que antes era un balneario natural del río Cali: el Charco del Burro. Dice la reseña histórica del mismo museo<sup>49</sup> que, a pesar de que el arquitecto Manuel Lago sugirió conservar el charco en cuestión y procurar un diseño que respetara el entorno natural, los(as) benefactores del proyecto descartaron la propuesta y decidieron desviar el curso del río, desecar el charco y adecuar el terreno para construir su soñado museo.

---

<sup>49</sup> Ver el siguiente enlace: <http://museolatertulia.org/el-museo/resena-historica/>

Figura 5 - Crecimiento urbano de Cali

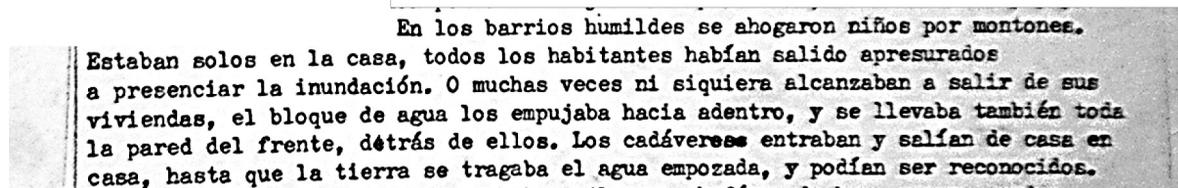


Fuente: "Estudio Diagnóstico para la formulación del Plan del Centro Global de Cali". 2010

Lo anterior no hubiese sido especialmente notorio sino fuese porque era ese lugar el sitio privilegiado de la ciudad para el encuentro social, que sucedía naturalmente y, para el esparcimiento popular. Las familias pertenecientes a distintas clases sociales, como ha sucedido históricamente en las pequeñas urbes tropicales, compartían y departían los días festivos un baño de río, un “paseo de olla” y hasta una cerveza o un trago de aguardiente. Además, la práctica de desplazar a las clases populares de los balnearios naturales se volvió costumbre; así como en los 60s sucedió con el río Cali y su Charco del Burro, en pleno siglo XXI el desplazamiento sigue sucediendo en sitios como el río Pance, nueva zona de expansión residencial periurbana en el suroeste de la ciudad, lugar que por más de cuatro décadas han usado personas de distinto nivel socioeconómico para su recreación y el disfrute de la naturaleza.

Mientras Cali crecía ordenadamente por cuenta de la infraestructura que preparaba a la ciudad para cumplir con los VI Juegos Panamericanos, en otros sectores de la ciudad se establecían familias recién arribadas (años ‘60) que en lugares no aptos para la construcción de soluciones habitacionales (por carecer de servicios públicos y de saneamiento básico, así como de vías de penetración y tránsito de vehículos) iban invadiendo lotes baldíos o privados, en busca de un lugar en la creciente urbe. Algunas de estas zonas, en temporada de lluvias, eran terrenos inundables que ocasionaron más de una tragedia anunciada, que quedaba como anécdota mediática y que, en su momento, fue narrada por A. Caicedo de la siguiente manera:

**Figura 6 - Fragmento de la novela inédita “La estatua del soldadito de plomo”  
[MSS2910, folio 1]**

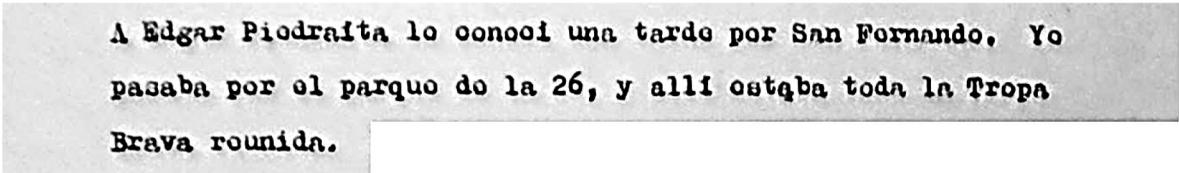


El contraste socioeconómico de la ciudad era notable entre los jóvenes burgueses que, como Caicedo, Ospina y Mayolo denunciaban, en sus medios expresivos (literatura y cine documental, principalmente), el drama vivido por la gente en los barrios periféricos de la ciudad, ejemplos vivos del barraquismo que inundó a Cali, como a buena parte de las ciudades latinoamericanas, a partir de los ‘60s, mientras que, en los *barrios de ricos*, como eran

conocidos popularmente los nuevos sectores residenciales del oeste y suroeste de la ciudad (San Fernando, Arboleda, Santa Teresita, entre otros) sus habitantes exhibían orgullosos su pompa y prosperidad<sup>50</sup>: “*Odio la fachada de mi casa, por estar mirando siempre con envidia a la casa del frente*”, afirmaba Caicedo en su ya citado relato *Infección* (1966).

Pero, no por eso, los barrios o sectores burgueses carecían de grupos de jóvenes dedicados al gamberrismo o a formas delictivas menores. En el original de *El atravesado* Caicedo escribe (ver Figura 7):

**Figura 7 - Fragmento del manuscrito original de  
“El atravesado” [MSS2907, folio 6]**



A Edgar Piedraita lo conocí una tarde por San Fernando, Yo pasaba por el parque de la 26, y allí estaba toda la Tropa Brava reunida.

La mención a la *Tropa Brava* (barra de muchachos/as que protagoniza el relato antes aludido) y al parque de la 26 (también conocido como *El Triángulo*) hace referencia a un sector concreto del barrio San Fernando (muy cerca de la calle 5ª) en donde se reunía una gallada de jovencitos conocida como la barra “*Del Triángulo*” (por la forma que tenía el parque de la 26). Dicha gallada era muy conocida en el sector, ya que entablaba rivalidad con otros *combos* o “*parches*” de distintas zonas de la ciudad. Entre las pertenencias de A. Caicedo halladas en la colección de la BLAA se encuentran unas hojas sueltas con algunas referencias a las galladas de los 60s antes mencionadas (ver: Figura 8).

---

<sup>50</sup> En las clases burguesas, *la casa* tenía una gran importancia; así como en *Los Buddenbrook* (1901) de T. Mann, la residencia es el lugar de reconocimiento social que “dialoga” con sus similares. Andrés Caicedo aludía con bastante frecuencia a las construcciones que amparaban a las familias centenarias de la ciudad, como cuando cita el *Castillo de los cuervos*. Otra referencia a la casa como lugar social se puede ver en el documental *Katrina*, de J. Kattan (2012) (ver tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=HBunb4WOecQ>).

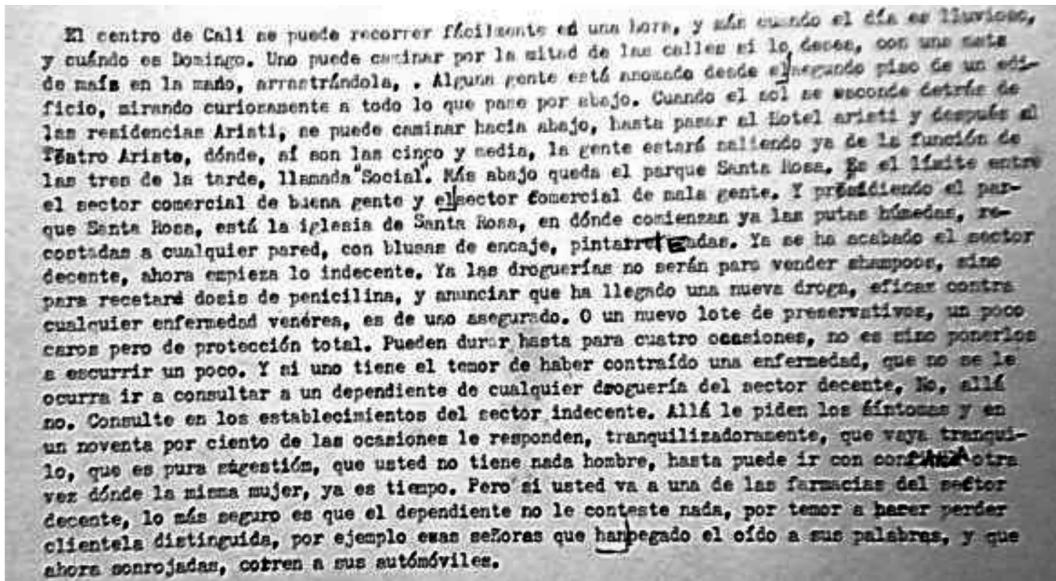
**Figuras 8 - Hojas sueltas con referencias a las galladas de los 60s (MSS3123 – Folios 2, 7 y 13)**


El mismo Caicedo anota en su obra, *El cuento de mi vida* (p. 26): “Teníamos en el barrio La Flora, una especie de pandilla de delincuentes juveniles, jugábamos escondite americano con las muchachas. El juego consiste en que ellas o uno se esconde y si lo descubren tiene que dejarse dar un beso. Hacíamos cagadas como quebrar ventanas en las casas de los vecinos, y en diciembre tirarle bombas de agua a los buses o estallar papeletas y tronantes. La pasé feliz”. Pandillas, barras, combos, galladas... ahora “parches”; todos estos denominativos servían para mostrar que el gamberrismo (y sus comportamientos “desviados”<sup>51</sup> del orden impuesto por el mundo adulto) eran comunes entre los jóvenes de cualquier origen socioeconómico y han sucedido, históricamente, en todos los sectores de la ciudad. Lo que sí puede cambiar es la gravedad de la infracción cometida y la víctima.

<sup>51</sup> Aunque según la tipología de Becker (2014), los jóvenes burgueses responden a las características de la *desviación secreta* (p. 40).

Como el encordado social tenía su parte más débil en el nudo más pecaminoso, es común también que el enclenque orden simbólico que mantenía unidos e integrados y marginados se rompiera en ese punto. En su cuento *Besacallas* (1969), sobre un joven travesti que anda permanentemente a la caza de jovencitos en los sectores burgueses cercanos al centro/norte de Cali, Caicedo muestra cómo este muchacho, a pesar de ser víctima y testigo de una violación en la que tomó parte toda la “gallada de Frank”, le tiene más miedo a la vergüenza familiar o a la deformidad física: “...hay que tener cuidado porque a lo mejor me encuentro con Frank y con toda su gallada y otra vez me obligan a pegar pal río, y si no me dejo de todos, allí mismo me cortan hasta que no quede nada de mi cara y le cuentan a mi hermano que yo estoy metida de busca-pollos por todas las calles de Cali, y para qué decirnos mentiras: yo sé que mi hermano sí me mata” (p. 35). La racionalización burguesa ve la etapa pendenciera de sus jóvenes como el relleno de los cuadros de Vermeer<sup>52</sup>: un necesario *leitmotiv*, una

**Figura 9 - Fragmento de la novela inédita “La estatua del soldadito de plomo”  
(MSS2910 – folio 81)**



<sup>52</sup> Este símil es prestado de Moretti (2014), quien afirma que el “relleno” es un rasgo estilístico burgués, en el que se le confiere – como diría T. Mann – una respetuosa importancia hasta al más modesto de los acontecimientos. Para Moretti el relleno no es otra cosa que una forma de *cotidianidad agobiante* (p. 98), que pugna por conquistar el primer plano del cuadro... o peor: un fondo que se ha vuelto más significativo que el propio primer plano.

inofensiva pausa en su destino. El verdadero peligro proviene de la insensatez de los grupitos de muchachos plebeyos, capaces de lo peor.

Lo que evidenciaban los hechos anteriormente esbozados, es que la planeación urbana (forma de ingeniería social para acercar-alejar sectores sociales y económicos) no necesariamente funcionó como barrera para el conflicto juvenil. Las posibilidades de que los jovencitos burgueses encontraran en el centro y en el sur de la ciudad<sup>53</sup> menos controles por parte de los adultos, los hacía proclives a frecuentar estos sectores, considerados por la moral burguesa, como *corrompidos*. Al mismo tiempo, los enclaves de las élites tradicionales en el norte y el oeste de la ciudad (con los barrios ya nombrados y con otros más como La Flora, Normandía o Granada) eran los lugares en donde sucedían, de puertas hacia adentro, eso sí, las alianzas, arreglos y pactos para conservar el poder político y económico (mantener el *statu quo*), por lo que dichos sectores eran calificados por las clases populares como *corruptos*. Depravación y deshonestidad, eran calificativos polarizantes de una sociedad local que continuaba en *toma-y-daca* frente a la necesaria integración social.

### **Las agrupaciones culturales (vanguardias)**

Pero, al tiempo que se anatematizaba a las *barras* de jóvenes populares, algunos muchachitos de clase media alta e incluso descendientes de apellidos ilustres de la ciudad se integraban en colectivos con propósitos culturales y expresivos; así es como nace una especie de *comuna*<sup>54</sup> artística (la única que tuvo Cali entre los 60' y 70') conocida como *Ciudad Solar*. En este espacio, ubicado geográficamente en el centro histórico de la ciudad (muy cerca del Teatro Experimental de Cali; de las librerías Letras, Nacional, y Signos; de teatros, universidades y cines), se daba cita cotidianamente la proto-intelectualidad caleña para “*encontrar formas directas y efectivas de comunicación*”<sup>55</sup>. Allí comenzó, en firme, el

---

<sup>53</sup> En las obras de Caicedo aparecen invariablemente los barrios Obrero, San Nicolás, Junín, Colseguros, entre otros ubicados en zonas populares; como los lugares en los que los burguesitos encuentran baile, música salsa, prostitutas, licor, drogas, y demás tentaciones no aptas para *chicos bien*, tal y como se puede notar en la figura 9.

<sup>54</sup> Según González Martínez (2014), *Ciudad Solar* se inauguró el 26 de julio de 1971, aunque desde noviembre del año anterior vivían en ella dos de sus más fervientes impulsores: Hernando Guerrero y “Pakiko” Ordoñez, quienes la adecuaron artesanalmente para los propósitos del proyecto. En esta “*casa vieja, destartalada y coja*”, como lo anunció la prensa local, residieron además de los mencionados Guerrero y Ordoñez (fotógrafos y diseñadores), la ecuatoriana Mirta García, la actriz Pilar Villamizar, el escritor Andrés Caicedo y el curador y crítico de arte Miguel González.

<sup>55</sup> “*Nos abrimos a la comunicación, exploramos el campo de la imagen y el sonido en cada una de nuestras especialidades (...) Así la Ciudad Solar, es Cali, es la gran ciudad universal que busca llevar su mensaje de lucha y optimismo a cada persona*”. Guerrero, Hernando (1972, 14 de julio). “Un mensaje solar” En: Esquirra. La berraquera del diario El Crisol.

proyecto de *Cine-club* de Cali (impulsado por Caicedo, Ospina y Arbeláez e inaugurado en abril 10 del '71) y se fraguaron las primeras rivalidades con las “pseudovanguardias” de origen paisa, como el *nadaísmo*.

Mientras que el cine de Hollywood impactaba por igual a los jóvenes sesenteros y setenteros, sin distingo de clase o posición económica (pues la misma película que proyectaba el teatro Bolívar o Calima, ubicados ambos en la Avenida Sexta, por entonces, la zona rosa de la ciudad, era igualmente exhibida en los teatros del centro, sur y oriente de Cali<sup>56</sup>), con otras discursividades artísticas y culturales no sucedía lo mismo. La posibilidad que tenían las élites de enviar a sus hijos a estudiar en Estados Unidos o Inglaterra, la feliz coincidencia de tener familiares, viviendo en el extranjero, que les enviaban las últimas novedades discográficas, sumado a una educación bilingüe, hacía que el gusto por la música anglo fuera mayúsculo entre los jovencitos de clases altas y medio-altas: “*Había gente que tenía las cosas... salían allá y la semana estaban acá! (...) Yo recuerdo que, desde mucho antes de comenzar a trabajar con Andrés – desde mis doce años por ahí-, había mucha influencia de música americana... mucha música rock americana. Y digamos que en la adolescencia de clase media y de clase alta había mucha penetración de la música gringa, sobre todo de la música rock*” [Entrevista a Ramiro Arbeláez 03/02/2015. Min. 18:01 a 19:02].

Así mismo, el Festival de Arte de Cali influyó, en gran medida, a estos jovencitos inquietos por las expresiones provenientes de otras orillas creativas: a decir de algunos entrevistados, había un terreno abonado para el arte en general en las épocas en que comenzó a ser realmente *Internacional*, dicho festival. La programación de eventos académicos, conferencias, exposiciones, unida al trabajo coordinado entre librerías, galerías de arte, teatros, museos, etc., produjeron una actividad intelectual dinámica y variada que motivó la participación de los jóvenes pudientes, no solamente como público asistente, sino también, crítico y creador. Agrega Arbeláez [min. 21:58 a 22:39]: “*No todo era gringo... yo creo que allí comenzaron las primeras influencias de cultura europea (...) Realmente nosotros – por medio del Festival de Arte – pudimos ver cosas de la ‘Nueva Ola’ en los años ‘60!!! O sea,*

---

<sup>56</sup> En el documental *Unos pocos buenos amigos* (1986), de Luis Ospina, se muestra un fragmento del corto *Angelita y Miguel Ángel* (basado en el cuento de Caicedo, con guion de él mismo y dirigido por C. Mayolo) en donde se muestra cómo un personaje transporta en bicicleta las latas con las películas de celuloide entre el teatro San Fernando y el María Luisa (min. 33:13), este último obviamente mucho más cercano a las clases populares que el primero. Ver el enlace: <https://vimeo.com/30413482>

*de la vanguardia del cine europeo el Festival de Arte de Cali la traía y la presentaba en el teatro Calima... y Andrés, con unos amigos, me acuerdo que escribían una crítica que salía en una hoja de esténcil y la repartían... una crítica por ejemplo a ‘Los Malditos’<sup>57</sup>”.*

Lo anterior significa que previamente al Cine Club de Cali y a la crítica especializada de la revista *Ojo al Cine*, ya existía un interés naciente por la cinematografía. El mismo que después, se trasladó a la creación cultural en general. El teatro, las artes plásticas, el cine arte y la crítica, sumados al gusto por la música anglo, bastante escasa en la radio comercial de la época, fueron las maneras como se entroncaron los intereses de los burguesitos. Siendo el teatro un arte propiciador del encuentro juvenil, dados los festivales escolares de teatro ya mencionados, era normal que el precoz Andrés Caicedo haya decidido, en compañía de algunos pocos buenos amigos, fundar el TESCA (Teatro Estudiantil de Cali), y que después de montajes escolares de su propia autoría<sup>58</sup>, haya decidido presentarse en público con *Las sillas*, de E. Ionesco. A propósito, la crítica implacable recibida por parte de un conocido autor vallecaucano, el entonces profesor del departamento de Literatura de la Universidad del Valle, Gustavo Álvarez Gardezabal, que llamó “fracaso” el intento del TESCA por interpretar a Ionesco, generó la airada respuesta de A. Caicedo en una “Carta Abierta” que no llegó a publicarse como réplica a la crítica impresa en *Página Nueva*, en el suplemento dominical del periódico *Occidente*. Un facsímil de dicha carta se encuentra en la colección Andrés Caicedo en la BLAA (ver Figura 10).

---

<sup>57</sup> Parece que refiere la película “El pueblo de los Malditos” (1960), del director alemán Wolf Rilla, basada en la novela “Los cuclillos de Midwich” (1957), de John Wyndham.

<sup>58</sup> Obras como *La piel del otro héroe*, primera pieza que monta Caicedo como estudiante del San Luís Gonzaga, muy cercana al universo juvenil [Testimonio de Ramiro Arbeláez, 11’13”].

**Figura 10 - Facsímil de la réplica de A. Caicedo a la crítica recibida de parte del escritor G. Álvarez Gardeazábal (MSS2969, folios 1 y 2)**

Sr. Gustavo Alvarez  
La Ciudad

Después de que aún nos siguen llegando felicitaciones por el éxito obtenido por el TESCA en el estreno de "Las Sillas," vemos que usted habla en su página de un "fracaso" que no entendemos, que no sabemos a qué lo atribuye. Hasta hemos pensado que no habla en serio.

Vamos ahora a "la ausencia total de aprovechamiento del diálogo político de la obra (especialmente en la parte en la que entra el señor presidente)" dándonos a entender que no supimos aprovechar los factores ampliamente ofrecidos por el texto original. Pero resulta que el diálogo político a la llegada del presidente, es original de EL TESCA. Nosotros le dimos el sabor a los parlamentos, cambiando la palabra rey del original por la palabra presidente. Eso nos hace sospechar que usted, gran estudioso de Ionesco, ni siquiera conoce la versión original de la obra en cuestión.

Así, deseamos con la mayor de las sinceridades, que el TESCA siga teniendo "fracasos" de la talla del de Las Sillas. Uno, dos o tres fracasos como ese, y nos podremos considerar un grupo estudiantil privilegiado.

Y sería bueno, señor Gustavo Alvarez, que no encabezara los plausos al terminarse un fracaso.

Y otra cosa: no le aumente la edad al director: él apenas vá por los 17.

El deseo de *dejar obra*, de trascender, de expresarse y de opinar llevó a los jóvenes integrados a manifestarse contestatariamente frente a la manera como eran observados por los adultos. Algunas de esas manifestaciones fueron: a) las "movidas" que promovían los nadaistas a través de su *Festival Vanguardista*; b) el contrapeso al nadaismo por parte del grupo *Los Dialogantes* (en el que luego se encontrarían, en condición de cófrades, el mismo Caicedo y Álvarez Gardeazábal, junto con Carmiña Navia, Isaías Peña Gutiérrez y el "Dr. Rayo", seudónimo de Efraín Lezama) y c) la presencia en la escena artística de los demás colectivos de creadores y gestores amparados en una oferta cultural importante para una ciudad de menos de un millón de habitantes (finales de los '60s). En la otra orilla, estaban los jóvenes populares que tenían que socializar por vías distintas del ocio creativo. En el mejor de los casos, dichas vías eran el estudio o el trabajo, en otros, era la *gallada*, la *recocha* futbolera, la *rumba* o los "gorros" que servían como ritual de paso para hacerse hombres.

Mientras entre algunos jóvenes la moratoria social se evidenció en creación, entre otros muchachos, según cronistas de la época<sup>59</sup>, la desocupación era sinónimo de destrucción.



Así como los anteriores elementos pudieron ser *potenciadores* de los desencuentros interclase en Cali, se mostrarán a continuación los *disipadores* de tales desencuentros. Como ya se ha advertido, la potenciación y la disipación no implican necesariamente mayor presencia o ausencia de conflicto juvenil, sólo operan como *proxy* categorial que permite la agrupación de la evidencia empírica encontrada y allegada en este capítulo.

### **La sociedad de consumo**

Este polisémico sintagma ha sido el comodín para explicar el comportamiento social en el capitalismo avanzado desde hace décadas, pero, no por ser un lugar común, puede abandonarse como factor incidente en el problema de la integración social inter-clase. En el caso que aquí interesa, el consumo y la sociedad aspiracionista, que comienza a consolidarse en Cali a partir de los '60s no son únicamente los dispositivos culturales que sirven como *garantes* de la disciplina del trabajo y la reproducción de las relaciones de producción, sino que también, actúan como detonantes de fenómenos *emergentes* de ascenso social, que tienen a los hijos de las clases medias trabajadoras (y después al resto de la sociedad) como los protagonistas de tan abruptos cambios.

Y no es únicamente el consumo de bienes y servicios el que interesa para ubicar a la juventud de finales de los años '60 y de buena parte de la década del '70 (sobre la que escribió Andrés Caicedo): como ya lo ha referido Néstor García Canclini, se trata de mirar el *consumo* en tanto *cultura*, pues es así como puede entenderse “*el conjunto de procesos de apropiación y uso de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio o dónde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica*” (García Canclini, 1993:34).

Es el consumo, un elemento disipador porque propicia el encuentro inter-clase; así sea vista, la práctica cultural del consumo, como una que sirve para establecer “distinciones sociales”, pues aunque, como dice Bourdieu (1998), incluye símbolos, signos, ideas y valores

---

<sup>59</sup> Advierte Caicedo en su *Que viva la música* (sobre el episodio en el que el *flaco* Flores mata a sus padres y a la empleada doméstica y los deja en una cama mientras él preside una fiesta que dura varios días): “*Sí, muy sonado el hecho. Fue allí cuando los columnistas más respetables empezaron a diagnosticar un malestar en nuestra generación, la que empezó a partir del cuarto Long Play de los Beatles, no la de los nadaístas, ni 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*” (2013: 96).

y éstos son el producto de los condicionamientos de clase, también *produce* ritualidad social común y formas integrativas, a través del mercado, que no necesariamente es democrático o igualitario. Lo que sí puede ser equiparable, es la experiencia de consumir, aunque el acceso a ciertos bienes o lugares esté temporalmente constreñido a ingresos de cierta envergadura. En relación con el conflicto juvenil en la ciudad, ya se mostró cómo la oferta (y el consumo) cultural diferenciaba a jóvenes burgueses y populares, pero de ninguna manera, se puede decir que esta situación sea aplicable a *cada joven*. Lo que se quiere mostrar, en este acápite, es la forma como el consumo (pero también el hedonismo juvenil y la *rumba* caleña) reúne cada tanto, en ciertos lugares de la ciudad, a jóvenes de distintos orígenes.

Así, las obras de Caicedo son fértiles en recorridos por los almacenes elegantes y las tiendas por departamentos de las avenidas Sexta y Estación (como por ejemplo *SEARS*: primera franquicia norteamericana en arribar a Cali)<sup>60</sup> o en paseos a pie por el “nortecito”, lamiendo helados de *Deiri Frost*<sup>61</sup> o por el Parque Versalles o en historias sobre el veraneo en la vía al mar, en vagabundeos de domingo, viendo carteles en los teatros que anunciaban cine de Hollywood o en recuerdos sobre la compra de comics, *westerns* y hasta revistas pornográficas, a la salida del colegio (como aparece en el cuento *Berenice*). Estos burguesitos eran visitantes frecuentes de fuentes de soda estilo *Drive Thru* (como *Oasis* sobre la Av. Sexta o *Tropicana*, en San Fernando) y asistían, asiduamente, a sitios de reunión de “intelectuales” y “vanguardistas”, como el Café de los Turcos<sup>62</sup>. Éste era un corolario de situaciones más parecidas a las que

---

<sup>60</sup> No es una simple anécdota la mención recurrente en Caicedo a esa parte de la ciudad: según Vásquez Benítez (2001), sobre la Avenida Sexta (antes Avenida Ayacucho) y sus alrededores se construyeron lugares de disfrute y residencia de comerciantes, ganaderos e industriales ricos procedentes de Caldas y Antioquia, así como algunos extranjeros (razón por la que también era conocida la Sexta como “Avenida de los paisas”). Agrega Vásquez Benítez (p. 207) que a mediados de los años '30 se crearon sedes deportivas contiguas a la Avenida Ayacucho, requeridas por el nuevo estilo de vida de la cúspide socioeconómica: la cancha de la Galilea (en la que jugaban fútbol equipos integrados por jóvenes colombianos y extranjeros – alemanes, españoles e ingleses, o hijos de gentes de estas nacionalidades - de estratos sociales altos); o el Hipódromo de Santa Mónica o Versalles (lugar en el que finalmente quedó ubicada la sede del SEARS en Cali), en donde el cónsul alemán (Sr. Martín Skowronki) exponía sus caballos y hacía pruebas ecuestres con sus alumnos en su recién creada Escuela de Equitación.

<sup>61</sup> El cuento *Vacío* (1969) de A. Caicedo es revelador en varios aspectos: aparece una de sus más recurrentes heroínas – Angelita – y se relacionan los espacios del *nortecito* con lugares de oficio y habitación, entregando estatus discursivo a determinadas funciones sociales: el cuarto de las “*mantecas*” (mujeres encargadas de los oficios domésticos) en la casa de Angelita; el “*gringo*” que preparaba los helados en Deiri Frost.

<sup>62</sup> El café de Los Turcos se convirtió en los '70 en mítico sitio de encuentro de una “movida” intelectual caleña, que reunía cineastas, poetas, periodistas, cantantes, políticos y académicos de distinta laya. Ver: <http://www.caliviva.com/gastronomia/item/306-los-turcos-y-la-tradicion-el-sabor-de-cali>.

podrían ocurrir en la Riverdale de Archie que en la vida de cualquier joven “clase mediero”<sup>63</sup> habitante de una ciudad colombiana [ver: Figura 11].

**Figura 11 - Fragmentos de la novela “La estatua del soldadito de plomo” [MSS2910 folios 40 y 41], escrita entre Octubre 20 de 1967 y Noviembre 17 de 1968**

Después de Oasis, por el norte, la avenida sexta continúa en su recorrido, llegando más allá, mucho más allá, hasta que Cali se termina, hasta que la ciudad muere y empiezan las fábricas y las montañas, y el pasto reseco por el verano, desde hace diez y siete años. Caminan, no han hecho otra cosa que caminar, desde que nacieron, no han hecho otra cosa que ver y juzgar, buscando cosas, motivos con los cuales puedan hacerse acreedores a la cruz de Boyacá de la República de Colombia, Libertad y Orde, !Oh Gloria imarcesible!!Oh, júbilo inmortal!

Dos muchachas de falda vistosa. Comentarios.

Un Ford Mustang de color morado. Comentarios.

Un grupo de niños jugando a policías y ladrones en el patio de una casa. Sin comentarios.

Un peludo, crepo y alizado. Comentarios, por cue los tres tienen el pelo liso, si no, hubiera sido sin musitar palabra.

Una viejita, sentada en una mecedora de mimbre, en medio de un viento que empieza, bajo el techo de aluminio del porche de una casa, mirando al vacío. Sin comentarios.

Dos muchachitas de catorce años, quienes miraron con interés a Esteban. Sin comentarios.

Un gringo altísimo, cargando un enorme morral del campaña. Comentarios.

Dos señoras que se miden zapatos en un almacén, y la dueña debe estar apurando ya, porque son más de las siete. Comentarios.

Una casa con un bombillo rojo en la puerta. Comentarios.

Un grupo alegre de muchachas y muchachos. Sin comentarios.

Un muchacho con la cara llena de barro. Comentarios.

Dos sirvientas negras, quienes los ven pasar y sonríen burlescamente, a lque mejor comentan algo de los pelos. Sin comentarios.

Otra muchacha que pasa, de ojos muy bonitos, mirando también a Esteban. Sin comentarios.

Un niño, jugando en el andén de su casa, mientras su mamá lo llama porque ya es hora de comer. Sin comentarios.

Un edificio horrible, que parece un gusano enroscado. Comentarios.

Una cuadra antes de su destino: fuente de soda Mónaco. Misión: encontrar e invitar muchachas que se dejen manosear y demás cosas (numeritos) para programa de la noche. Indicaciones: no dejar que el amigo conquiste a la que me gusta. Sin comentarios.

<sup>63</sup> Dice Ramírez Lamus (2007: 16) en su trabajo sobre J. A. Osorio Lizarazo: “La naturaleza de la clase media es ambigua, sus pretensiones ilusas; esta clase no hace más que apostar al futuro, vive hipotecada, carece de presente. La tipificación se refiere a Colombia, pero hay tipos comparables en otros lugares del planeta”. Esta tipificación (que Osorio Lizarazo realiza en su opúsculo *Marxian Bacilus*, de 1959) abunda en rasgos diferenciadores de las altas burguesías con respecto al arribismo clase mediero. Una de las formas de describir a los integrantes de una u otra clase es la educación universitaria, pues dice Osorio Lizarazo que mientras la burguesía exhibe los títulos como un adorno ineluctable de posición, la pequeña burguesía se forma académicamente para desempeñar una profesión o para entrar al “negocio lucrativo de la política”.

Pero, esas menciones idílicas de una Cali que diferenciaba a sus habitantes por el entorno en donde éstos hacían sus recorridos y sus compras, van desapareciendo de a poco en la obra de Caicedo (en particular, en los tres relatos escogidos para este trabajo). El crecimiento de la base trabajadora, dado el proceso industrializador que trajo el modelo de sustitución de importaciones a la región, generó, a comienzos de los '70, gran diversificación de la vocación económica vallecaucana (de agroindustrial, antes de los '50, a manufacturera, entre 50s y 70s, hasta comercial y de servicios entre los 70s y en la actualidad). Así, el dinero circulante era mayor entre las clases populares, cuyas familias pugnaban por mejores marcas de ropa<sup>64</sup>, mejores enseres domésticos, más y mejores sitios de diversión popular.

Es pertinente aclarar aquí que la idea de *sociedad de consumo* aparece en Cali en la coyuntural década de los '70, por cuenta de la inclusión generada, por el modelo económico antes citado. Pero, no es el mercado el único que genera una *clientela consumidora*, también, desde la misma década los políticos emergentes y tradicionales aprovechan el arribo masivo de personas de distintas procedencias a la ciudad, para hacerse a una *clientela política*<sup>65</sup> que les permita contar, en cada evento electoral, con “*votos amarrados*” que garanticen su permanencia o arribo a puestos de poder público. De esta manera, la política y la economía coadyuvan a consolidar el modelo de sociedad consumidora que se fraguó, mezclando dos elementos, desde aquella década inseparables, si se estudia el *pacto tácito* entre establecidos y marginados. El *vínculo* social en el ritual político y en el del mercado es momentáneo y genera un entendimiento falso. Ambos ritos integrativos se convierten en una mascarada, que persiste tanto como cuanto dure la fiesta.

Pero, como la consciencia y racionalidad consumidora no producía el encuentro en los mismos espacios comerciales, dicho encuentro social se dio en los lugares de *rumba*: “*Al lado del rock y todo esto, la Salsa comenzaba a penetrar mucho. Yo me acuerdo cuando estábamos... esto ha debido ser 68, 69, 70... con mucha frecuencia íbamos a 'Picapiedra' a oír música, en la 4ª con 15 (...) pero también habían bares en la 15, por ejemplo el bar 'La*

---

<sup>64</sup> Caicedo confiesa – de la mano de Bonilla, 2007 - en *El cuento de mi vida* que, cuando estuvo estudiando como interno en el colegio Calasanz de Medellín se volvió “...un obsesionado por las marcas de camisas: mi especialidad era adivinar si tal camisa era McGregor (colores de estampado quemado), Manhattan (claritas o de rayas, con botones en el cuello), Puritan, etc. Afición bastante ridícula, por cierto. Hoy es todo lo contrario: ando bastante desarrapado, con los bluyines sucios y cualquier camiseta de La Garantía”. (p. 25)

<sup>65</sup> Se hace claridad que es la década del setenta el momento de partida de los estudios sobre clientelismo en Colombia, sin decir por eso que antes no existieran *clientelas*; solo que se observa, en dicho momento, es la emergencia del uso del término “clientelismo” en remplazo de otros como “caudillismo”, “caciquismo” y “patrimonialismo”. Ver: Schmidt, 1974.

*Rosa'. Ahí sí íbamos de noche (...) Nosotros estábamos muy influenciados por la pachanga: una amiga nuestra que tenía un novio que era un bailarín ¡buenísimo! Yo me acuerdo que él llegaba todos los domingos – porque él siempre se iba a Bavaria, a un grill que quedaba en la 8ª que se llamaba el Kiosko de Bavaria (...) y se preparaba: era impecable ¿no? la camisa por fuera, pero los zapatos eran superbien lustrados... o a veces llevaba zapatos blancos, ¡todo un ritual! (...) y, fíjate, él era clase media: vivía prácticamente a diagonal [de la casa del entrevistado, en el barrio de Granada] y yo creo que era como la influencia de lo popular – si es que la Salsa es lo popular – en la clase media<sup>66</sup>. Entonces había un cierto culto... no solamente eran los obreros, o digamos las clases populares los que iban a esos lugares” [Entrevista a Ramiro Arbeláez – min. 30:04 a 34:56]. De la fiesta, en los clubes sociales, los jóvenes integrados pasaron a la *rumba* en el grill, en la verbena popular o en la caseta ferial.*

Pero, así como la *rumba* popular (ahora asumida con fruición por algunos jovencitos de clase acomodada) era el lugar de encuentro interclase, podía también convertirse en lugar de pugna o conflicto: “-Pero cuál es el problema, hombre. – El problema es que usted me ha gallinaceado a la hembra, ¿entiende? y la señalé a ella, sin mirarla. No sé qué cara habrá puesto (...) Oía perfectamente los berridos de ella. El Loco trató de arrancar el carro con la puerta así, abierta, pero los muchachos no lo dejaron. Frank lo sacó de una, y Carevieja le zampó su buena patada en las pelotas y con eso quedó frío y yo dije déjenmelo a mí y me di gusto jodiéndole su linda naricita, palabra que oía como crujía, y el hombre lo único que hizo fue lanzar un grito de marica cuando los muchachos me apartaron, lo levantaron y lo llevaron contra la pared del lado y mínimo le colocaron sus veinticinco golpes en toda parte” [MSS2910, folio 89]. Así como los jóvenes buscaban el “pecado” en los barrios populares, los *jibaros* y *dealers* se convertían en narcotraficantes que se apropiaban lentamente de los espacios emblemáticos de las castas burguesas. La Avenida Sexta es hoy un ejemplo de esa reapropiación<sup>67</sup>.

A los ritos comerciales y los espacios de encuentro festivo<sup>68</sup>, se suman otras formas de *clientelas* emocionales, generadoras perennes de conflictos. Tal como sucedió con la

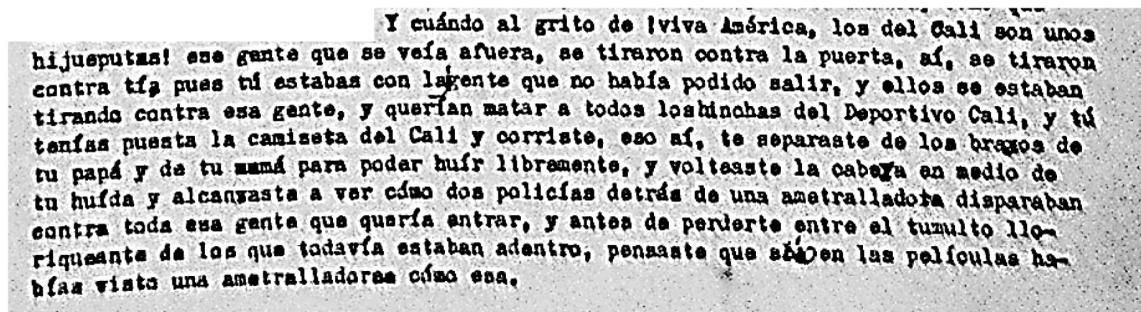
<sup>66</sup> Todos los lugares mencionados (a excepción del barrio Granada) quedaban en barrios o sectores populares.

<sup>67</sup> Ver: <http://www.elpais.com.co/elpais/california/noticias/asi-fue-como-avenida-sexta-california-paso-zona-rosa-zona-roja> (Consultado: 03/04/2016).

<sup>68</sup> Bernal *et. al* (2012) sostiene – a partir de la definición del Min Cultura de Colombia, 2003, que entiende la cultura como “un lugar de integración y producción de sentidos e imaginarios sociales, así como de conformación de identidades y promoción de ciudadanía” (p. 166) - que algunos aspectos de la cultura se pueden someter al análisis económico, de tal manera que se puede identificar la oferta cultural como las “actividades que producen procesos de pensamiento, imaginación y percepción”; y la demanda cultural como los “procedimientos de recepción” de bienes y servicios culturales. Los autores definen estos últimos como aquellos “que adquieren los individuos para su uso, observación y disfrute” (p. 167).

Avenida Sexta, la zona aledaña al estadio de fútbol, en el burgués barrio de San Fernando, ha sido durante décadas el campo de batalla para el enfrentamiento de las fanaticadas de los dos equipos más importantes de la ciudad (el América de Cali y el Deportivo Cali). Dicho enfrentamiento, no solamente estaba motivado por la rivalidad entendible entre las dos divisas, sino que traducía la colisión histórica entre clases privilegiadas y clases populares. Al Deportivo Cali siempre se lo asoció con las élites, mientras que al América se le relacionaba con la clase trabajadora o con los *barriobajeros*. Si el clásico Cali-América dio para una mención en la canción *Cali Pachanguero* (un himno en ritmo de salsa para caleños y colombianos), se debe entonces ponderar qué tan importante y decisivo era salir ganador o perdedor del estadio Pascual Guerrero.

Figura 12 - Fragmento de “La Estatua del Soldadito de Plomo (MSS2910 folio 13)



*Shopping*, diversión y entretenimiento, sazonados de revancha, desprecio o resentimiento, son los nuevos consumos asociados que agrupan a los jovencitos caleños clase-medieros, dotándolos de una *Identidad*. Según Rubén George Oliven (2014), en el imaginario sociológico este concepto sustituye a la *clase social* (dada la disminución drástica en el uso de esta noción en las ciencias sociales a partir de la década del ‘70), pues la **identidad** se refiere ya no un proceso productivo, sino a la constitución de nuevos actores sociales, la cultura y el reconocimiento de las diferencias (p. 202). Con la sociedad de consumo a cuestas, se relativizaron los enfrentamientos de *clase*, pues dicha categoría significaba (desde una perspectiva weberiana) “*por un lado, la posición de clase (el poder económico) y, por otro, el estatus social (el honor o el prestigio). Estatus significa consumo, cultura, bienes simbólicos, patrones de socialización y estilos de vida*”. Pero no por compartir los mismos gustos o ideologías cesa el conflicto; al contrario, la coyuntural década de los ‘70 propone formas distintas de entendimiento del proceso de identificación juvenil (ligada ahora a una socialización mediada por el mercado) tan “sobreabundantes” en significados, que se debían considerar, no solamente los aspectos éticos del conflicto, sino también los *estéticos*.

### “Caleñidad” hedonista y uso de los placeres

Pero como este contexto (aquí llamado sugerentemente “Atlas”) se propone favorecer el *Reconocer los discursos sociales sobre el conflicto juvenil en Cali surgidos a nivel local que cohabitaron con los acontecimientos referidos en la producción literaria de A. Caicedo*; se hace procedente describir algunas situaciones y circunstancias que permitan entender cómo un conjunto de aspiraciones construidas y legitimadas socioculturalmente, y cómo los discursos que emergen de relaciones de “saber” y “poder” modelados por las propias prácticas sociales; le dan *sentido social* a dichas prácticas juveniles, permitiendo realzar aquello que en un momento histórico se convirtió en signos de *identidad caleña*.

Remoquetes como “La ciudad de la alegría”, “La ciudad de las mujeres bellas”, “La capital deportiva de América”, “La Sultana del Valle”, “La sucursal del cielo”, “La capital mundial de la salsa”; entre otras menciones<sup>69</sup>, hicieron que los caleños se contagiaran de este incipiente *City marketing* y se tomaran a pecho cada apelativo surgido y difundido en medios de comunicación, generando a la par de las menciones sobre su ciudad, un *sentido de comunidad* indeleble frente a la aculturación globalizadora. Por eso, es sintomática la relación de amor-odio que Caicedo establece con

<sup>69</sup> También es común que en piezas culturales como canciones, poemas, cuñas radiofónicas o murales urbanos se encuentren referencias como: “Cali la Bella”, o “Cali: un sueño atravesado por un río” (verso adjudicado al poeta Eduardo Carranza), o frases de locutor deportivo como “Cali nació de la sonrisa de Dios sobre la tierra”, hasta la muy sonada (porque es un pregón de la canción *Las caleñas son como las flores*) “Cali es Cali, lo demás es loma”, de Piper-Pimienta Díaz.

Figura 13 - Publicidades y notas periodísticas aparecidas en la sección Gente Joven de El País (1974 - distintas fechas)



su ciudad hasta finales de los ‘60s, pero también es entendible que cuando Cali empezó a encontrar su *alma* y su *espíritu* (reflejados en todas las acepciones representacionales antes enunciadas) el mismo autor cediera al chauvinismo colectivo y terminara presa de la seductora feminidad que iba adquiriendo, Cali, a comienzos de los 70’s (ver: Figura 13).

Ese débil consenso cultural afincado en el estereotipo de una ciudad alegre e incluyente constituye un *horizonte analítico reconstructor de sentidos* (Trujano, 2013:81), que se comprende como el lugar de gestación de lo óntico, pero que requiere de un rastreo sociologizador de dichas alegría e inclusión, mostrando sus usos y su significado. Tal como el *American Dream* significa el uso de la libertad (de hacer y tener) para alcanzar el éxito (económico), el *slogan* caleño de la alegría y de la belleza (con la que todos se identifican) implica unos usos concretos. Como el *eudemonismo* entiende la “felicidad” como *lo bueno*, en una sociedad escindida y con el trasfondo del capitalismo avanzado tocando su puerta, se desliza lo *bueno* para asociarse con *lo bello*... menos *mente*, más *cuerpo*<sup>70</sup>. Así, eudemonismo se convierte en *hedonismo*; la ética del “ser” se convierte en la estética del “tener”, pues se acepta socialmente que “*la plata jode*”, “*la plata llama plata*”, “*al pobre y al feo, todo se le va en deseo*” y una lista sin fin de dichos populares que se convirtieron en el vademécum deontológico que sigue predicando altisonantemente “¡Agúzate!”.

En una ciudad de clima cálido y de fresca brisa vespertina, donde la mezcla racial, el sabor cadencioso del baile y del caminar, y la disposición casi irrestricta al goce pagano que se expresa a través de una sensualidad natural y una sexualidad vivida *a tope* por una juventud descreída de moralismos pacatos, al tiempo que, necesitada de experiencias vitales, se configura este espacio creativo para un autor como Caicedo, anhelante de historias por contar. Por eso, su heroína en *Que viva la música* se considera una adelantada, emancipada y “moderna” mujer, que (sin importar su condición de clase) respalda sus decisiones, argumentando liberalidad, pero con el trasfondo del “qué dirán” adulto, resonando en sus oídos; “*Yo pensé: ‘Voy a ser la primera niña bien en Cali que se va de la casa a vivir con el novio. La gente comprenderá que esto es lo común en Estados Unidos’*”. [Manuscrito “Que Viva la Música”, Ejemplar 1. MSS2908 folio 59].

---

<sup>70</sup> Dice Trujano (2013: 84) que en la antigüedad occidental (concretamente, en la cultura griega) la felicidad se definía como el equilibrio entre la mente y el cuerpo, y se ilustraba como un carro tirado por un caballo blanco – que representaba a la razón – y otro negro – que simbolizaba los deseos carnales, tales como comida, bebida y sexualidad -. El carro es conducido por un auriga humano, responsable de controlar a los corceles, y sirve como metáfora para equiparar la felicidad con el equilibrio de las facultades humanas.

En una generación que se propuso experimentar, que llevó al límite sus sensaciones corporales, sus estados de conciencia, su éxtasis colectivo; que mezcló (en un poderoso cóctel) la estética con la ética, la *rumba* con la política, la *pose* con la coherencia, era lógico que hubiesen contradicciones: *“En esa época pues había una especie de confusión, yo creo más bien en el sentido político-social porque había pues ese hipismo que era muy libre, el amor libre, el desgreño, el descuido, empezamos el consumo de las drogas, rompimos los esquemas, y fuera de eso estaba también el Comunismo heredado de la revolución cubana y estaba en pleno auge todo el mundo con esa cuestión de la revolución; entonces había como una contradicción (...) Andrés tampoco fue militante, yo no fui militante... yo más bien era muy independiente en ese sentido: oíamos mucho rock, fumábamos mucha marihuana, nos llegaban los periódicos de China... ‘Pekín Informa’, que era papel de arroz y que lo usábamos para armar los ‘baretos’, o esas cosas así; entonces ya te podés imaginar lo que estaba pasando ¿no? Era un momento, como un revuelto allí muy poco claro...”*. [Entrevista a Eduardo “La Rata” Carvajal – min. 1’19:26 a 1’21:21]

El *revuelto* y la indeterminación, como síntomas del despertar de una generación “bisagra” entre lo tradicional y lo moderno, dio para mucho en la configuración de las identidades juveniles de finales de los ‘60 y principios de los ‘70. El cineasta Luís Ospina opina que las acusaciones sobre las experimentaciones de todo tipo (pedofilia, drogo-filia, *cinofilia*, etc.) sobre el llamado “Grupo de Cali” han sido siempre interpretaciones desde una época distinta a la vivida por personas como él, como Mayolo o como el mismo Caicedo: *“Tanto como decir que Andrés era un pedófilo, no lo sé... también lo pudo ser Edgar Alan Poe ¿no? O Jerry L. Louis que se casó con una niña de 13 años. Esos son conceptos que son muy relativos (...) Entonces, yo no estrecharía las cosas, aunque yo sé que ahora hay toda esta cacería de brujas alrededor de estar con menores de edad... pienso que es una exageración. Pero... no sé, eran otros tiempos como ella [Clarisol Lemos] dice ¿no? Eran tiempos más sensuales!”* [Presentación de Luís Ospina – min. 19:06 a 19:58]

**Figura 14 - Fragmento de "El cuento de mi vida" [MSS2990, Folio 2]**

En quinto de primaria tuve varias experiencias homosexuales pero en grupo. Se sucedían los miércoles, en tarde deportiva. Íbamos a jugar un partido de fútbol a un lote bien alejado y al terminar empezábamos un campeonato de al que tuviera el pípí más largo. Yo pensaba en eso como propio de la edad y del despertar del sexo, y nunca pensé que se repitieran, pero antes de amar a Patricia tuve una especie de romance con Guillermo Lemos, de 17 años. Ahora sí creo que desapareció esa faceta de mi personalidad; por lo menos ya Guillermo no me interesa. Amo a Patricia, la adoro con todas mis fuerzas.

Además, durante la búsqueda se *ensaya* y se *prueba*. La aparición de Clarisol Lemos en la vida de Andrés Caicedo fue determinante en la última parte de su vida; por lo que no es casual que a ella estén dedicadas las 2 obras que Caicedo alcanzó publicar durante su corta vida: “*A Clairisol Lemos y Carlos Tofiño. Naturalmente, en esa época todos estábamos locos por Anthony Burgess y Marito Vargas Llosa*” [Dedicatoria de “El atravesado”]; “*Este libro ya no es para Clarisolcita, pues cuando creció llegó a parecerse tanto a mi heroína que lo desmereció por completo*” [Dedicatoria de “Que viva la música”]. Clarisol, entonces una niña de 11 años, afirma tajantemente en el documental de Ospina “*Todo comenzó por el fin*” (2015) que nunca tuvo relaciones sexuales con Caicedo. Este último narra en sus memorias publicadas bajo el nombre de “*El cuento de mi vida*” lo siguiente:

Esta confesión (que aparece editada en el libro impreso en 2007 por el Grupo Editorial Norma, en el que se obvia el romance que sostuvo con Guillermo Lemos) indefectiblemente debe asociarse a la carta de despedida que Caicedo le dirige a su novia Patricia Restrepo, el día que decide quitarse la vida. El fragmento es el siguiente (ver Figura 15):

#### Figura 15 - Fragmento de carta fechada del 4 de marzo de 1977 (MSS3126)

Patricita, te lo suplico, por favor, créeme, el actq, los movimientos, los gestos que yo hice con H. A. Tenorio no fueron de homosexualidad, yo no soy homosexual. Fué que se me fué como contagiando la locura de él, y lo que hicé fué para probarle que yo podía hacer cosas mucho más chifladas, mucho más ~~incoherentes~~ incoherentes, quería pasarlo y confundirlo, y de hecho lo logré, y así me sentí bien.

Las anteriores menciones, no dejarían de ser más que anécdotas sino fuese porque muestran un elemento disonante que será determinante en este estudio: la juvenilización de la sociedad que inaugura la impugnadora generación de finales de los ‘60 y principios de los ‘70 y produce un permanente conflicto entre pasado y futuro: entre el romanticismo adolescente y el pragmatismo de la naciente adultez, entre las inclinaciones prescritas ante el sexo opuesto y la tolerancia y apertura a nuevos despertares sexuales. En los testimonios de Caicedo<sup>71</sup> se hace presente la curiosidad por “lo prohibido” y el temor a pecar, la osadía de llevar a los límites su naciente sexualidad y la petición de principio heteronormativa que

<sup>71</sup> Caicedo ya daba a entender en su obra *El tiempo de la ciénaga* (2014a) las prácticas homo eróticas de jovencitos y adultos. Los primeros, interesados en obtener algún beneficio de los segundos: “...entonces le dije que si me abría [al vigilante del San Juan Berchmans] me dejaba pirobear, y él me abrió, pero todavía mirándome con odio (...) yo apreté bien los libros contra mi pecho y me doblé. Él, primero me puso las manos en las nalgas y me sobó un rato y luego con una sola mano me tocó por el medio hasta que yo me voltié y le dije ya está y él ni protestó siquiera y yo salí corriendo de allí...” (p. 233).

declara “*creeme (...) yo no soy homosexual*”<sup>72</sup>, el encantamiento idealizado por las “ñiñas bien de su misma clase” y el pulsional deseo por las prostitutas o por las “mujeres fáciles”, la sanción social y moral que le advertía no caer “en las garras del crimen”<sup>73</sup> y el morbo evidente hacia la violencia gratuita y el *antiheroísmo*, el nihilismo y la anarquía antidogmática de su obra y la avidez por encajar, por gustar, por ser aprobado. Ese parece ser el *bovarismo*<sup>74</sup> con el que Caicedo contagia a los jovencitos burgueses de hoy.

Los distintos descubrimientos de los caleñitos setenteros son multinivel: los placeres son una forma de generalización social, o de *sociabilidad juvenil*, que, a su vez, genera prácticas colectivas que dan la sensación de comunión entre una sociedad antes escindida y moralmente pacata. Sin embargo, los jovencitos clase media de aquella década se ubican en el límite entre lo prohibido y lo permitido, entre la audacia plebeya y el recato burgués. En la obra de Caicedo, el culto al cuerpo joven (por lo tanto, efímero), se extiende y trasciende

---

<sup>72</sup> A decir de Castelar & Quintero (2012) esta situación fue tratada por el profesor Felipe Gómez Gutiérrez (La sexualidad de los angelitos. Revista Arcadia N° 69, pp. 16–17), reconocido especialista en la obra de Caicedo Estela, que presenta algunas anécdotas y pasajes de la vida del escritor durante su adolescencia, las cuales darían pie a sospechar una homosexualidad (o al menos una bisexualidad) que, por más transitoria y ocasional que pareciera, marcaría sus intenciones literarias posteriores. A partir de ello (dicen Castelar *et. al.*) resulta posible “encuriar” (término propuesto por Amy Kaminsky para designar el acto de *desnudar*, o sea descubrir la realidad en un juego de palabras entre “*encuerar*” y “*queer*”) los textos de Caicedo tratando de rescatar las referencias homo eróticas presentes en sus obras. De la misma manera que Castelar & Quintero (2012:211), esta investigación no pretende “*reconocer la presencia de un mensaje oculto, una suerte de clave hermética que requiere ser descifrada para establecer la intencionalidad de quien escribe, la cual es velada por los discursos opresivos del momento (temores familiares, expectativas sociales, etc.)*”, pues se está de acuerdo en que se caería en las “patografías literarias” que mencionan los autores; sólo se busca establecer un nexo entre lógicas de producción de la obra de Caicedo y sus lecturas o lógicas de reconocimiento posteriores.

<sup>73</sup> La mezcla juventud-sexo-droga tuvo, en los ’70, casos emblemáticos registrados mediáticamente y que funcionaban como *moraleja* para una sociedad que amenazaba y reprendía a los jovencitos *desviados*. Al respecto, refiere Eduardo “La Rata” Carvajal: “¿Lo del 10-15? Claro! *Los hermanos Lenis y Mejía, dos muchachos de San Fernando, de ahí del parque del Triángulo... a ellos los mataron en un apartamento allí... eso se llamó... en la carrera II N°10-15. Ahí mataron estos dos muchachos porque en esa época había un homosexualismo muy... había como unos viejos homosexuales en Cali políticos, abogados, etc., y transaban los sardinos con ‘bluyines’ americanos y con cosas, y toda esa vaina, y los pelaos los explotaban. Había una especie de explotación de esos tipos viejos homosexuales con mucho dinero, y en esas vainas se hacían fiestas, se llevaban los muchachos, los invitaban e iban todos los pelaitos bonitos y toda esa vaina, y les daban plata (...) o les quitaban la plata... pero se empezó a ver ese tipo de delincuencia. Entonces ahí en ese apartamento que era un pieza pequeñita que era la oficina de un abogado-tinterillo que se llamaba Pedro Luis Correa... y ahí fue que mataron a estos dos muchachos! Los cocieron a puñaladas... eso fue un horrendo crimen, horrendo! Los dos eran de la liga de natación del Valle!*” [Entrevista a Eduardo “La Rata” Carvajal – min. 1’30:57 a 1’32:36].

<sup>74</sup> Ver: Pennac, Daniel (1992). Como una novela. Anagrama, Barcelona.

la condición de clase, etnia o género, al punto que hoy los cuerpos, no solamente se gozan, se disfrutan o se abusan (como en los '70), sino que también se forman, se construyen, se diseñan. Los gimnasios, spas, clínicas y cirujanos estéticos han encontrado, en Cali, una sede favorable para expandir sus marcas, prometiendo que el ejercicio físico y el cuidado corporal son el elixir de la juventud eterna.

### **La rumba y las drogas: americanización versus plebeyización**

Pero, ni el sexo libre, ni el consumo de drogas, ni el culto al cuerpo juvenil son un invento caleño: los ingredientes anteriores (expansión de clases emergentes que detonan una naciente sociedad de consumo, identidad hedonista y vanguardismo cultural e ideológico) generaban el contexto idóneo para que la noche caleña se adobara de un elemento adicional: el dinero fácil producto del narcotráfico.

No es un secreto que la llamada “Bonanza Marimbera” comenzó con la presencia en el país de los llamados Cuerpos de Paz: una iniciativa del gobierno de los Estados Unidos para contener el comunismo en “países subdesarrollados”<sup>75</sup>. El 16 de mayo de 1961, el entonces presidente John F. Kennedy anunció<sup>76</sup> que 64 estadounidenses voluntarios vendrían a Colombia a apoyar a los campesinos en proyectos de desarrollo agrícola, educación y salud rural, entre otros. Mientras hacían su labor, los voluntarios norteamericanos descubrieron las cualidades de la marihuana de la Sierra Nevada de Santa Marta y se convirtieron en traficantes menores de un negocio que, posteriormente, sería manejado por la mafia norteamericana con la colaboración de traficantes costeños colombianos.

Pero, no fue, solamente el tráfico de marihuana hacia los Estados Unidos lo que comenzó a fraguarse con los Cuerpos de Paz; la investigadora de la Fundación Ideas para la Paz, Ángela María Puentes, registró que poderosos grupos económicos colombianos durante los gobiernos de Lleras Restrepo (1966-1970), López (1974-1978) y Turbay (1978-1982) ayudaron a nacionalizar los capitales de este negocio por medio de la “ventanilla siniestra” del Banco de la República, como relata Atehortua (2009): “*Un mecanismo que permitía al Banco cambiar dólares por pesos sin tener en cuenta el origen de este dinero. Con esta*

---

<sup>75</sup> La película *El Rey* (2004) del director caleño Antonio Dorado, ya establece la relación entre narcotráfico incipiente y la presencia de los Cuerpos de Paz en Colombia y en Cali. Ver tráiler en: <https://www.youtube.com/watch?v=z3JWm21lt-o>

<sup>76</sup> “*Today, I am pleased to announce the second project of the Peace Corps: this time in Colombia. (...) I am particularly pleased to announce that the second project of the Corps will be in Latin America, because of the many ties of mutual respect and mutual ideals which bind us together as brother republics in this traditionally free and democratic hemisphere.*” Ver: El narcotráfico. Portal Verdad Abierta. Disponible en: <http://www.verdadabierta.com/component/content/article/243-farc/139-el-narcotrafico> (Por: Ángela María Puentes). Consultado: 26/04/2016.

*práctica el Estado institucionalizó el lavado de dólares producto de las exportaciones de marihuana, pero también del contrabando e incluso de la cocaína (...) Así mismo, una parte de la elite colombiana (instituciones financieras, terratenientes, y constructores) vio con buenos ojos este emergente negocio y ayudó a lavar sus fortunas por medio de la inversión en negocios lícitos”.*

Pero, según Atehortua (2009: 61) el tráfico ilegal de marihuana hacia Estados Unidos no duro mucho, pues el consumo de marihuana colombiana en ese país comenzó a descender a partir de 1977, al ser sustituido por la cocaína. Ya a finales de los ‘70 y comienzos de los ‘80, el tráfico de marihuana dio paso a una empresa criminal de gran envergadura: el cártel de Cali. Antiguamente, complementa Atehortua, 2009, la muerte era un extraño visitante de la ciudad, al punto que, en 1952, cuando apareció un cadáver en una calle cualquiera de Cali, la curiosa romería que fue a verlo hizo célebre “la calle del muerto”. Hoy no existe calle en Cali donde no haya ocurrido una muerte violenta. Su rutinaria repetición extravió en la geografía a las nuevas generaciones, confundidas y atiborradas por las asiduas visitas de la parca y sus testimonios han quedado “arrojados por doquier como si se tratara de multiplicar las morgues” (p. 57).

Otro Caicedo (Jaime, alias “el Grillo”), fue uno de los primeros narcotraficantes colombianos que procesó y exportó cocaína a los Estados Unidos. Hijo del Barrio Obrero de Cali y con un prontuario de delincuente juvenil, se involucró en el tráfico de coca, haciendo pequeños envíos en vuelos comerciales, sin que las aduanas locales y gringas se percataran de los efectos que, por ese entonces, dicha droga producía en los *yuppies* estadounidenses, necesitados de “combustible” para abastecer sus monumentales ambiciones. Jaime “el Grillo” Caicedo fue también un empresario de la *rumba* caleña, pues según refiere el poeta nadaista, Jota Mario Arbeláez<sup>77</sup>, era el anfitrión del grill Picapiedra, a donde Caicedo y Arbeláez (según testimonio anexo anteriormente) iban a bailar Pachanga a finales de los 60’s.

Mientras que en Cali la marihuana era una *pose* entre intelectuales, izquierdosos y pseudoartistas (el mismo Caicedo Estela anota en su *El cuento de mi vida*, p.27, que fue en el Teatro Experimental de Cali donde la probó por primera vez), en otras latitudes el consumo de psicoactivos era mucho más variado. En su viaje a Los Ángeles (USA) en el que intentó, sin éxito, vender dos guiones de horror, Caicedo conoció las anfetaminas. Fueron 60 seconales, un potente barbitúrico que produce sueño y se usa para combatir la angustia y ansiedad, los que acabaron con su vida. ¿Por qué entonces relacionar a Caicedo Estela con la *rumba* caleña, tan colectiva y tan alegre? Porque el vínculo *psicodélico* pijo era una forma de reconocimiento territorial, de comunión en la música anglo y en el encuentro de clase: “Era

<sup>77</sup> Ver columna: [http://www.noticiasliterarias.com/columnas\\_opinion/jotamario/Columna%20de%20Jotamario%20Arbelaez%2002.htm](http://www.noticiasliterarias.com/columnas_opinion/jotamario/Columna%20de%20Jotamario%20Arbelaez%2002.htm) (Consultado: 02/05/2016).

*el Norte en donde los hermanitos de 12 crecían con los vicios solitarios que los de 18 recién habían aprendido y ya fomentaban” (Que viva la música, pp. 69-70).*

Por eso, en la obra de Caicedo, cobra sentido la diferenciación que da el consumo de drogas, pues éste depende de: 1) la situación; rumba de bailar música antillana o rumba de escuchar música anglo, 2) el estado anímico; de excitación o de relajación y 3) la compañía; entre burgueses o entre la plebe. La noche caleña servía para leer a Marx y fumar baretta (actividad mamerta) o simplemente para “subirse” al “viaje” con el “droguito

Figura 16 - Fragmentos de un borrador de la novela “Que viva la música” [MSS2908]

Me enerva que venga algún

MSS 2908

suño de feos ya gordo, ya calvo, a decir que toda esta actividad, esta desgracia, ha sido en vano, que nuestra organizacioncita social no se ha definido, que nombran toda esta tragedia nada más que como "Decadencia Importada", Ch, Ch, alguien que me ~~le~~ pagará por verme un día cómo me lee río en la cara y mi risa, como el sacudón de esta mata de palo rubio, es patrificante. Si me comparan con un pulpo no me enoja. He conocido muchos gordos que escriban cosas bellas y la gente los llama poetas, pero al momento de tratarlos, cuánto miedo, cuánta vulgaridad en medio de sus borracheras, y la mirada ása verda del pajizo, del hombre que lleva dentro de sí la garra con escamas que lo imposibilita para tratar a las mujeres. Somos, hombre, seres misteriosos. Y sólo encontré correspondencia en esos jovencitos que ya casi no veo, los que día a día se raspaban el cerebro. "No duele ~~mediclan~~. Es como pasarse un peine y enredar las fibras del opinadero".

59

Yo bajaba las escaleras, sólo iba por allí a todas estas alturas, luego de ser testigo del patricidio, matricidio y nancicidio de Flores. Para qué, algo impresionada al estaría, pues pensé: "Un vínculo de muerte nos une en ésta y cada una de las rumbas. Da qué serán capaces los otros?"

¡¡Ch, yo esperaba tanto de esa generación!!

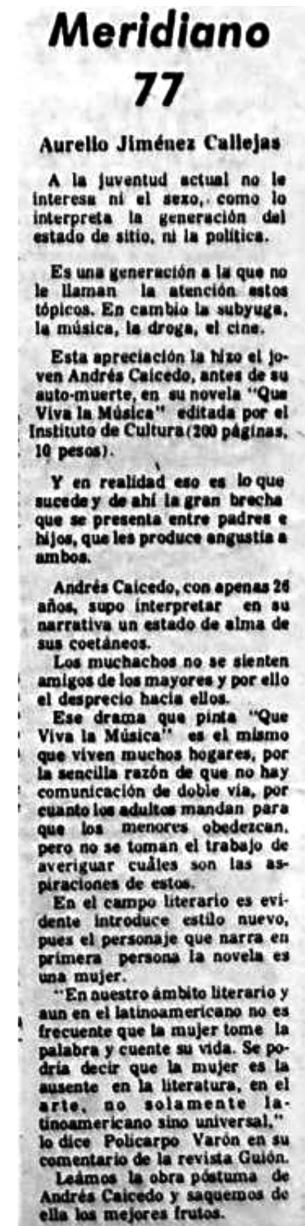
fácil que viene con buenas nuevas, [y] un pericazo para los tres amigos”. Ya lo advertía el autor: “otros, aún inteligentes, no salían de la certeza de que cuando se llegara la hora de evaluar esa época, ellos, los drogos, iban a ser los testigos, los con derecho al habla, no los otros, los que pensaban parejo y de la vida no sabían nada” (Que viva la música, p. 77). En uno de los borradores de “QVM” Caicedo hace las siguientes anotaciones no publicadas en el original:

Caicedo se pregunta [y los que vienen] “*De qué serán capaces?*”. Tal vez por eso no es extraño que la narradora de *Que viva la música* sea una jovencita reivindicadora de la nueva Cali; una mujer que cuenta sus experiencias (en un espacio literario latinoamericano dominado, entonces, por la figura masculina - ver Figura 17); una frívola, hedonista y esnobista “heroína” que comienza en la noche norteña - de droga y baile solitario (“*O ponés algo en inglés o te sacudo*” - QVM, p. 72) y termina al “... *ensuciarse de la grasita de la plebe*” (p. 70) cuando se zambulle en el profundo sur de su pecaminosa ciudad, frenética de encontrarse piel a piel con “lo popular”; una patada en los *huevos* para cualquier forma de dominación.

### Gramáticas de producción presentes en las tres obras de Caicedo

Las espacialidades caleñas disímiles posibilitan intercambios de ideas sobre la ciudad que no sólo afectan o movilizan asuntos cognoscitivos, sino también sensitivos. Aparecen, en esas décadas, los Índices que muestran la imbricación entre la cultura dominante y la cultura de las clases subalternas, que brota (como lo predicaba Bajtin) por influencia recíproca, casi que por mutua admiración, una dicotomía cultural que genera al mismo tiempo circularidad. Las expresiones del vulgo alimentan la literatura caicediana, dotando esta última de comicidad, de espontaneidad, de realidad. Llegar a la cultura popular por la literatura pareciera una estrategia elusiva, en la que las fuentes indirectas pudieran obstaculizar un conocimiento cercano y endógeno de *lo popular*. Pero, tampoco es cierto que las fuentes idóneas sean el almanaque

Figura 17 - Columna publicada en El País (31/03/1977 - Pag. 5)



Bristol, las fotonovelas o las películas de charros mexicanos; los productos dirigidos, por las industrias culturales, a las clases populares a veces hablan menos de ellas y más de las formas hegemónicas, como son representadas, que los libros y cuentos de un escritor que creció entre sectores privilegiados, pero se llenó de imágenes antidogmáticas tomadas de la cotidianidad y de la ritualidad plebeya.

Así como se generan espacios y prácticas de exclusión, aparecen en los '70s unos *flujos culturales* (Hannerz, 1992) que conectan las *lógicas de producción* con las *lógicas de reconocimiento* (Verón, 2013: 305) en un entorno de creciente mediatización de las sociedades juveniles que hasta entonces habían estado escindidas por geografías citadinas y visiones de mundo en apariencia incompatibles, pero que tras el lento arribo de los productos de la mediatización (cine y música, principalmente) y las nuevas instancias culturales que colectivizan el *significado* de lo *que es Cali* (fiesta y deporte, según las representaciones hegemónicas de la ciudad), terminan convirtiendo lo irreconciliable en sentido común... en ámbito de mediación y encuentro social interclase. Ambas situaciones (la excluyente y la incluyente) están en las obras literarias de Andrés Caicedo y son las que por momentos marcan un *desfase* entre las etapas de producción/reconocimiento; mientras que en otras ocasiones contienen los símbolos en los que confluyen la cultura dominante y la popular.

Una constante en la obra caicediana es, entonces, esa liminalidad que se aplica a casi toda situación: la involuntaria atadura a una decadente conciencia de clase, el descubrimiento de su imprecisa sexualidad, el goce por igual de lo foráneo y de lo popular-local, la confusa situación de ser antimperialista y consumidor de música, cine y literatura *yanqui*, de decirse anarquista y vivir en moratoria social; sostenido económicamente por los papás y emocionalmente, por los amigos y la novia.

Las ideas políticas y las expresiones estéticas que, históricamente, alejaron a las castas y luego a las clases caleñas, comenzaron a ser tangentes que atravesaban otras *constantes*, que facilitaban el reconocimiento mutuo: las juventudes burguesas y populares (que no coincidían ni interactuaban en el colegio, en el club o en el barrio) se encontraban en el estadio, en el grill, en el cine o en la calle. La apropiación de lo público, antes disputado por las luchas ideológicas, comenzó a darse, hasta bien entrada la década del 80, en los momentos, eventos y espacios de goce compartido, pero la clase media, que sirvió de laso entre establecidos y marginados, como lo muestra Rubén Paces en *QVM*, se comenzó a confinar en unidades residenciales, en centros comerciales, en multiplex y en restaurantes de comida rápida. Compraron o heredaron carro y empezaron a mirar la ciudad por la ventanilla, a 60 km/h.

Todos los acontecimientos referidos en este capítulo no tendrían una ilación lógica si no fuesen auscultados en el marco de la teoría de la discursividad social: si se toman, con Verón (2015: 174) los relatos de Caicedo, seleccionados para este trabajo como *fenómenos mediáticos*, o sea, las exteriorizaciones de procesos mentales bajo la forma de un dispositivo material dado, se comprende la no linealidad de los discursos sociales, ya que el dispositivo técnico-comunicacional *libro* (portador de los *signos* con que Caicedo registró el conflicto juvenil en su ciudad) produce lo que Verón (2015) llamó unos “efectos radiales”, en todas direcciones, afectando, de diversas formas y con diferentes intensidades, a todos los niveles funcionales de la sociedad: “*en el nivel social, la circulación discursiva del sentido está estructuralmente quebrada*” (p. 175), de allí que los fenómenos mediáticos generen autonomía entre emisores y receptores (*primeridad*, en términos de Pierce) y persistencia de los discursos a través del tiempo (*secundidad*). El reto de este capítulo, entonces, consiste en ubicar una *terceridad* del conflicto juvenil entre jóvenes de clase media que se manifiesta en la obra del escritor Andrés Caicedo Estela. Dicha terceridad la puntualiza Verón, 2015 como “...*el cuerpo de las normas sociales que definen las formas de acceso a los signos autónomos y persistentes*” (p. 174). De ahí que las *gramáticas* de producción aquí enumeradas busquen estabilizar los sentidos en torno al conflicto juvenil en Cali, en medio de la reinante descontextualización que suponen las múltiples rupturas y alteraciones del espacio-tiempo entre quien produce el discurso y quienes los interpretan.

La persistencia material de los relatos de Caicedo permite, entonces, suponer que el conflicto juvenil en Cali tiene, primero, un origen histórico signado por la tensión inclusión/exclusión social. Luego y, sin que por ello se haya logrado armonizar la situación entre grupos sociales tradicionalmente incluidos con otros tradicionalmente excluidos, la ciudad comenzó su proceso modernizador (a través de eventos deportivos y festivos) que operaron como débil consenso social, ahondando, en unos casos, las brechas económicas y las diferencias políticas entre establecidos y marginados; pero también, agrupando simbólicamente (con el enorme protagonismo de la cultura popular) a las distintas capas de la sociedad caleña, en una época ubicable entre finales de la década de 1960 hasta comienzos de la década de 1980. El gráfico 3 sirve como resumen de las gramáticas de producción señaladas en este capítulo:

**Gráfico 1 - Matriz categorial de las condiciones de producción de la obra de A. Caicedo**

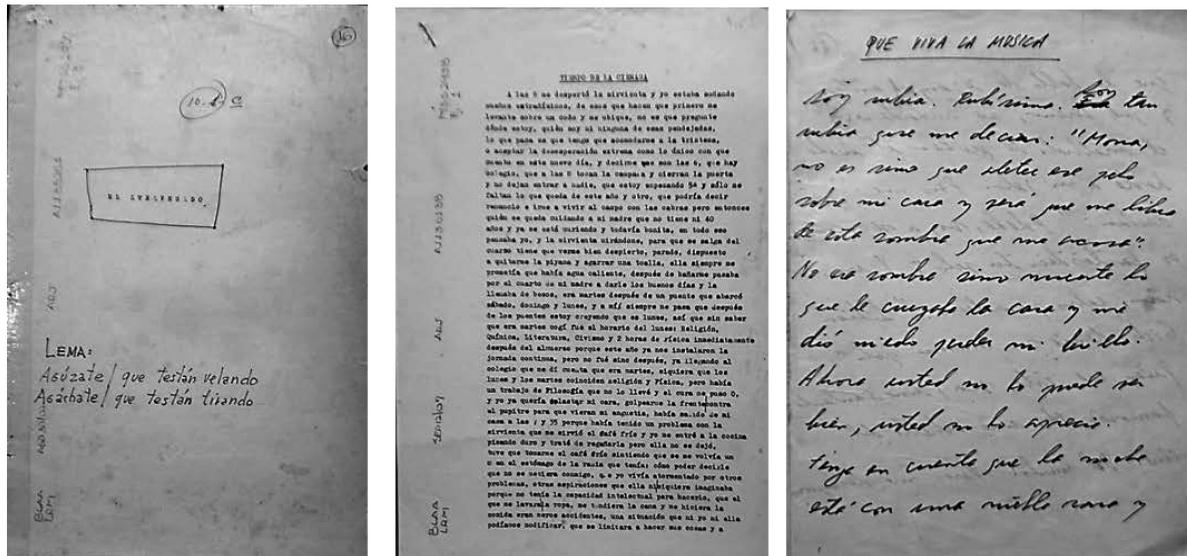


De ninguna manera se ha intentado realizar un cognigrama de los discursos en torno al conflicto juvenil histórico en Cali; sólo se busca, con esta especie de mentefacto, diferenciar (en el sentido de Luhmann, 1984 y Verón, 2013) los sistemas sociales (propiciadores de los discursos, aquí tomados como objeto de estudio) y los sistemas psíquicos (inspiradores de los relatos de Andrés Caicedo, aquí tomados como fenómenos mediáticos). Se espera más adelante volver sobre este intento de filogénesis del conflicto juvenil interclase.

## Un Aleph

La metáfora borgiana para el *nunc stans* de los escolásticos... “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” es el término usado en este capítulo para observar la “interpenetración” (Luhmann, 1984) entre los fenómenos mediáticos y no mediáticos que aparecen en las tres obras seleccionadas del escritor Andrés Caicedo Estela y que serán el *core* de este capítulo. Son estas obras, el punto convergente que permite usar como analogía una ficción llevada ad infinitum para significar cómo se han traducido los conflictos juveniles de los caleños en los últimos cuarenta años, en los tres discursos publicados por Caicedo con los nombres de *El atravesado*, *El tiempo de la ciénaga* y *Qué viva la música*.

Figura 18 - Primeras páginas de los manuscritos originales de los textos de A. Caicedo seleccionados



Pero además, este *Aleph* intentará mostrar un sentido de *totalidad*<sup>78</sup> que permita juntar la modernización de Cali (largamente tratada en el capítulo anterior) con el *posmodernismo*

<sup>78</sup> Berman (2008: 82) afirma que el “sentido de totalidad va a contrapelo del pensamiento contemporáneo. El pensamiento moderno sobre la modernidad está dividido en dos compartimentos diferentes, herméticamente cerrados y separados entre sí: la ‘modernización’ en economía y política; el ‘modernismo’ en el arte, la cultura y la sensibilidad”.

literario de Caicedo Estela<sup>79</sup>. Si a lo anterior se suma el análisis culturalista de las mediaciones sociales planteado por Martín Barbero (2002) y, dentro de dicho análisis, se abordan los cuatro planos de la mediación<sup>80</sup> (ritualidad, socialización, tecnicidad e institucionalidad), se puede sugerir una primera comparación que junte *gramáticas de producción* de la obra de Caicedo (en el entorno mediático de finales de 1960 y comienzos de 1970) con *gramáticas de reconocimiento* en los jóvenes adscritos al colectivo RIDERS (2015/16), cuya auscultación se hará visible en publicaciones venideras. Ambas generaciones vivieron un momento mediático “telúrico”, pues, a pesar de que sus escenarios históricos parecen, a simple vista, incomparables, debieron enfrentar un período de innovación (e *inestabilidad*) tecnológica que modificó las maneras de relacionarse; lo que ha detonado en expresividades acordes con la emergencia del cambio de escala que han introducido esos medios en los asuntos humanos, tanto en los 70’s del siglo XX como en las primeras décadas del siglo XXI.

Entonces, siguiendo las líneas trazadas en el capítulo anterior, pero matizadas por las formas expresivas propias del autor, se dará desarrollo a apartados que tienen que ver con mediaciones propiciadoras y disipadoras de conflictos entre los jóvenes protagonistas de las obras arriba mencionadas<sup>81</sup>, siendo enmarcados, dichos conflictos en los planos de la

---

<sup>79</sup> “Toda la obra de Andrés Caicedo parte, depende y se inscribe en la ciudad de Cali. Esto, que parecería un accidente, se convierte en una actitud en todo su trabajo, pues no es posible que un autor como Caicedo existiese en otra ciudad colombiana. Este planteamiento, que podría ser tomado como una absurda declaración chauvinista, es una realidad de múltiples connotaciones, puesto que Andrés asumió a su ciudad como una especie de metáfora de su propia vida, entendiendo la *caleñidad* como una excepción, como una salida por la puerta trasera, como un reto. La capital del departamento del Valle del Cauca ha sido un medio donde (...) las excepciones juveniles (en particular, en la década del setenta), han tenido una salvaje, agresiva e inteligente manera de cuestionar las normas establecidas, a través de todos los excesos posibles, llámese cinefilia, erudición, drogas, pasiones irrefrenables o soluciones radicales” (Romero Rey, 2015: 64).

<sup>80</sup> Es importante anotar que Martín Barbero propone, en el texto citado, la inversión de su teoría de las mediaciones (sugiriendo un título como *De las mediaciones a los medios*), pues, según dice, “...ese parecería ser el nuevo rumbo que está necesitando la investigación sobre las relaciones entre comunicación y cultura en América Latina” (p. 14). Pero, advierte que dicha inversión no debe realizarse para paliar los efectos desocializadores de la modernización neoliberal ni tampoco, para satisfacer la omnipresencia mediadora del mercado. Es por ello que, en este capítulo, la teoría de las mediaciones y la de la discursividad social se encuentran (¿se entroncan?) en la indudable centralidad de los medios en la vida de los jóvenes aquí estudiados.

<sup>81</sup> De ahí que sea particularmente importante, en este capítulo, observar, en la obra de Caicedo Estela, los acontecimientos referidos (historias), los recorridos urbanos y periurbanos (geografías), el habla ciudadano (las *jergas caleñas*) y los otros rasgos distintivos de identidad juvenil que pugnan entre sí al interior del corpus seleccionado (estilos, estéticas, bricolajes, etc.). No hay que olvidar que este capítulo busca *Analizar los discursos latentes sobre el conflicto juvenil interclase en Cali, Colombia, presentes en las 3 obras del autor*, tal y como está consignado en el 2° objetivo específico propuesto en esta investigación.

institucionalidad (la sociedad y la familia burguesa v/s las nacientes “comunidades emocionales” juveniles); la socialización (formas de “encajar” entre los mismos jóvenes); la ritualidad (prácticas y cotidianidades de los muchachitos burgueses) y la tecnicidad (formas de interacción y relación a través del uso de la tecnología y los medios masivos de comunicación).

De allí que, profundizando en la alusión a la Cali “setentera” como *ambiente* para el conflicto juvenil, registrado por Caicedo Estela, se reflexionará, en este capítulo, sobre un aspecto importante de la obra de E. Verón que tiene todo que ver con su Teoría de la Discursividad Social: la progresiva mediatización de la vida social. Sabiendo que, desde una perspectiva evolutiva, los medios y lenguajes imponen condiciones de producción y reconocimiento, es la década del '70, una importante bisagra entre una sociedad mediática y una sociedad en vías de mediatización (Carlón, 2015: 1119-1120)<sup>82</sup>; siendo esta última una en la que “*las instituciones, las prácticas, los conflictos, la cultura, comienzan a estructurarse en relación directa con la existencia de los medios*” (Verón, 2001:15). El “ambiente” creado por los medios análogos de la década del '70 (los mismos que sirven de *producción y reconocimiento* en Caicedo Estela: cine, teatro, literatura y música grabada) fusionan manifestaciones artísticas y mediáticas en un proceso adaptativo de nuevos lenguajes y prácticas sociales juveniles que comenzó en aquella época y continúa, a su manera, en la actual.

Es necesario aquí volver a advertir que, a pesar de que el enfoque de este capítulo son las obras de A. Caicedo, escogidas como corpus de este estudio, será muy difícil evitar la confluencia autor-obra; primero, porque a decir de la mayoría de los académicos concedores del trabajo literario caicediano (Duchesne-Winter & Gómez 2009; Rojas, 2012) la obra en mención sí tiene un carácter testimonial, a veces autobiográfico e incluso, también profético, pues es la propia vida del autor-narrador la que relaciona los hechos y situaciones cotidianas, los acontecimientos o los episodios concernientes al espacio-tiempo que él atestigua y fabula; segundo, aunque la figura de Caicedo no podría tomarse como arquetípica de la juventud clasemediera caleña, sus relatos sí refieren y recogen los conflictos que acompañaron a una generación de jóvenes burgueses (de finales de 1960 y casi toda la década de 1970), así como

---

<sup>82</sup> Esta reflexión de Carlón (2015) aparece inicialmente en el cap. 7 de la fundacional obra de Verón de la siguiente manera: “*la principal consecuencia de la transformación social de las condiciones tecnológicas de producción discursiva sobre la teoría del sentido fue, quizás, iluminar la existencia de este desajuste constitutivo, que permanece ‘invisible’ cuando funcionan la producción y el reconocimiento en el mismo nivel, como es el caso de los intercambios interpersonales. Lo que se puede llamar el paso a la sociedad **mediatizada**[sin resaltado original] consiste precisamente en una ruptura entre producción y reconocimiento, fundada en la instauración de una diferencia de escala entre las condiciones de producción y las de reconocimiento*” (Verón, 1999: 150)

sus maneras de afanar o afrontar dichos conflictos (Romero Rey, 2015: 137). Desentrañar las distintas formas de conflicto juvenil narradas por Andrés Caicedo desde su observador permitirá, en estudios por publicar, contrastar o comparar dichos conflictos (ver cómo han mutado o se han transformado o cómo han permanecido) con los que, presentemente, perciben y soportan los(as) jóvenes burgueses.

Es por eso que, se hace conveniente contextualizar propositivamente, desde la semiosis social, las posibles influencias recibidas por Andrés Caicedo de la oferta artístico-mediática disponible en Cali en los años en que produjo las obras aquí estudiadas, tratando con esta contextualización, establecer relaciones entre piezas, autores y expresiones que sirvieron de derrotero a su estilo anti-adulto, anárquico, intertextual y metaléptico; tan reconocido por algunos jóvenes lectores en la actualidad. Se verán, a continuación, entonces, los principales influjos que, a veces explícita y otras implícitamente, marcaron la obra y el discurso de Caicedo Estela.

### **Producciones culturales tutelares**

Entre los discursos que preceden a la aparición de *El atravesado*, *El tiempo de la ciénaga* y *Que viva la música* (en adelante *EA*, *ETC* y *QVM*, respectivamente) son rastreables, principalmente, piezas literarias, teatrales, musicales y cinematográficas. Existen un buen número de textos académicos y divulgativos que señalan cuáles autores y obras causaron impresión en el autor<sup>83</sup>, pero al ser, este estudio sobre el conflicto juvenil, se dará relevancia a aquellos discursos que pudieron tener sentido para Andrés Caicedo y que terminaron por permear su estilo literario. Sin embargo, no se trata de hacer un largo inventario que catalogue los consumos artístico-mediáticos del autor, sino, más bien, de anotar qué reusó, modificó, adaptó o retomó Caicedo de lo visto, lo escuchado y lo leído por él.

En ese orden de ideas, se triangulará la información de especialistas caicedianos, consultados de forma directa o, como en el capítulo anterior, usando fuentes secundarias, con la recabada en la Colección que tiene el nombre del autor y que se encuentra depositada en la Biblioteca Luís Ángel Arango de Bogotá (en adelante, BLAA); cruzando textualidades y oralidades de familiares, amigos, conocidos, editores, y demás informantes clave previstos en este estudio. Aquellos períodos históricos que no aparezcan claramente identificados por las fuentes anteriormente descritas, serán cotejados a través de los datos obtenidos en la revisión de prensa escrita que circuló durante los años en que Caicedo escribió las obras citadas en el corpus (de 1971 a 1977).

---

<sup>83</sup> Para tener un panorama de la literatura y el teatro que leyó Caicedo, en su corta existencia, remitirse al ya citado *El libro negro de Andrés Caicedo*, editado por Bonilla (2008) para Norma, Bogotá.

## Leer para escribir:

A decir de los entendidos (Romero Rey, 2007: 38 y 2015: 83; Vázquez Hurtado, 2013: 3; Rodríguez Calle, 2011: 66, entre otros) los géneros y autores que ejercieron mayor ascendencia literaria para la realización de las 3 obras de A. Caicedo aquí analizadas fueron las siguientes: la novela de terror de E. A. Poe<sup>84</sup> y H.P. Lovecraft (seguidores, a su vez, de la senda de A. Radcliffe y E. T. A. Hoffmann) para su estilo “Gótico tropical”; la novela negra americana, en particular James M. Cain y Raymond Chandler (herederos de D. Hammett, con muchas de sus historias llevadas al cine) para su narrativa urbana y sórdida, el frenesí productivo y multifacético<sup>85</sup> de Anthony Burgess, Herman Melville y del joven aventurero Malcolm Lowry (que le legaron la idea de una literatura expiatoria de “fantasmas” mentales, incluso por momentos bipolar); y algunos(as) más<sup>86</sup>. De ellos también imitó la ironía, las temáticas, los *cameos* de personajes que se encuentran en distintos relatos y uno que otro rasgo estilístico que, de a poco, se irá revelando.

Pero, es la literatura de Poe, la que más conmueve y sorprende la subjetividad del joven Caicedo: de dicho autor escribió: *“Uno de los más geniales escritores norteamericanos. Obsesionado por el espanto de la tragedia<sup>87</sup> humana, pintó en argumentos sobrenaturales todo el terror que el hombre le tiene a su propia naturaleza”* (MSS2992 folio 9). Pero no solamente era la obra de Poe la que lo atraía, sino también su vida atormentada: todo parece indicar que a Caicedo lo motivaba la noche (tanto como a María del Carmen, su protagonista en QVM)<sup>88</sup> por el carácter lúgubre con el que la oscuridad dotaba a su veraniega ciudad natal, aunque en Cali no encontraba los fríos parajes bostonianos,

<sup>84</sup> El uso de personajes en las obras de Caicedo que le dan continuidad a los de E.A. Poe, como Berenice (*Angelita y Miguel Ángel*) o Morella (antes “Silvia” en el guion inédito sobre un vampiro que no tenía castillo sino un ingenio azucarero en el Valle del Cauca – Reg. Topográfico MSS3134).

<sup>85</sup> Particularmente (y aunque no sea invento de Burgess) cuando decide usar la técnica *cut-up*, a la que llama *“...el método W. S. Burroughs para la novela. Escribir automáticamente, sin que nada nada nada importe, sin que haga falta narrar verdaderamente nada”*, en su obra: *Noche sin fortuna* (p. 237).

<sup>86</sup> No es gratuito que Caicedo buscara leer otros(as) autores, como Flannery O’Connor, que retomaban el punto de vista, la técnica narrativa y/o las temáticas de algunos de sus escritores tutelares, como Poe, Hawthorne o H. James.

<sup>87</sup> Se transcribió exactamente como aparece en el manuscrito.

<sup>88</sup> En la misma obra, como se verá en su momento, la *Nochecaicediana* difiere de la poeiana, pues en ella encuentra placer y no horror: *“...obedeciendo a la emoción pura le respondo su llamado a la noche, que nome traga, me sacude nada más (...) Soy una fanática de la noche. Soy una nochera”* (Caicedo Estela, 2013: 63).

ni los cuervos parlantes, ni los gatos tuertos y endemoniados. Caicedo se las arregla para heredar de Poe, además de los nombres de sus personajes, el discernimiento entre lo que es **Horror** (acontecimiento evidente o situación objetiva) y su efecto positivo: el **Terror**. Por lo mismo, Caicedo reconoce, en la obra de Poe, que los horrores al peligro externo SOLAMENTE actúan sobre los miedos previamente incubados y/o subjetivados (“*un efecto que lo físico (...) había a la larga creado sobre lo moral de su existencia*”, diría Poe); por lo que dichos miedos podían ser legados generacionalmente, como en *La caída de la Casa de Usher*, generando un estado irracional de excitación frente a situaciones desconocidas, ya señaladas y advertidas por los padres burgueses a sus hijos(as) imberbes<sup>89</sup>. Tampoco es gratuito el subrayado en la introducción a los dos volúmenes de **Obras en prosa**<sup>90</sup>, en la que, al estimar la confiabilidad de las fuentes de las que los biógrafos extraen girones de la vida de Edgar Allan Poe, se evidencia su escepticismo ante una reconstrucción a posteriori de los eventos que marcaron la vida de un creador (ver: Figura 19).

De la misma manera, como la literatura de aventuras fue importante en sus inicios lectores, los relatos futuristas y fantásticos lo atrajeron poderosamente, en su adolescencia y temprana juventud. Ejemplo de ello, es el comentario que hace sobre las novelas de R. Bradbury: “...son un cuadro patético del temor por un mañana venidero” y anota sobre **Fahrenheit 451**: “Habla acerca de un futuro dónde los libros son perseguidos y los lectores perseguidos como criminales. A medida que el mundo se ha ido perfeccionando materialmente, sus habitantes se han deshumanizado en forma paralela. Un llamado de

---

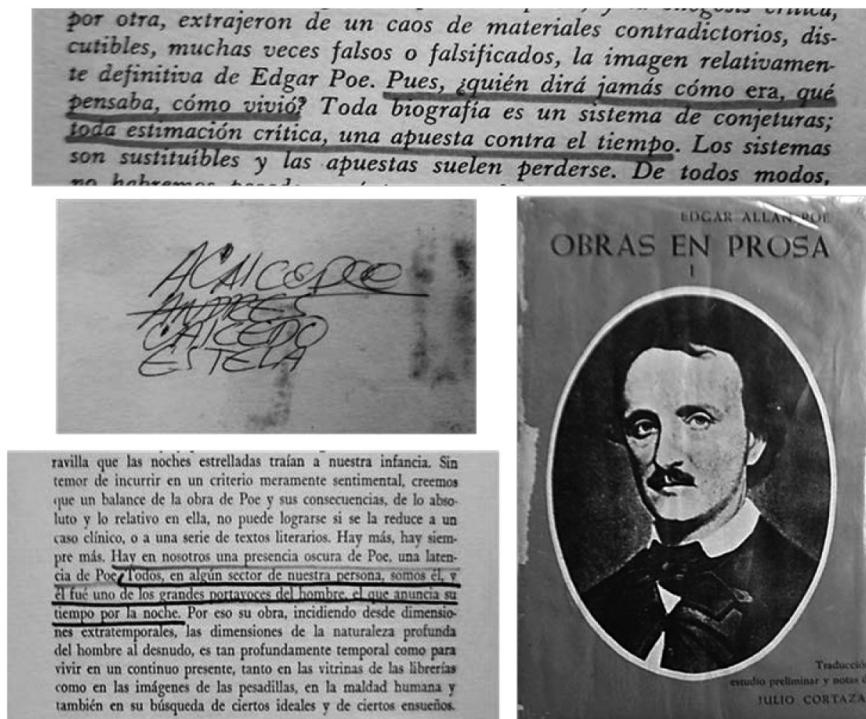
Además, entre las pocas metáforas rastreables que permite la obra de A. Caicedo, está la que relaciona *Sol* con *Adulterio*, también en su *QVM*: “...no es sino que lleguen las 6 de la tarde para que se acaben las rezanderías. Yo creo que sí, que es el sol el que no va conmigo” (p. 52). Otra de dichas metáforas también parece una herencia de Poe y es la que relaciona *Ciénaga* (o *Pantano*) con *Soledad* (cuando se llegue al tema del relato caicediano, etc., se volverá sobre este asunto). Sobre Poe, aguas estancadas, soledad y muchas más cuestiones, se puede referir el famoso estudio psicoanalítico que realizó Marie Bonaparte, titulado: *The Life and Works of Edgar Allan Poe: Psychoanalytic Interpretation* (Londrés, 1949).

<sup>89</sup> Es emblemático en el cuento *Patricialinda*, de Caicedo, el ficcionalizado caso del “*Barón Jimenez*”: un liberal gaitanista que, como venganza ante el asesinato de su esposa y la quema de su finca a manos de partidarios del conservatismo, prometió no descansar hasta no haberse robado el último hijo de los conservadores para asarlo vivo en el monte (Caicedo Estela, 2014: 102).

<sup>90</sup> Al parecer, Caicedo, en sus primeros años, admiraba sobremanera los proemios de Poe, pues fue lo que le produjo mayor atención de sus cuentos. Dicha admiración se notó en los resaltados, las marcas y señas sobre el papel y en los comentarios realizados en la edición antes referenciada.

*alerta a las sociedades mecanizadas”* (folio 12). También afirma sobre el personaje de *El que espera*, del mismo autor: “[Bradbury] *dota a su cuento de previsiones espantosas por su misma actualidad. Con esa frase ‘Jamás debimos venir: Marte no nos quiere’, pronunciadas por aquel bello-espantoso ser, tomando apariencia humana, allí en esas palabras se encierra el mayor problema de la carrera espacial del hombre”* (folio 18). Sorpresa y espanto frente a la creciente tecnificación, son dos emociones que se mantienen en la obra de Caicedo, a través de sus personajes protagónicos.

**Figura 19 - Subrayados de A. Caicedo sobre el tomo I de las Obras en Prosa de E. A. Poe, con traducción y estudio preliminar de J. Cortázar**



Para sus conocidos y amigos cercanos (como su condiscípulo en el Berchmans, Carlos Pineda), más que el estilo, Caicedo buscó en los autores tutelares y en sus obras temáticas relacionadas con su propia realidad: “...si (...) uno lee ‘El retrato del artista adolescente’, de Joyce; y lee la historia de los ejercicios espirituales por los que pasó Joyce, entonces

*uno puede darse cuenta cómo era el Berchmans en ese aspecto*<sup>91</sup>. La vida de los jovencitos burgueses encerrados en el activismo agobiante de un colegio católico, que proscribía la curiosidad y el ocio, llevó a Caicedo a escribir su primera pieza sobre la juventud: **Los oscuros desahogos**. Pequeña obra de teatro estudiantil en la que, según Pineda, “...unos jóvenes del colegio se habían quedado un domingo por la tarde – unos jóvenes burgueses– aburridos allí, ya estaban cansados de estudiar conjuntamente, y ensayan un juego que se llama ‘contarse todos los secretos’. Y en realidad, después de un estremecimiento, logran hacerlo. Y pues allí empiezan a aflorar todos los temas como delicados o tabú que van a ser parte de esa sucesión de referencia maldita o gótica en Andrés”<sup>92</sup>.

Pero, no es lejana a la realidad, esta reflexión de Pineda<sup>93</sup>, pues: 1) efectivamente para Caicedo es el **Ulises**, no el *Retrato*, de J. Joyce “...la obra literaria más importante del siglo [Veinte], a mi modo de ver (...) en la cual el genial irlandés logra darle un vuelco total a la literatura o forma de literatura que regía hasta su tiempo. Antes de Ulises hubo intentos vagos e indirectos al mismo tiempo que temerosos. Esto no sucede aquí. Ulises acaba con todo convencionalismo literario que existiera en esa época” [MSS2992 Folio 11] 2) porque muestra que la clave de lectura de Caicedo para abordar y afrontar un texto poético, literario o teatral, era su propia vida.

A continuación, se ven algunas anotaciones sobre autores y textos leídos por él y comentados de acuerdo a sus parámetros de juzgamiento:

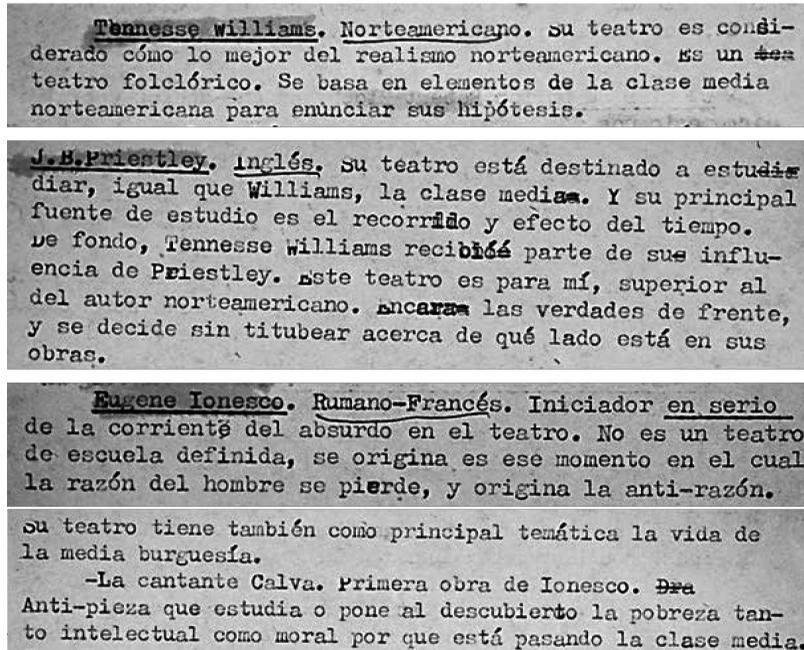
---

<sup>91</sup> Esta mención que Pineda, el amigo de adolescencia de Caicedo, hace a la pieza citada de Joyce como determinante en la obra posterior del autor caleño, permite notar las contradicciones surgidas entre lo que recuerdan los amigos y lo que consigna de su propia mano el mismo Caicedo. Sobre ese respecto, el autor anota: “*Retrato del artista adolescente contiene páginas bellísimas, pero también incurre en bastantes errores netamente novelísticos, factores que bien se podrían pasar por alto teniendo en cuenta la temática rutinaria de la novela*” [MSS2992 Folio 13]. Caicedo es más crítico de la educación impartida por las órdenes religiosas cuando reseña el libro de M. Quoist **Amor: el diario de Daniel**: “*Estúpido y jesuitante ejemplo de una enseñanza desorientada e inútil. A modo de novela, el curita Quist (sic) trata de sentar un precedente del comportamiento del joven. Pero de aquellos jóvenes que no salen de rebeldías en la mesa del comedor y de partidos de fútbol en la tienda de la esquina*”. (folio 36)

<sup>92</sup> Ver el ya citado documental **Unos pocos buenos amigos** (1986 – 3’08”) [Disponible en: <https://vimeo.com/30413482>].

<sup>93</sup> Cruzando lo dicho por él con lo encontrado en los manuscritos [MSS2992, folio 13] aparece: 1) que es la lectura de *Ubu Rey*, de A. Jarry, la que pudo propiciar la primera pieza teatral de Caicedo y 2) que el propósito inicial de dicha pieza era ridiculizar a los profesores (intento parecido al que hizo el personaje de EA en el colegio El Pilar, al adaptar un texto satírico a la letra del villancico *Dulce Jesús mío*, para burlarse del profesor Benito) y, por ende, de la hegemonía ejercida por el mundo adulto sobre el mundo juvenil.

**Figura 20 - Fragmentos de las reseñas que A. Caicedo realizó sobre obras teatrales leídas en su juventud**



Los pequeños/enormes dramas de la clase media, la tragicomedia (absurda, por demás) de la vida matrimonial en *Un tranvía llamado deseo* o las sorpresivas confesiones de un grupo de amigos en el desenlace de *Dangerous corner*, también la desazón y mutuo reproche por los sueños frustrados en *El tiempo y los Conway*, el sinsentido en los diálogos (así como en la relación amorosa) y la decrepitud moral e intelectual de los matrimonios que protagonizan *La cantante calva*, una galería de cuadros y estampas de la vida cotidiana de la burguesía<sup>94</sup>, que ya Caicedo percibía decadente y necia aún en su ciudad tropical. Es, entonces, la lectura de piezas teatrales – en particular, las del llamado *Teatro del absurdo* – la que le generó mayores y mejores reflexiones y comparaciones con la realidad circundante.

<sup>94</sup> “*Los cerdos*” como Caicedo llama a los de su clase en su *QVM* (p. 229). De hecho, cuando María del Carmen sale en los periódicos amarillistas se ríe de solo pensar la cara de escándalo que pondría la alta sociedad caleña, al ver a una niña “bien” en esos antros de vicio... “¿Cómo se mete de puta una exalumna del Liceo Benalcazar?” (p. 223); pero también anota “*Supongo que los marxistas ven las fotografías y pensarán: ‘Observen ustedes lo bajo que puede llegar la burguesía’. Qué bajo, pero qué rico, no me importa servir de chivo expiatorio...*” (p. 229).

También en los textos de Caicedo Estela aparecen con toda claridad polémicas ocultas y demarcaciones del estilo literario de algunos escritores pre-Boom: acusa a J. L. Borges de tener muchas ficciones que “...se sumergen<sup>95</sup> entre la confusión y la pedantería del lenguaje” - MSS2992 Folio 15) y de que sus cuentos están “...bastante influenciados por Poe”. También muestra su disgusto con el mismo Borges quien, con otros autores, a su juicio realizaron una parcializada antología del género fantástico (ver Figura 21). Al mismo tiempo, de sus compatriotas Jorge Zalamea y Guillermo Valencia<sup>96</sup> dice que “*En mi parecer, Zalamea le resta universalidad a su obra en el momento de situarla en la India, error que es al mismo tiempo de descentramiento, ya que la mayor parte del poema está visiblemente dirigido a la américa latina*” (folio 24). Sobre los versos de Valencia anota: “*Poema con miras a ser llamado ‘social’, de forma más o menos bella, pero con una temática completamente ridícula, farsante, sin fundamento. El autor quiere ponerle una solución a los problemas del hambre y la miseria exponiéndolos con palabras bellas y retóricas, alejándose completamente del ambiente en el cual desea meterse para solucionar*” (folio 24). Estos comentarios ponen de manifiesto su rechazo por la grandilocuencia y el uso de palabras ampulosas para abordar temáticas y problemáticas sociales.

Aunque algunas notas periodísticas<sup>97</sup> y críticas<sup>98</sup> aseguran que Caicedo también se alejó de los escritores del *Boom*, en los datos encontrados tal alejamiento no parece del todo cierto. Evidencia de ello, es que menciona en la dedicatoria del cuento *El atravesado* a Vargas Llosa (a quien trata cariñosamente de “Marito”, reconociéndole su forma de retratar la juventud en sus obras *Cachorros* y *La ciudad y los perros*); respeta a García Márquez, a quien llama “...el gran escritor colombiano”, pero señala que, aunque dicho escritor sabe darle algunas variaciones al tema de Macondo, “...ya sus relatos están demasiado desecados por el mismo calor del insoportable pueblo, por la misma humanidad acabada de sus insólitos personajes, por la misma cansada irrealidad cotidiana” (folio 27). También leyó cuidadosa y metódicamente a J. Cortázar, de quien reseñó admirativamente obras como *Los premios*, *Las armas secretas*, *Final del juego*, *Rayuela*, *Bestiario*, *62-modelo para armar*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Historia de Cronopios* y *de Famas* y conservó, en su biblioteca

---

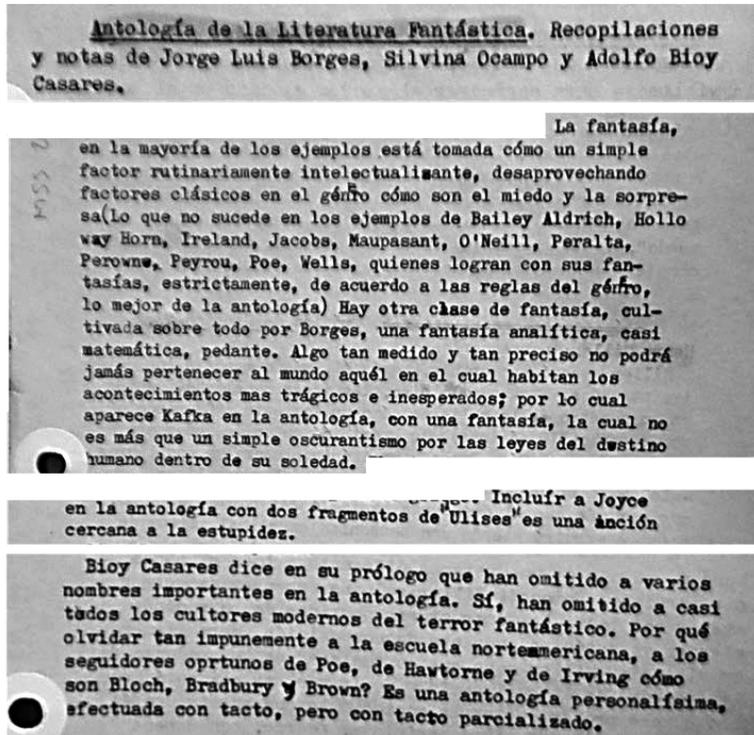
<sup>95</sup> Nuevamente, la ortografía de un Caicedo de 16 años que confundía “g” con “j”. En adelante se usará [sic].

<sup>96</sup> En particular, de sus piezas poéticas *El sueño de las escalinatas* y *Anarkos*, respectivamente.

<sup>97</sup> Ver: Andrés Caicedo, el primer hipster latino está de cumpleaños (disponible en: <http://www.las2orillas.co/andres-caicedo-el-primer-hipster-latino-esta-de-cumpleanos/>) [Recuperado: 16/08/2016]

<sup>98</sup> Ver: Guzmán Abella, J.J. (2011). Andrés Caicedo: Elogio de la inmadurez. En: Castrillón, Carlos A. (Comp.). *Marginalia: Encuentros con la literatura*. Armenia, Universidad del Quindío. Págs. 53-61.

Figura 21 - Anotaciones sobre la Antología de la literatura fantástica, hecha por J. L. Borges, S. Ocampo y A. B. Casares [MSS2992 Folio 37]



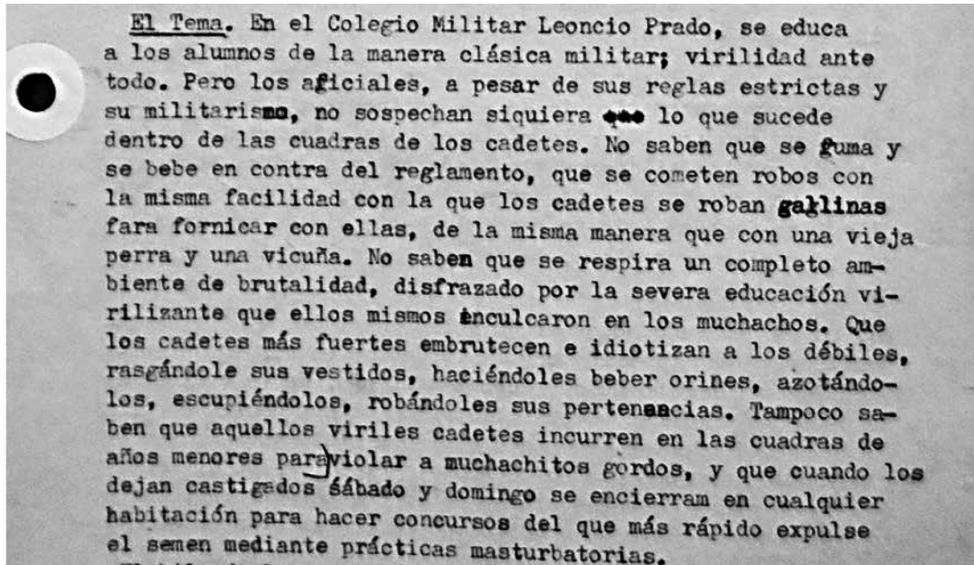
particular, la singular edición de *Último round*, maquetada en dos volúmenes y que viene a ser un collage literario<sup>99</sup> que hace las veces de segunda parte de *La vuelta al día*<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> El propósito de este novedoso formato "a dos pisos" – como lo llama sugerentemente Orloff, 2014: 248 – aparece recogido en el testimonio de Julio Silva (amigo personal de Cortázar y colaborador en la mencionada publicación) que la misma autora cita: "Esto permitía un arte combinatorio. El texto se podía leer de varias maneras. En todo esto hay un ejercicio lúdico, donde el actor es el lector; que puede elegir su lectura, la posibilidad de intercambiar texto e imagen". En el caso de Caicedo, el collage se aplica a la combinatoria metaléptica de texto y música, en su *QVM*. Por eso, no es gratuito que en las distintas ediciones de esta obra, el autor haya anexado la discografía "Que la autora [María del Carmen Huertas] ha necesitado, para su redacción" (p. 231 de la edición citada).

<sup>100</sup> A pesar de la manifiesta admiración que Caicedo sentía por Cortázar, no dudó en poner, en la cabeza del narrador del cuento *En las garras del crimen* (1975) la siguiente reflexión: "¿Qué más desea el lector?: ¿Explicó? ¿Contó? ¿Dijo? ¿Musitó? ¿Intercedió? ¿Requirió? ¿Sibiló?, esta última palabra para enriquecer el conocido y monotonísimo axioma del fanfarrón y pseudovanguardista J. Cortázar. ¡Ah, los caminos sin fin de la vana literatura!" (Caicedo Estela, 2014a: 85-86).

Pero, la novela que definitivamente tiene más relación con las temáticas juveniles abordadas posteriormente por Andrés Caicedo, es *La ciudad y los perros*, de M. Vargas Llosa. A dicha pieza, le dedica un poco más de dos cuartillas en las que estructura, lo que a su juicio, es el lenguaje narrativo, el tema central (ver Figura 22), los personajes y otras consideraciones de un joven lector, que a los 17 años, opina con criterio: “*La novela, de absorbente(sic) interés, se convierte a la larga en un enervante testimonio de ese estigma que lleva la juventud en sus espaldas: la violencia, la falsa virilidad instituida por los militares, los pedestales podridos en los cuales se levanta toda la juventud de hoy (...) condenados a la irrevocable sentencia de no producir nada nuevo (...) no es un dedo acusador ante los despiadados hábitos juveniles. Es una diatriba contra los actos en sí, actos instituidos por una no sé qué fuerza maligna, de la cual es culpable la sociedad entera: los hijos de esa sociedad serán los pobres inocentes*”. (Folio 44).

**Figura 22 - Fragmento de la reseña que A. Caicedo realiza de la novela La ciudad y los perros, del peruano Mario Vargas Llosa**



Los militares de *La ciudad y los perros*, como los profesores en Joyce y Quoiest, son los representantes del universo adulto y descompuesto que Caicedo decidió combatir con sus escritos. Esa violencia física y simbólica de las imposiciones institucionalizadas: las medidas castrenses y los ejercicios espirituales para “educar” el cuerpo y la mente, las protocolarias

y políticamente correctas “reglas del juego”<sup>101</sup> burgués, la hipocresía y el cinismo de una sociedad arribista en la que los nacidos en el “estamento medio”<sup>102</sup> alquilan ya su fuerza física o ya su intelecto a los detentadores del poder económico secular. Esas son las columnas corroídas que sostienen los valores de un sistema corrupto y corruptor, el mismo que Caicedo intentará ridiculizar, poner en entredicho, exponer públicamente, acabar de mancillar; hasta que, vencido por su propio degaste, se venga abajo.

Por eso, entre algunas de las novelas que más despertaron su interés, está: *El camino de los hiperbóreos*, del escritor argentino H. Libertella<sup>103</sup> (en particular, por el carácter contestatario y resistente a la *intelectualidad “posuda”*, que le hacía el juego al *mainstream* literario), algo que a Caicedo lo movía seriamente. También se ve este interés por denigrar del arribismo del *star-system* intelectual, al leer los subrayados hechos sobre el libro *La Mafia*, de Luís Guillermo Piazza. Hay acuerdo con dicho autor que miraba corrosiva y satíricamente a los grandes hombres de letras<sup>104</sup> y a los falsos regidores de la cultura, pues él mismo [Piazza] se distinguió como editor de *comics* e historietas de superhéroes angloamericanos. Sin embargo, Piazza, como Caicedo, luego fue parte de esa mafia que tanto criticó.

Pero, no solamente retomó la temática juvenil en sus escritos de Vargas Llosa o Bryce Echenique<sup>105</sup>, también lo sorprendió, gratamente, la precocidad del mexicano José Agustín, de quien afirma que a sus 26 años “*Ya tiene publicadas dos novelas, varios libros de cuentos, su autobiografía, un estudio sobre Rock, y ha sido el principal responsable de varias películas experimentales*” (folio 80) y concluye “...se puede asegurar que si toda ella [la

<sup>101</sup> La alusión es a la película *La Règle du jeu* (1939) de Jean Renoir.

<sup>102</sup> Así le llama Moretti (2014) a la clase media en la que nace un importante personaje de la literatura de aventuras: Robinson Crusoe, quien “...rechaza la idea de su padre según la cual ese es ‘el mejor estamento del mundo’ y dedica su vida entera a trascenderlo” (p. 21)

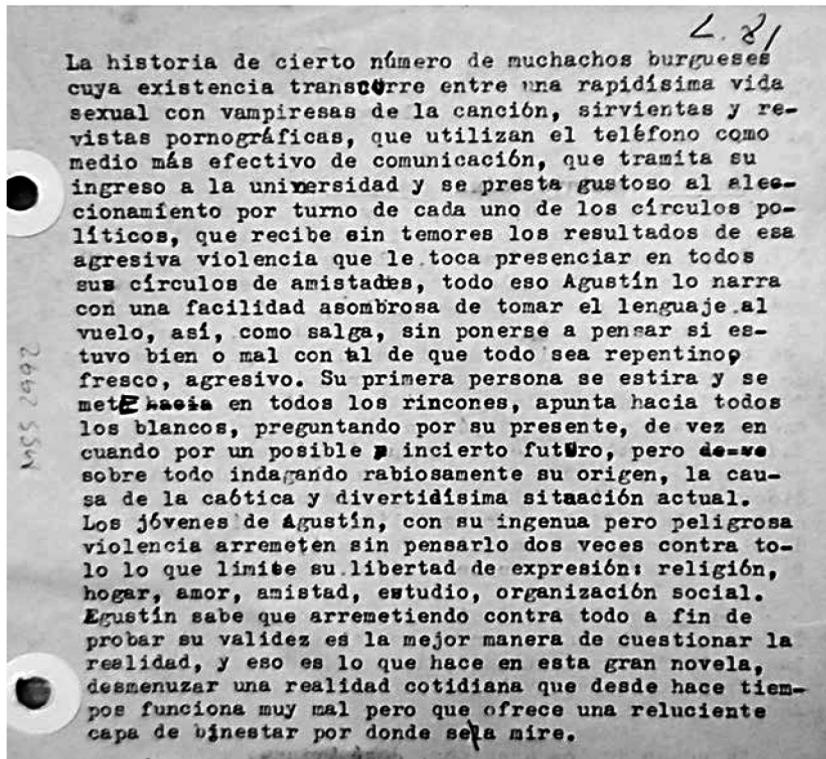
<sup>103</sup> Cuando se aborde la temática relacionada con el conflicto juvenil presente en las tres obras de Caicedo tomadas aquí como corpus, se retomará la influencia recibida de H. Libertella, que merece mención aparte.

<sup>104</sup> Dice Piazza (en subrayados de Caicedo): “...hubo quien habló de sus grandes desilusiones con los escritores que su vez había conocido y por ejemplo Faulkner bebía y Albee le hizo un guiño en una fiesta a un hermoso mulato y Faulkner habló despectivamente de los negros y Hemingway no sabía nadar” (p. 25), o “Yave lo que le sucedió a Eufrasio? Lo nombraron ministro de educación, ya no podrá seguir su labor revolucionaria”, y finalmente “...que me publicaron en un suplemento de tendencia izquierdista que estaba dentro de un diario de tendencia derechista y ahora con varias tendencias está dentro de una revista de varias tendencias” (los últimos subrayados corresponden a páginas sin identificar).

<sup>105</sup> En carta dirigida a H. Guerrero (fecha el 13 y 14 de julio/74) le advierte que está leyendo *Un mundo para Julius* y afirma que esta lectura le será muy útil para crear su *Danielito Bang* (personaje de *NSF*).

obra de Agustín] *contiene la misma calidad de 'De perfil', tiene su porvenir asegurado*". Sobre la pieza mencionada, refiere que *"es una de esas novelas que se leen de un solo tirón, que lo agarran a uno y lo obligan a no soltarla por nada del mundo, tal es la agilidad con la que está escrita de principio a fin"*. En la figura 23, se resalta un fragmento de su reseña a *De perfil*. Como se verá, esta novela es un importante *leitmotiv* para sus *QVM, EA y ETC*.

**Figura 23 - Fragmento de la reseña que A. Caicedo realiza de la novela De perfil, del mexicano José Agustín**



La misma Rosario Caicedo ha reconocido la fuerte influencia recibida por Andrés de la literatura de José Agustín<sup>106</sup> y recuerda cómo su hermano era impertinente, no solamente en su prosa, sino también en su relación con las distintas formas de imposición y autoridad:

<sup>106</sup> Coincide esta mención con la referencia hecha por Romero Rey (2015: 66) sobre el autor mexicano: “[su] ...novela, ‘Se está haciendo tarde (Final en laguna)’ [de la cual] los jóvenes caleños sabían el dato exacto de cuántos cigarrillos de marihuana se fumaban sus protagonistas”.

“Otro libro que le encantaba a Andrés decir que se lo había robado de la [Librería] Nacional, que le encantaba, que le fascinaba... lo que más le gustó del libro es que así fue como él descubrió a José Agustín, que fue uno de sus autores preferidos... pero lo que más le gustó de este libro fue el título: ‘Abolición de la propiedad’... profundamente transgresor, siempre, siempre... lo llevaba en el DNA – digo yo – este fue otro libro robado (...) [Y retomo aquí] las palabras de un muy buen amigo mío – un director de cine – que dice: ‘En un país donde no hay derechos humanos ¿Cómo se pueden pedir derechos de autor?’.[Charla con Rosario Caicedo 22/08/2016]

Tal parece que Caicedo se identificó más con la literatura de los *beatniks* o de la llamada “literatura de la Onda”, que con la original generación *beat*. A lo mejor, esto puede explicarse por la mejor contextualización, en América Latina, del rechazo por los valores heredados que los *onderos* realizaron o por su mayor afinidad con ellos en el disfrute de fenómenos musicales coyunturales como el *Rock & Roll* o por el interés, manifiesto en Caicedo, por los lenguajes y temáticas que discursaron los problemas de la naciente metrópoli latinoamericana, con su monumental y caótico crecimiento poblacional, tras el proceso industrial-modernizador o, como diría Trejo Fuentes (2001: 203-204), porque coincidieron en su comunión con las ideas y actitudes de la nuevas generaciones de jóvenes inconformes y rebeldes. Por lo mismo, así como gustó de la literatura de Agustín, también se acercó a otros autores mexicanos, como Edmundo Valadés, Octavio Paz, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, José Revueltas, entre otros<sup>107</sup>, pero no con la complacencia manifestada por el primero.

Las anteriores anotaciones no tienen como propósito demostrar que Caicedo era un crítico literario erudito, sino, más bien, un voraz lector misceláneo que se guiaba por el gusto o el instinto<sup>108</sup> y que podía pasar de C. Connolly a C. José Cela; y de P. Baroja a sus contemporáneos, E. Escobar y G. Álvarez Gardeazabal. Sobre estos últimos, llegó a decir, respectiva o ¿despectivamente?: “*Las poesías del joven representante del movimiento nadaísta. Una poesía árida, seca, desperdiciadora de lo cotidiano...*” (MSS2992, folio 36), o

---

<sup>107</sup> En su biblioteca personal, aparecen muchos libros impresos en México, entre ellos, de los más subrayados, están los de *Serie del Volador*, de la editorial JM (de Joaquín Mortiz).

<sup>108</sup> Cabe aclarar que el manuscrito, aquí largamente citado, es uno en el que Caicedo anota sus pareceres sobre los libros leídos desde sus 10 años, sin la intención de publicar sus críticas. A los 17 hizo un alto para anotar que había estudiado y reseñado, de forma autodidacta, hasta ese momento, 174 libros (de un total de 232 volúmenes). La biblioteca “adulta” de Caicedo – anota Margarita Valencia en el prólogo de *El libro negro*, editado por Bonilla (2008) – no tiene un orden ni un acopio semejante, pues el autor cambió el amor por la literatura y el teatro por “...una pasión aún más arrolladora: el cine”. (p. 12).

“...el joven escritor Álvarez se tendrá que abstener del ansia de publicar algo hasta que no logre en sus trabajos la esencial madurez que se necesita para que el inquieto intelectual se merezca el nombre de escritor” (MSS2992, folio 27). Su postura con respecto a lo leído exigía oficio y calidad. Por lo mismo, no era solamente para los demás sino también para él mismo. Las constantes reescrituras de sus obras - a veces cambiando de trama, de título<sup>109</sup> y de personajes, entre una y otra versión<sup>110</sup>, así lo demuestran.

La experimentación narrativa que Caicedo pretendió, también fue para sí mismo<sup>111</sup>; por eso, la mayoría de su obra publicada es póstuma; seguía buscando, intentando y continuando el trabajo que otros, antes que él, habían comenzado. Al respecto y sobre *Tres tristes tigres*, reflexiona: “*Caramba, es que Guillermo Cabrera Infante no se dio cuenta de la oportunidad que tenía entre manos de confeccionar una verdadera obra maestra en la novelística si no se pone a recurrir a aspectos engorrosos por el mero gusto de adoptar una posición falsamente revolucionaria? (...) tal vez hay algo desconocido fuera de esos campos, algo desconocido que Infante pueda estar investigando. Algo desconocido que tal vez descubra.*” (MSS2992, folio 26).

Finalmente, es importante anotar que las influencias recibidas por Caicedo (antes referenciadas) no fueron producto de un acto de iniciación intelectual ni de la intervención paternalista de un maestro tutor. Más que visitar las pocas bibliotecas de la ciudad,

---

<sup>109</sup> En el prólogo de *Noche sin fortuna* (2002) – en adelante, *NSF* - Romero Rey afirma que, en carta de 1976 dirigida a Juan Gustavo Cobo Borda, Caicedo le cuenta a su editor sobre un texto “muy violento” que llamará *Despescueznarizorejamiento* y que él (Romero Rey) asume que se trata del mismo texto de *NSF*. Así mismo, la colección de cuentos *Baladas para niños muertos* vendría a ser la misma *Angelitos* (p. 10). En realidad, fue “La Estatua del Soldadito de Plomo” la que (lo afirma Caicedo en su manuscrito “*El cuento de mi vida*” – MSS2990, folio 5) debería haberse llamado *Despescueznarizorejamiento*.

<sup>110</sup> Por ejemplo: La similitud del personaje de María del Carmen Huerta de *QVM* con el de María Patricia Navia (la protagonista de su relato inédito *El balcón de los cuervos*, de 1968?- MSS2958) es más que evidente: ambas son rubias, de clase alta, graduadas de colegios privados y empiezan la carrera de Arquitectura en Univalle, lo que las conecta con la música afroantillana y el baile popular de la salsa. Después, en el texto inédito *Las memorias de Pedro, Pablo y Manuelita* (1973?) aparece el embrión de los primeros relatos de *Angelitos empantanados*: un padre rico (el uno, importante azucarero; el otro, “el rey del ají”... con la doble connotación que trae consigo la palabra “ají” en Colombia), una madre joven y aun bonita, una hija quinceañera con su novio y con un hermano tarado que vive todo el tiempo encerrado.

<sup>111</sup> En una carta de Caicedo dirigida a su amigo C. Mayolo, fechada el 13 de enero de 1972, escribe: “*Yo nunca voy a ser ni escritor, ni cineasta, ni director de cine famoso. Lo único que yo quiero es dejar un testimonio, primero para mí de mí, luego a dos o tres personas que me hayan conocido y quieran divertirse con las historias que yo cuento...*” (citada en la bandera del libro de Romero Rey, 2007).

Figura 24 - Portada de algunos libros pertenecientes a la biblioteca personal de A. Caicedo



Caicedo frecuentaba los quioscos de revistas buscando comics<sup>112</sup> o fotonovelas de *Santo* – *El enmascarado de plata*, para terminar encontrando publicaciones pornográficas<sup>113</sup>. Su pasión coleccionista lo llevó a tener, a muy temprana edad, una biblioteca personal con libros adquiridos por herencia de sus padres o comprados en las librerías Nacional, Letras y Colombiana de Libros (de Cali), Aguirre y librería AL (de Medellín), Camacho Roldán y la Lechuza libros (Bogotá); entre otras (Bonilla, 2008:10). Muchos de dichos libros eran robados o comprados de “segunda”, con marcas y señas que otros habían hecho por él. No hay evidencia de que, como afirma Gómez Gutiérrez (2009: 18), su autoinmolación haya ocurrido, siguiendo el ejemplo de Yukio Mishima o de Césare Pavese (este último decide

<sup>112</sup> Dice Gómez Gutiérrez (2009: 1) que el personaje de Solano Patiño (mencionado en varios relatos de Caicedo, y protagonista de su *Noche sin fortuna*) está tomado del personaje de Solín, el jovencito amigo de Kalimán, un héroe de la cultura popular colombiana, cuyas aventuras pasaron del formato de revista o *comic* a la radionovela. Los *cuentos* (como siempre se les dijo en Cali a los comics) aparecieron también en *NSF*: “... tirados por el suelo, de Archie y de la Pequeña Lulú” (p. 119).

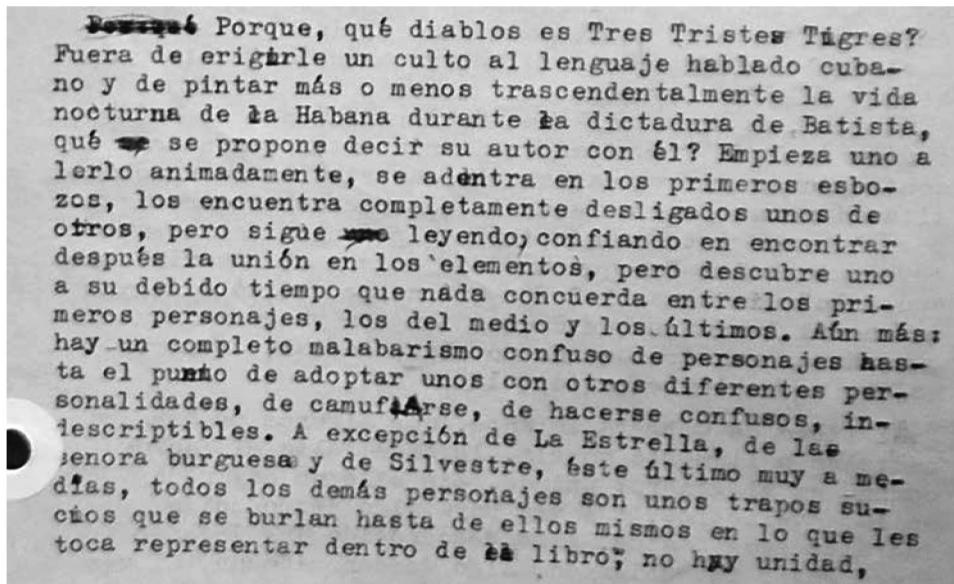
<sup>113</sup> Anota M. Valencia, en el prólogo del ya citado *Libro negro*, que no se encuentra en la obra de Caicedo referencia alguna a bibliotecas privadas o públicas, pero sí es notoria la alusión a los puestos de revistas: “Era uno situado en la primera ceiba a la derecha del paseo Bolívar, al que me había llegado buscando los cuentos de Santo El Enmascarado de Plata (que en mi casa me los tenían prohibidos, junto a los de Edgar Allan Poe, porque eran cuentos de la plebe), y terminé fue descubriendo las revistas de mujeres” (Caicedo Estela, 2014:159-150).

suicidarse después de recibir un premio literario). Tampoco es patente que, los muchos intentos fallidos de R. Chandler por quitarse la vida hayan signado su destino suicida. En lo que sí parece haber ejercido influjo ese autor en Caicedo, fue en sus diálogos ingeniosos, sus relatos adaptables al cine, sus personajes recurrentes y su culto por la literatura *pulp*.

### Escuchar y ver para comentar:

Era evidente que las hipérbolos populares (que contribuían a hacer de su relato un habla corrida, un discurso que parece desestructurado pero que conserva la lógica interna de la oralidad) iban a seducir a Caicedo más que cualquier forma literaria canónica. Para adquirir ese particular modo de hablar y hasta de pensar del caleño popular<sup>114</sup>, el mismo que reflejaría luego, en su escritura, Caicedo tuvo que internarse en la noche, la calle, en la rumba y en

### Figura 25 - Fragmento de los comentarios sobre *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante



<sup>114</sup> Uno de esos modos de habla popular es el *queísmo*, que Caicedo asume como rasgo estilístico (estético), dándole un tono de razón (“*que le mandan a decir que*”, “*que dijo mi mamá que...*”) al narrador que caracteriza al primer Caicedo. También durante esa temprana etapa de creación Caicedo usó una exclamación muy común en el habla popular caleña: el “¿dígallo?”, al final de la exposición de un determinado argumento. En algunos de sus manuscritos, Caicedo lo utiliza así: *diga-lo?*

los lugares frecuentados por la muchachada; allí donde se hallaban e interactuaban los jovencitos burgueses de los barrios del norte y el oeste, con la plebe orillera, gamberra y barriobajera. Este proceso de encuentro con otros jóvenes y con otras condiciones socioeconómicas no solamente le permitió escribir como lo hizo, sino que lo introdujo en otras realidades que no lo dejaron indiferente. No se puede afirmar que fuera su cercanía con el “populacho” lo que terminó pervirtiéndolo y sumiéndolo en depresiones que lo condujeron a su fatal desenlace. Al contrario, en la medida en que se iba larvando, fue cómo empezó a ubicar a sus personajes en el “mundo real” de sus ficciones, de lo que legítimamente, Andrés Caicedo quería decir. La jerga con la que se expresaban estos personajes, era sólo un rasgo distintivo que contribuyó a la verosimilitud de sus acciones, el fin último de su obra. La crítica a la novela *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante (con quien muchos lo han relacionado) revela qué tan avisado estaba de no cometer el mismo error que le adjudicaba al escritor cubano.

Es en estos espacios de diálogo interclase, en donde se va cuajando su estilo y su propuesta estética y es que Caicedo (como largamente se ha afirmado en Romero Rey, 2007 y 2015 y también, en Williams, 1983; Carvajal Córdoba, 1998 o Shouse, 1999) pasa de consumir y disfrutar la música anglo de los Rolling Stones, de Eric Clapton, de The Animals, Bill Alley, etc., a apasionarse por las propuestas musicales afro-caribeñas, *nuyoricans* y todo lo que, luego, se conocerá como “La movida latina”: Richie Ray & Bobby Cruz, Willie Colón y Héctor Lavoe, las orquestas de Larry Harlow y La Conspiración y, en general casi todos los músicos estelares adscritos a las disqueras *Alegre* y luego a la *Fania* y que tocaron y cantaron lo que, finalmente, terminaría por llamarse la *Salsa*. Sobre ese particular, no hay discusión. Lo que sí está en entredicho, es la oposición radical de Caicedo a otras formas expresivas de la musicalidad popular de las décadas del ’60 y el ’70 del siglo pasado.

Como buen creador etápico (¿utópico?), Caicedo comienza una afición cuando más o menos va dejando en el camino, la anterior. Así, su juvenil inclinación por el teatro lo llevará luego al cine; primero, como espectador y luego como cine-clubista. En el cine club, como en una capilla, se dan cita los feligreses, congregados ritualmente o *desparchados*: “Desde 1971 hasta 1977 había un ritual entre la juventud caleña, todos los sábados a las 12:30 del día en el Teatro San Fernando (...) ‘Nos vemos en el San Fercho’, era la consigna. Este santo y seña significaba que el Cine Club de Cali tenía sus puertas abiertas (...) Una vez cruzado el umbral, la música estallaba en la cabeza de los espectadores. Como una discoteca de mediodía, los Rolling Stones, Ricardo Ray, Héctor Lavoe, Pete ‘El Conde’ Rodríguez, se combinan con Bernard Herrmann o cualquier otro compositor de bandas sonoras para el cine...” (Romero Rey, 2015: 126). Según parece, el preludeo a la exhibición cinematográfica es el *enganche* con el público, para lo que se hace vital empezar a festejar con música.

Es ese el momento en que Caicedo reconoce el poder seductor que la música ejerce sobre los jóvenes caleños.

Los amigos del autor (como Eduardo “La Rata” Carvajal) y luego, los biógrafos apóstoles (como el extensamente citado Sandro Romero Rey) coinciden, contra toda evidencia<sup>115</sup>, en que Caicedo no gustaba de la música de The Beatles e incluso, afirma Carvajal que “*La música era toda música rock... escasamente llegaba algo de música de Cuba, era muy poquito... ¡Toda esa música-mensaje horrible! (...) nada más, en el cine club poníamos solamente música de los Rolling Stones!*”. Pero en la misma *QVM* – exaltación, como es apenas notorio, a la música en general... no solamente al Rock y a la Salsa<sup>116</sup> – aparecen mencionados, explícitamente, tres boleros (*Si te contara*, de Richie & Bobby; *Convergencia*, en la versión de Pete ‘El Conde’ con la orquesta de J. Pacheco y *El Reloj*<sup>117</sup>, composición de Roberto Cantoral), dos baladas (*Vanidad*, de Yaco Monti y *Qué será de ti*, de Roberto Carlos) y los números *Bailaderos* y *La canción del viajero* del autodenominado, por su creador, *Ritmo Payaso* (género intermedio entre la Salsa y la música tropical caribeña, que el venezolano Nelson González y su orquesta popularizó en la década del ’70).

Así mismo, Caicedo demuestra su repulsa frente a los corridos mexicanos y la música de mariachi (en particular, a las composiciones de José Alfredo Jiménez *Llegó borracho el borracho*, *El jinete* y *La vida no vale nada* y a la composición de Ventura Romero *El gavilan pollero*), al tango<sup>118</sup> y al “sonido paisa” de las orquestas Los Hispanos y Los Graduados,

---

<sup>115</sup> El mismo Romero Rey (2015: 92-93) anota que “...*la futura Siempreviva [en QVM] lanzará una de sus máximas generacionales. Anuncia que ella pertenece al conjunto de jovencitos que nacieron ‘a partir del cuarto Long Play de los Beatles’ (...) también conocido como A HardDay’sNight (...) en el que el cuarteto de Liverpool consolidó las bases de su genialidad. Insisto en que esta opinión no la diría Andrés Caicedo, pero la ‘cuela’ a través de los puños de su narradora (...) dicho álbum salió al mercado en 1964*”.

<sup>116</sup> Como bien lo advierte Peña Porras (1998: 214).

<sup>117</sup> Según Romero Rey (2015: 105) el verso “*Reloj no marques las horas*”, aparecido en *QVM* (p. 199), está allí por la balada que el grupo Los Ángeles Negros hizo de ese famoso bolero. Sin embargo, la baladista versión (que no es de los chilenos Ángeles Negros, sino de los peruanos Pasteles Verdes) fue grabada en 1973, mientras que la interpretación del chileno Lucho Gatica fue realizada en 1956. Esta última versión se popularizó rápidamente en Latinoamérica, a pesar de la existencia de otras grabaciones anteriores (como la original, del trio Los Tres Caballeros, o la del también chileno Antonio Prieto).

<sup>118</sup> “...*en cambio aquí ya pedían más volumen y alquilo más pesado. ‘Nada de boleros’, dijo uno, y yo lo miré con furia y él se fue a un rincón como con aire más bien de tango*” (p. 137). La mención que hace la Siempreviva tiene directa relación con la novela *Aire de Tango* (1973) del escritor antioqueño Manuel Mejía Vallejo.

concretamente a sus vocalistas – Rodolfo Aicardi y Gustavo “el Loco” Quintero<sup>119</sup> – quienes eran la cara y la voz de sus creaciones. Sobre los detonantes para el rechazo de la música tropical colombiana y la aceptación irrestricta a los ritmos afrocaribes, “La Rata” Carvajal afirma:

*“...en esa época llegó Richie Ray a la caseta ‘Panamericana’... y eso fue un cambio; porque realmente ESO ERA MÚSICA, es que Richie Ray era música (...) esa música pseudotropical horrible, eso [la música de Richie Ray & Bobby Cruz] rompió toda la vaina porque las fiestas de quince y las fiestas de la sociedad y todo el mundo era con esa música de Los Graduados, que eso era una cosa asquerosa...o ES asquerosa! Pero vino Richie Ray & Bobby Cruz, y esa caseta que hicieron donde estaba, en esa época era, el Hipódromo de Cali... donde están hoy las piscinas no sé qué, allí se hizo una caseta que era... una capacidad de 15 mil personas! Entonces uno se metía a ese sitio y ese sitio vibraba... 7 mil personas podían bailar... eso vibraba. Entonces uno lo que hacía era: entraba a la caseta, y las amigas pa’ la mierda! Uno se iba era derecho, se tomaba unas... cualquier cosa, y se iba uno a ese escenario! Yo me metía allá desde que empezaba a tocar Richie Ray a verlo, a verlo... hasta que lo botaban a uno, a la madrugada. Pero eso era, ese tipo rompió... todo!” [Entrevista a Eduardo “La Rata” Carvajal]*

Las fiestas de quince de las “pelaitas” burguesas, con música tropical al estilo paisa, son una constante en algunas piezas literarias de Caicedo Estela: el mano a mano entre los Hispanos, de Rodolfo Aicardi y los Graduados, del “Loco” Quintero está presente en *Noche*

---

<sup>119</sup> Un “*Mano a mano*” que la industria musical colombiana - asentada en la ciudad de Medellín, por eso el mote de “sonido paisa” asignado por Caicedo – intentó promover en Cali, pero que ante la aplastante superioridad musical de las orquestas de Richie Ray & Bobby Cruz y de Nelson y sus Estrellas, tuvo que desistir de encontrar seguidores, de esa música, entre las nuevas generaciones. Sobre este asunto, el personaje de María del Carmen Huertas da sus impresiones sobre el mítico concierto del 26 de diciembre de 1969: “*Ricardo Ray alternaría con el comodón Nelson y sus Estrellas y los infames Graduados de Gustavo Quintero (...) la voz de Bobby Cruz desfigurando, subvirtiendo, desde el coro, las boberías del Quintero (...) se habla de la vergüenza pública por la que pasaron los paisas, no les dieron un tiro, no resistieron el quintoempuje, vete a la escuela te digo que tu conmigo no puedes, obligados se vieron a salir de la escena por culpa el piano de la dulzura, pobres diablos, con el culo roto (...) ‘Allí fue cuando se hizo la justificación de esta ciudad’, decía Rubén, amargo. ‘Ricardo Ray inventó el mito’. Pero ya estaban allí los gordos, los cerdos [burgueses], los censores, no se habían perdido una y no podían ver con buenos ojos que hubiera salido desplazada la medio bandita de Medellín, porque ya se sabe el estribillo: ‘Co-lo-m-bia; jesta es tu música!’ , que quiere imponer hasta la miseria por el hecho de ser autóctona” . (Caicedo Estela, 2013: 167-168).*

*sin fortuna* (Caicedo Estela, 2002) cuando un invitado a los quince de Angelita Sardi (la misma de *Angelitos empantanados*, pero con otro apellido) pidió insistentemente la canción *Macondo*<sup>120</sup>, de los Hispanos y la orquesta de Alirio y sus muchachos tocó *Los apodos*, de Los Graduados (p. 98). Esa orquesta, la de Alirio, es la misma que ameniza la celebración de quince años de María del Mar Lago Zamorano, la prima rica de *El atravesado*<sup>121</sup>. Las fiestas de quince han sido para los adultos el ritual de paso y de presentación en sociedad de su relevo generacional y para algunos jóvenes, son la forma de validar su deseo de encajar formalmente, socializando con otros(as) como ellos(as).

Como es notorio, no es únicamente en *QVM* que aparecen las piezas musicales del cancionero caicediano<sup>122</sup>. Además de una mención somera a Joan Manuel Serrat<sup>123</sup> en la novela antes citada, es recurrente el uso de otra figura de la balada setentera, Leonardo Favio (aludido en *¿Lulita que no quiere abrir la puerta?*<sup>124</sup> y *En las garras del crimen*<sup>125</sup>). También, en este último cuento, aparece una insinuación al bolero *Embrujo*, de Napoleón Baltodano (“*que ya no soy ni mi sombra*”) y en el cuento titulado *Patricia linda*, son las rancheras de Antonio Aguilar y de Miguel Aceves Mejía, las que cobran protagonismo. También, en *NSF*, el protagonista tararea el porro *Lucerito*<sup>126</sup>, de Rodolfo Aicardi (pp. 151-152); su coprotagonista, Antígona, canturrea el estribillo de un vallenato de Alejo Durán

---

<sup>120</sup> La canción pedida finalmente suena en el relato *Angelita y Miguel Ángel* (aparecido en *Angelitos empantanados – o historias para jovencitos*), publicado en Caicedo Estela, 2014a: 198.

<sup>121</sup> “*Que ya a la media hora había llegado la orquesta: Alirio y sus Muchachos del Ritmo, que no tocaron nada de salsa sino pura de esa música que esa gente baila*” (Caicedo Estela, 2010: 43).

<sup>122</sup> Son notorios, 3 momentos musicales, en la obra de Andrés Caicedo: 1) el de la niñez, con gran protagonismo de una canción de cuna llamada *Señora Santa Ana* (Caicedo siempre usó “Santana” porque ese era el sonido cantado), 2) el de la adolescencia y primera juventud, etapa en la que priman las referencias deletéreas a la música heredada de sus mayores (porros, rancheras, música tropical, boleros, etc.) y 3) llega el gusto y luego, la pasión por la música anglo y por la música antillana y afrocaribeña (para generalizar todos los ritmos que caben en ese extenso repertorio).

<sup>123</sup> Cuando el personaje de María del Carmen afirma “*Aún tengo la vida*”, relacionando la canción de Serrat inspirada en un poema de Miguel Hernández: *Para la libertad*, de 1972.

<sup>124</sup> “*...yo era un errabundo solitario, que le compró un disco de Leonardo Favio pa que lo oiga todo el día*” (Caicedo Estela, 2014: 75).

<sup>125</sup> “*...letra menuda como pata de torcacita recién nacida – se me hizo brillante la comparación (aunque no exenta del enojo de tener que acordarme de Leonardo Favio)*” (Caicedo Estela, 2014: 83).

<sup>126</sup> También María del Carmen recuerda en *QVM* el corito de *Lucerito*: “*...‘Lucerito, que porque ha perdido sus raros encantos/en la tierra/allá a lo lejos/se escucha su llanto’, que Tico y Carlos Phileas y todos ellos se turnaban para bailar conmigo en las fiestas de hace mucho tiempo, niños que éramos, no hago caso de esos tiempos, y que no me dé crédito el lector si hablo de tristezas*” (p. 191).

(*Alicia adorada*, pp. 216-217) y además, se dice, de paso, que la orquesta tocó el currulao *Mi Buenaventura* (p. 114). Por supuesto, están presentes Los Panchos con su *Rayito de luna*, que le da título a la novela apócrifa<sup>127</sup>. Para completar, en *EA* aparece enunciado entre verso de canción y prosa de personaje (como es típico en la propuesta estética de Caicedo) un fragmento de *Llorándote*, de Nelson y sus Estrellas (“*Lo que vi luego fue la espalda de María del Mar. Y allí fue cuando comencé a creerla infalible. No me llesves a la ruina. Porque me dolió la belleza de su espalda*” p. 41). Como sea, esos ritmos son más frecuentes en la obra de Caicedo de lo que quieren recordar sus amigos y conocidos.

Por lo anterior, se puede inferir que, así como el autor halló en la literatura la fuente de inspiración temática y problemática, encontró en la música su inspiración rítmica y su estilo intertextual, que combina letras de canciones con frases populares; en un mutuo y enardecido préstamo entre líricas y hablas (pues se alimentan unas con otras: las primeras retoman dichos, refranes, expresiones del vulgo; las segundas, repiten versos, pregones, exclamaciones, que sirven para situar a los hablantes dentro de un orden simbólico manifiesto y para exhibir un determinado capital cultural, distinto al de la “cultura letrada”, que ya el mismo Andrés empezaba a notar en declive (por motivos de mercado y de desinterés de la nuevas generaciones) frente a, por ejemplo, el fácilmente adquirible culto a la música<sup>128</sup>.

Este préstamo<sup>129</sup> que, invariablemente sucede en las obras de Caicedo, aparece como glosas que se extienden en, por lo menos, tres direcciones: I) desde las estrofas de la música

<sup>127</sup> Y también aparece en *EA*, donde el narrador protagonista reflexiona sobre su propio parecido con el solitario, noctámbulo y depresivo Drácula.

<sup>128</sup> En la única entrevista grabada en televisión para el programa *Páginas de Colcultura*, Caicedo dice: “*Me parece que en este momento, el libro en sí enfrenta dos serios problemas, que son, creo yo: el alto costo de los libros y el tiempo que el lector realmente ya no tiene para dedicarse... para sumirse en una lectura de 15 o 20 o 30 días. Pero ante todo la juventud se me hace que está optando es por la música, porque para oír la música no se necesita de una aceptación, sino que la puede oír en los buses, en las calles, eh... a través de puertas abiertas, en radios prendidos (...)* Se me hace que un libro tan excelente como ‘*La Vorágine*’ puede ser ya perfectamente remplazado por las canciones de Héctor Lavoe, o de Ricardo Ray y Bobby Cruz”. Ver enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=LGVI0dHjKZI>

<sup>129</sup> Para este acápite particular se usará la noción de metalepsis (ya mencionada anteriormente), que en Genette (2004) está relacionado con el término griego μετόληψις (participación o permutación), y que refiere “*el empleo de un término por otro, por traslado de sentido*”. Genette afirma que – aunque se relaciona metalepsis con metonimia y con metáfora – esta figura retórica (actualmente usada no solamente en el lenguaje escrito sino también en el audiovisual) se diferencia de la primera porque en vez de mudar una palabra por otra, se utilizan tropos que encierran una proposición completa (p. 9).

popular hasta la prosa literaria, II) desde los personajes del cine y del teatro hasta los de sus creaciones y ficciones y III) desde las cuatro esquinas expresivas (música, cine, teatro y literatura) hasta el *ring* de la vida y obra del autor. Se insiste aquí, según la advertencia hecha al comienzo de este capítulo, que, aunque no sea la *vida* de Caicedo, un elemento confluyente para observar el conflicto juvenil en Cali (sí su obra). Es imperativo entender que sus vivencias y conversas (en particular, como *fan*<sup>130</sup> o seguidor de cierto tipo de literatura, música, teatro y cine) son esencialmente la materia significativa de sus *discursos*, lo que sí ocupa el meollo de esta investigación. Sólo resta decir que, habiendo ya agotado el numeral I, se procurará enseguida abordar el II y el III.

Con respecto a lo *visto* en cine y teatro, se debe mencionar aquí que, para un mayor detalle de la cinefilia caicediana, están los textos antes citados de Romero Rey (2007 y 2015), el de Bonilla (2007), dos volúmenes editados por Ospina (2007) para la Cinemateca Distrital de Bogotá y la autobiografía de Caicedo, “*montada*” por Fuguet (2014b); estos últimos trabajos de corte compilatorio y documental, haciendo Ospina y Fuguet las veces de *curadores* de la correspondencia que Caicedo se cruzó con algunos amigos del ámbito cinematográfico. Además de estos referentes, se observarán<sup>131</sup> los listados de películas que el autor registró de su puño y letra (MSS2991), también, los inventarios facilitados por las casas distribuidoras de cine en Colombia, cuando estaba a cargo del Cine Club (MSS2999) y las cartas que recibió de colegas críticos (como los peruanos Isaac León Frías y Juan M. Bullita y los amigos colombianos, Luís “Poncho” Ospina, Carlos Tofiño y Ramiro Arbeláez, entre otros - MSS2909). Estos últimos documentos fueron extraídos de la Colección Andrés Caicedo, de la BLAA, en Bogotá.

Puede sonar extraño que se dedique un apartado a establecer correspondencias entre el teatro y el cine como espectáculos con los que Caicedo tuvo cercanía (a veces como productor,

---

<sup>130</sup> Nuevamente, habría que decir que Caicedo se adelantó a una teoría muy posterior a sus creaciones y excursos narrativos: el famoso libro en el que H. Jenkins (2006) sustenta cómo los *fans* están entre los consumidores de cultura popular más activos y más creativos, más comprometidos críticamente y más conectados socialmente, y los eleva a la condición de representantes de una vanguardia: la que se relaciona estrechamente con los medios masivos de comunicación. Es oportuno recordar aquí la época creativa de Caicedo como coincidente con el ya mencionado paso entre una sociedad mediática y una en vías de mediatización (Carlón, 2015).

<sup>131</sup> Como se ha dicho antes, no se pretende mostrar cada una de las piezas teatrales y cinematográficas a las que tuvo acceso Caicedo Estela, sino señalar aquellas que – de una u otra forma – influyeron la elaboración de las obras escogidas en el corpus, así como de los géneros, tendencias y propuestas estéticas más referidas por el autor durante su etapa de creación literaria.

la mayoría de las veces como público en sala), pero es que los primeros comentarios y reseñas que hace el adolescente Caicedo son sobre teatro y lo último de su trabajo como crítico experto, es sobre cine; razón ésta más que suficiente para afirmar que estas dos formas expresivo-artísticas son las generadoras de sus reflexiones más precoces y, a la vez, de las más elaboradas. Además, no hay que olvidar que la primer versión del Cine Club de Cali funcionó, no en una sala de cine, sino en un teatro<sup>132</sup>: El TEC – Teatro Experimental de Cali – que, por entonces dirigía Enrique Buenaventura; maestro teatral de Caicedo durante su temprana incursión en las tablas y quien desarrolla el método de creación colectiva que, luego, le daría reconocimiento y trascendencia al TEC.

Fue en el escenario del TEC (sigla que Caicedo transforma jocosamente como *Tratamiento Electro Chock*) donde trabajó como actor, conoció el marxismo y creó algunas importantes piezas, originales o adaptadas, de la literatura, que se encuentran referenciadas con mayor detalle en Romero Rey (2015: 109-116). Lo que sí se puede agregar, como novedad en este rápido vistazo a la creación teatral caicediana, es que la cercanía con el TEC y antes, con el TESCA, al que se hizo referencia en el capítulo anterior, lo que lo lleva a conocer y a estudiar, por lo menos, 3 formas de teatro que influyen, definitivamente, en su obra dramática y literaria: el teatro clásico, el épico-dialéctico, y el del absurdo.

Es notoria la influencia que el teatro clásico ejerce sobre Caicedo (en particular, las tragedias *Edipo Rey* y *Antígona*<sup>133</sup>, de Sófocles) tras su cercanía con el TEC (Otero Buitrago,

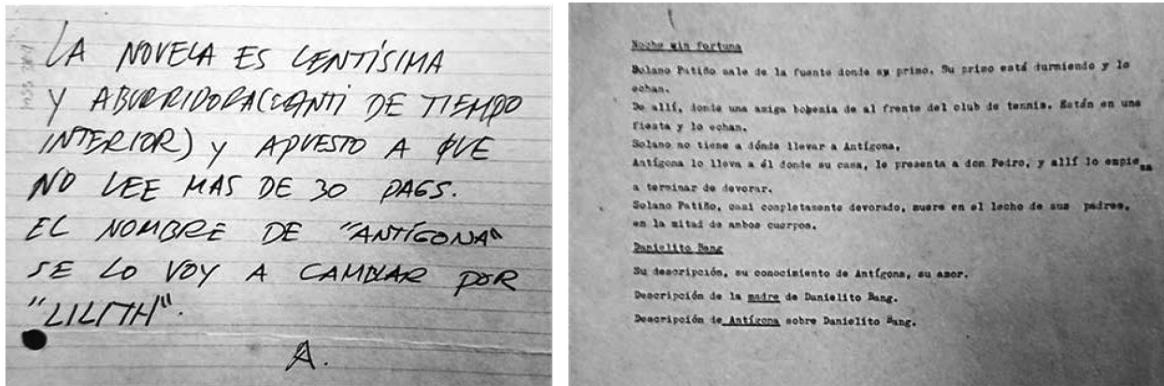
---

<sup>132</sup> Ramiro Arbeláez dice: “...hay que recordar que el Cine Club de Cali es un cine club que empieza Andrés Caicedo pero que tiene un antecedente en el Cine Club del TEC (...) Él le propone a los del TEC, a Enrique Buenaventura, hacer un cine club en 16 y en 35. En 16 se hace en la sala del TEC, pero en 35 se hace en el Teatro Alameda. Él abre el Cine Club en 1970 con el nombre de Cine Club del TEC y ese esquema que él usa de programación, una programación sistemática, una programación por géneros, por autores, es el mismo que él lleva al Cine Club de Cali” (Toro, 2009: 125).

<sup>133</sup> Parece que las obras de Sófocles que trataban el tema del incesto o la endogamia (de clase o de familia, como Edipo o Antígona) tenían para Caicedo un doble uso: mítico y metafórico, pues a través de estos personajes reflejaba un mundo circundante plagado de eugenesia y matrimonios arreglados por conveniencia económica. Sobre el personaje de Antígona, se podrían hacer tres lecturas: 1) Puede ser la metáfora de Rosario Caicedo (hermana de Andrés); la mujer destinada a cuidar los restos creativos del hermano muerto y que preserva la rectitud moral en una familia signada por la tragedia. 2) A veces parece que Antígona es él mismo, que llora la precoz muerte de *Pachito* -su hermano menor- y que tras esa eventualidad tiene la certeza que el apellido *Caicedo* desaparecerá, al no encontrar correspondencia directa de padre a hijo (asumiendo que con sus hermanas sólo perdurará como rama colateral, tal como en *La caída de la casa Usher* de E. Allan Poe), pues está absolutamente seguro de que él no tendrá hijos: así lo registra en Caicedo & Fuguet (2014b) “¿Qué pensará

2004). Este último personaje, retomado en *NSF* y sutilmente advertida en *QVM*<sup>134</sup>, se convierte en una obsesión que signa sus creaciones futuras. A veces, se enfrenta a dicho sino o se aburre de mencionar, como una letanía, el nombre de “Antígona” (ver Figura 26), pero una mujer que se alimenta con los muchachitos caleños clase media y que resulta una mezcla entre el *Nosferatu* de F. W. Murnau (1922), la antropófaga, Jimena, de su premiada “*Los dientes de Caperucita*” (1969), las muertas en vida de Poe (Berenice y lady Madeline Usher) y una que otra vampiresa de Hollywood – de las favoritas de Caicedo, como Kim Novak o alguna dama misteriosa de nombre sonoro “...tremendo, poderoso, como para dejarme más

**Figura 26 - Anotaciones y plan de A. Caicedo para su Noche sin Fortuna (MSS3164)**



mi padre de este hijo que le salió bueno para nada, inútil y de tendencias sexuales indefinidas? Que no le va a dar descendencia, que no prolongará el apellido Caicedo” (p. 148). Otro indicio de lo anterior, fue el título asignado al guion escrito mientras vivía en USA: *La estirpe sin nombre*, basado en un cuento de los *Mitos de Cthulhu* de H. P. Lovecraft y 3) míticamente, Antígona representa, para Andrés, la víctima que expía el crimen familiar original desde su origen (la endogamia vallecaucana ya mencionada), tal y como sucede en la saga de los Labdácidas, con el mito de Edipo. En uno de los diálogos entre Corifeo y Antígona (Badillo, 2002), el personaje de ella dice: “*Me has tocado mi más enconada herida, la llaga siempre viva por mi padre, y por toda la desventura que cargó sobre nosotros, los ilustres labdácidas...*” (p. 304).

<sup>134</sup> El personaje de la *Siempre viva* de la novela *QVM* (María del Carmen Huertas) a veces parece ser el mismo – aunque pasado un tiempo – que el de Antígona de *Noche sin fortuna*: una devoradora de jovencitos que se ubica espacialmente en las calles pecaminosas del centro de Cali, pero que no es una prostituta cualquiera, sino la iniciadora sexual de los “*pelaitos*” burgueses que se pelean su amor y sus íntimos favores. Es como si Caicedo hubiese prolongado dicho personaje, ahora convertido en la célebre corruptora de menores; dueña de la noche y uno “*De los primeros engendros, expulsados de su mundo y arrojados a este nuestro (...) dicen de ellos que son de belleza nunca vista*” (Epígrafe de *Antígona*; en: Caicedo Estela, 2002: 243).

*quieto de lo que estaba*” (Caicedo Estela, 2002: 166) - ...repito: una mujer así<sup>135</sup> y con ese nombre, es difícil de dejar.

Pero además del teatro clásico, a Caicedo lo seducen los montajes de creación colectiva realizados por el TEC de obras como *Ubu rey*, de A. Jarry; *Las sirvientas*, de J. Genet (1966); o *La trampa*, dirigida por Santiago García (obra censurada que ocasiona la expulsión del Instituto Departamental de Bellas Artes, donde entonces funcionaba el TEC, del elenco y de su creador, E. Buenaventura, en 1967). Una vez obtienen su propia sede y su independencia

**Figura 27 - Apariciones en la prensa local de las actividades del Teatro Experimental de Cali (periódico Occidente, Abril 4 de 1971)**



<sup>135</sup> Gómez (2007: 131) cita a Carol Senf para listar las características más reiteradas de la mujer vampiro en la literatura gótica: su sed de sangre, un comportamiento rebelde y un erotismo desmedido; cualidades estas más temidas en una mujer que en un hombre, dados los convencionalismos de la cultura patriarcal hegemónica. La mujer vampiro de Caicedo tiene, entonces, el atributo de huirle a los símbolos de dominación (la cruz, el día, etc.), lo que favorece al argumento anterior de una María del Carmen convertida en Antígona.

como colectivo teatral, el elenco del TEC monta y presenta al público obras como *Los siete pecados capitales* y *La importancia de estar de acuerdo*, de B. Brecht (1969). Por supuesto, el grupo no dejaba de presentarse local, nacional e internacionalmente, con obras de su más afamado repertorio como *La celestina* (montada originalmente en 1964), *Edipo rey* (presentada inicialmente en 1965) y las famosas *A la diestra de Dios padre* (basada en el cuento de Tomás Carrasquilla) y *La casa de Bernarda Alba* (de Federico García Lorca) presentadas en gira nacional desde 1962, entre otros dramas clásicos y contemporáneos<sup>136</sup>.

A Caicedo lo seduce, el trabajo actoral y de creación conjunta que desarrolla, a finales de la década del '60 y comienzos del '70, el Teatro Experimental de Cali, además de la ya larga amistad y complicidad con Enrique Buenaventura; pero, por algunos asuntos, le cuestionan su cercanía a este grupo teatral: mientras que él – Andrés – es un creador apolítico e inclinado a la comodidad y al disfrute del bienestar propio de los de su clase, los jóvenes actores del TEC, así como su conductor Buenaventura, son declaradamente marxistas y comprometidos ideológicamente con su causa, al punto que publicaban anuncios en las páginas del periódico conservador *El País* (2/08/1971) con mensajes que promocionaban su obra "*Los papeles del infierno*" (que, a decir de Carlos Gardeazábal<sup>137</sup>, le da continuidad al ciclo de Brecht: *Terror y miserias durante el Tercer Reich*) con tarifas diferenciales para estudiantes, obreros (5 pesos) y público general (10 pesos)<sup>138</sup>. Sin embargo, fue en el TEC que Caicedo supo reconocer el modernismo estético que comenzaba a proponer lenguajes propios, que adaptaban las vanguardias artísticas – de origen teatral, pero también intelectual en todo sentido – a las situaciones ético-políticas que traían consigo el período de la Violencia en Colombia, el posconflicto de la guerra bipartidista (que medió por la vía del Frente Nacional<sup>139</sup>) y el surgimiento del nuevo enemigo público: la subversión guerrillera. También aprendió, Caicedo, en el teatro la presentación de sus creaciones como piezas dramáticas en un acto (tal y como sucede con su obra, *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*), que en conjunto generan un único testimonio reflexivo del acontecer cotidiano de la pequeña burguesía caleña y vallecaucana.

---

<sup>136</sup> Ver: <http://www.enriquebuenaventura.org/cronologia.php> [Recuperado: 1/09/2016]

<sup>137</sup> Ver: *Los papeles del infierno*, Enrique Buenaventura. Por: Carlos Gardeazábal (2014/01/23). Revista Arcadia. Disponible en: <http://www.revistaarcadia.com/imprensa/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-los-papeles-del-infierno-enrique-buenaventura/35057>

<sup>138</sup> Caicedo se burla de Enrique Buenaventura en su *NSF* cuando lo asemeja a un chofer de bus que estira la mano como pidiendo limosna y cita, para su comparación, una foto del director de teatro que "*sacan mucho en las primeras páginas de los dominicales*" (p. 69).

<sup>139</sup> En la nota al pie n° 168, se explica más ampliamente en qué consistió el Frente Nacional.

Finalmente, el teatro fue el primer receptáculo de las creaciones literarias de Caicedo – ahora como piezas dramáticas para ser representadas ante un público por unos autores, concebidos y caracterizados, por el mismo Caicedo, en un juego intertextual o de transposición entre literatura y teatro (lo mismo que sucedería después entre literatura y cine en el guion de *Angelita y Miguel Ángel...* antes el cuento del mismo nombre) que comenzó con la obra “**El Héroe**” (antes el cuento “*La piel del otro héroe*”). En un documento titulado *Claves y notas de “La piel del otro héroe” (Importantes para conocimiento del director y los actores)* [MSS2919], Caicedo aclara que el origen de esta obra dramática fue un cuento “*publicado hace dos años (¿1966?) en el suplemento literario del periódico ‘Occidente’, cuyo nombre era ‘El héroe’. Adapté la corta narración a una pieza teatral, y desde febrero de 1967 vengo haciéndole modificaciones al texto, hasta que en abril del 68 estrenamos la pieza*” (folio 1). Este “préstamo” de la literatura al teatro es lo que después llamarían, de acuerdo con Raymond Chandler, Ospina y Romero Rey (1988) “canibalismo”<sup>140</sup>, pues Caicedo comienza a nutrirse de sus propios textos, al tiempo que los correlaciona, temáticamente, unos con otros “*de tal manera que todos sus trabajos conformasen un corpus de fijaciones y argumentos recurrentes*”. (p. 12)

Mientras tanto, la cartelera de cines caleños, que acompañó la adolescencia y primera juventud de Caicedo, alimentaba su curiosidad por el cine de acción y aventuras<sup>141</sup>. Los teatros populares de Cali (San Nicolás, María Luisa, Colón, Sucre, Ayacucho, Libia, Palermo, entre otros, ubicados en barrios aledaños al centro de la ciudad) presentaban en doble función (llamada aquí *continuo*) cine serie B, principalmente, en el horario social y vespertino<sup>142</sup>: los *westerns*<sup>143</sup> (algunos del subgénero *spaghetti*, del cual la dupla Leone-Morricone hizo de la escasas presupuestal, una virtud), las películas de terror y las de ciencia ficción eran las más

<sup>140</sup> Una más profunda reflexión sobre este concepto, se encuentra en Mills (1990).

<sup>141</sup> En este tipo de género, la figura del héroe justiciero – que se enfrenta solo al mundo o al corrupto sistema imperante - es un estereotipo recurrente. La valentía del protagonista es su principal atributo, así como la presencia de un antagonista de quilates al que vence en duelo singular al final del filme es un convencionalismo. La premisa básica de este cine es de naturaleza moral: el bien le gana al mal. Como en un melodrama, el personaje no cambia interiormente, solo sufre transformaciones conforme va derribando los obstáculos que se encuentra en el camino. No es gratuita la similitud de este héroe con la personalidad de *El Atravesado*.

<sup>142</sup> Horarios normalmente asociados a las 3:30PM y a las 6:30PM, con censura de 12, 14 y 16 años.

<sup>143</sup> Las películas de western que veía Caicedo en sus inicios cinéfilos trataban temáticamente las formas de encuentro violento entre razas: la película *Unconquered* (traducida como “Los inconquistables”, de 1947), con Gary Cooper y Paulette Goddard, es un ejemplo de dicho encuentro conflictivo (es notable la similitud de P. Goddard – asediada por “salvajes” - con Angelita en *El tiempo de la ciénaga*, rodeada de feroces muchachos de origen popular). Así mismo, *The Savage* (“La lanza rota”, de 1952), con Charlton Heston y Susan Monrow, dialoga con su *El Atravesado*.

apetecidas por el público asistente a dichos teatros. En la función de la noche, después de las 8PM, se presentaban algunas películas de espías, *gánsteres*, pocas piezas de cine negro americano y alguno que otro filme con sugerentes avisos de escenas de alcoba y cama o desnudos frontales femeninos (Ver figura 28).

Al contrario, los teatros que quedaban en el centro y norte de Cali (Calima, Cid, Bolívar, Aristi, Cinemas 1 y 2) y algunos cines de barrio de clase media (Alameda y San Fernando, principalmente) se concentraban en los estrenos y, ocasionalmente, en filmes europeos e independientes. Como la difusión en prensa estaba a cargo de las casas distribuidoras, éstas separaban sus anuncios en la misma sección, diferenciando a la entonces existente “Cines Unidos” de “Cine Colombia S.A.”. Las salas de cine eran los espacios de disputa de los contenidos ofertados por dichas casas distribuidoras, segregando así - en medio de su competencia - a públicos, edades, géneros y sectores sociales de la ciudad. Los teatros populares eran escenarios para la acción y el suspense, los de los sectores integrados eran el lugar de encuentro de las burguesías jóvenes y adultas con el cine de autor y el entretenimiento diferenciado por edades, según la censura impuesta tanto por el teatro como por la pacata sociedad caleña de mediados de los sesenta.

Figura 28 - Programación cines Abril 1971 (periódico Occidente)

The image is a collage of movie advertisements from April 1971, organized by cinema location. Each ad includes the cinema name, showtimes, ticket prices, and the movie title with a brief description or cast list.

- ELCID:** Hoy, Todos \$ 4.00. Exitos. 8:00 8:15 8:30 p.m. Aire Acend. 5 OSCARES "Mayor Película Actor - Dirección - Sonido Ha. **PATTON**
- ALAMEDA:** Hoy, 12 Años. \$ 5.50. Diversidad. Hoy, 18 Años. \$ 5.50. Diversidad. Hoy, 12 Años. \$ 5.50. Diversidad. Hoy, 18 Años. \$ 5.50. Diversidad. **COLORES** **CUERPOS DEBAJO DE LA CAMA** Compil. ISAACS. Cohecamo Alojamiento
- PALERMO LIBIA:** GOLPEADO, HUMILLADO, Y HERIDO... VOLVIO PARA DECIR... **LA VENGANZA ES MIA** EASTMAN COLOR. Alan Steel en **Hercules y los Piratas**
- PALERMO AVACUCHO:** Hoy, 12 Años Prog. Acción Electrizante! **Elizabeth Warren Taylor, Healy** **Juego de Amor y Desce**
- PALERMO - JUEVES ¡Exclusiva!** En Sensacional Programa! **RIO SECO** Comp. "Risas Inolvidables con el Gordo y el Flaco"
- HOY CALIMA:** GRANDIOSO ESTRENO - Todos 3 y 30 6 y 30 9 y 15 - \$ 6.60. **JERRY LEWIS en PESCADOR PESCADO**
- HOY CINE BOLIVAR:** 3 y 30 - 6 y 30 - 9 y 15 p.m. 12 Años - \$ 6.60. **ULTIMOS DOS DIAS** **LA BETA**
- HOY SAN FERNANDO:** 3 y 30 - 6 y 30 - 9 y 15 en Colores - 12 Años. **UNA LLAMA MÁGICA** **DIRK BOGARDE** **GENEVIEVE PAGE**
- HOY, SAN NICOLAS, 18 Años ASTURIAS - Cont. 7:30 p.m.** **REQUEN PARA UN GRINGO** **ROBIN HOOD EL ARQUERO INVENCIBLE**
- HOY - BELALCAZAR:** Continuo 8:00 p.m. - Todos **REQUEN PARA UN GRINGO** Complemento: Programa de Cortos
- MARIA LUISA - HOY:** Continuo 8:00 p.m. 18 Años. **El Mundo de los Aventureros y El Secreto de las Abejas** **Asesinas**
- SUCRE-IMPERIO:** Hoy - Continuo 8:00 p.m. **CHUCK MOAL** Complemento en colores: **EL GANGSTER CARALINDA**
- BOLIVAR - SAN FERNANDO:** Martes - Colosal Estreno! Entre Marido y Mujer... Nadie se debe meter... **"TRIANGULO PROHIBIDO"** **Jack Lemmon SAROY DENNIS** **PONASTEROS EN NUEVA YORK**
- CALIMA - MIERCOLES:** COLOSAL ESTRENO EN TECHNICOLOR. **JACK LEMMON SAROY DENNIS** **PONASTEROS EN NUEVA YORK**
- BELALCAZAR - MARIA LUISA:** Miercoles en Colores. **Juan Elias Moreno en JUAN EL DESALMADO** **Compil. en Colores LAS PECADORAS**
- SAN NICOLAS - MIERCOLES:** Sensacional Estreno. **LA PERFECCION DEL AMOR FISICO** **LA VIRGEN Y EL GITANO**

Así, fue como Caicedo se acercó, desde temprana edad, a la comedia de Jerry Lewis (de quien había copiado – según F. Gómez, 2009: 20 – la risa y la manera de orinar), al cine de vampiros y muertos vivientes, a las películas de artes marciales, de vengadores errantes y anónimos, de hombres sin ley y deseó ingresar a las funciones que anunciaban películas con Zoe Laskari<sup>144</sup>, o los “colosales estrenos en Technicolor” de contestatarios realizadores como Luís Buñuel<sup>145</sup> o del cine de Elia Kazan, Pierre Granier-Deferre, Alfred Hitchcock, Pier Paolo Pasolini, entre otros. El temprano interés de Caicedo por el cine se ve reflejado en uno de sus primeros cuentos: *El espectador*, de 1969.

Pero, su pasión por el cine no se traslada toda a los cuentos y demás relatos de ficción que dejó como legado: el citado manuscrito con signatura MSS2992 (que hasta el folio 89 trata solamente sobre literatura, pero que luego, dedica 36 folios más a sistematizar los filmes que conmovieron al autor) comienza el recuento de lo visto – después de lo leído – con la siguiente aclaración: “Anotaré aquí las películas vistas a través (a partir) del mes de abril de 1968. Pero sería ilícito con el cine dejar de mencionar aquellas super obras maestras[sic] cómo son:” y lista 10 filmes<sup>146</sup> de los que luego afirma (folio 2): “Creo que esas son las mejores películas que he visto en mi vida, pero a continuación señalaré otras cuya calidad es

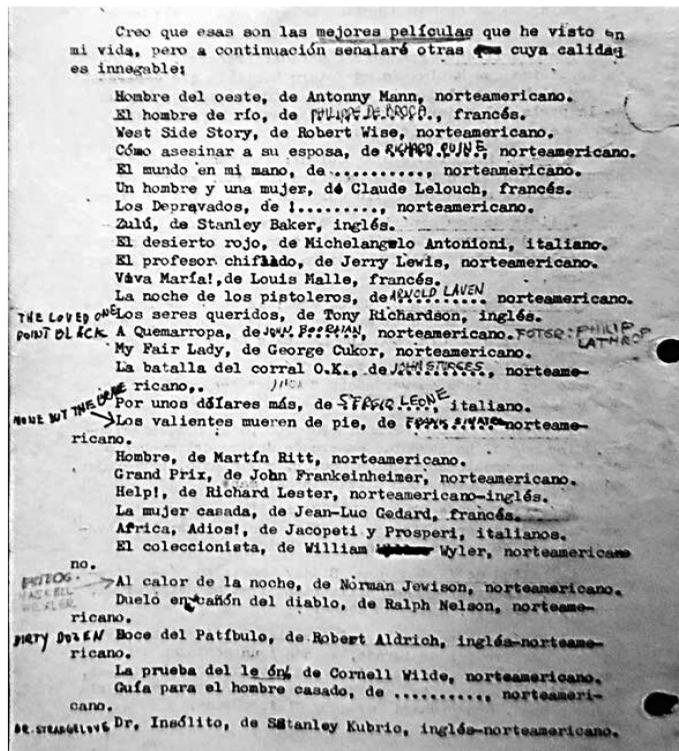
<sup>144</sup> Dice el anuncio del teatro San Fernando (El País, 20/01/1971 p. 20) “*Algo que supera a todo lo que Ud. Ha visto! Por fin, AL DESNUDO, lo que oculta un... REFORMATARIO PARA MUJERES, con ZoeLaskari. La sensual y extraordinaria actriz griega triunfadora de ‘La Basura’. ¿Es la mujer arrastrada por las bajas pasiones de los hombres... o es llevada por sus instintos sexuales?’*”. Tanto Laskari como al filme “La Basura” han sido también referenciados por Caicedo Estela en su *Noche sin fortuna* (p. 122).

<sup>145</sup> El teatro Calima ofrece, para el mismo día (con ilustración de un desnudo femenino), la película “*LA VÍA LÁCTEA, de Luís Buñuel (una confrontación global al catolicismo)? Protagonistas son: Jesucristo, el Diablo, el Marqués de Sade, la Virgen, los Apóstoles, el Papa... aparecen Jesuitas, Jansenistas, Heréticos y Orgiásticos, Novicias y Anarquistas, Vírgenes y Prostitutas; se habla de dogmas y herejías, de milagros y misterios... en fin... un escándalo, pero con sentido evangélico que obliga a quitarse la máscara, a dejar la hipocresía y a ser como uno es*”.

<sup>146</sup> El top diez de su filmes favoritos – para la época en que escribe este documento - es el siguiente: *Fahrenheit 451*, de F. Truffaut (1966); *Blow-Up*, de M. Antonioni (1966); *Julieta de los espíritus*, de F. Fellini (1965); *The Running Man* (traducida como “Prófugo de su pasado”), de C. Reed (1963); *TheHaunting* (erróneamente escrita “TheHaunted” por Caicedo, en español “La mansión de los espectros”), de R. Wise (1963); *Ya eres un hombre*, de F. Ford Coppola (1966); *América País de Dios* (el único documental registrado, del que desconoce su director y no se encontró referencia alguna); *The Hill* (traducida como “La colina de la deshonra”), de S. Lumet (1965); *El espía que regresó del frío*, de M. Ritt (1965); y *Privilege* (traducida como “La cumbre y el abismo”), de P. Watkins (1967). En el folio 4 del mismo manuscrito, Caicedo hace una anotación más en la que agrega: “*entre aquellas películas de calidad inigualable, se me olvidó citar la comedia ‘Todo a su tiempo’ de [a mano] Robert Boulting; inglés. Con Hayley Mills, John Mills y música de Paul McCartney*”. Al parecer se refiere a la comedia *Thefamilyway* (traducida también como “Luna de miel en familia”) del director británico, Roy Boulting, estrenada en 1966. Así mismo, en el folio 11 agrega la película *Chuka* (1967) de G. Douglas.

innegable:” y tipea 39 filmes más (Ver: Figura 29). No con eso, conforme, sobre la misma lista de chequeo, escribe a mano algunas otras, que al parecer había olvidado inicialmente, como son: Los valientes andan solos (de David Miller, 1962), Espartaco (de Stanley Kubrick, 1960) y Becket (de Peter Glenville, de 1964). Lo anterior indica que así como fue de misceláneo en su consumo literario, lo fue también con su gusto apasionado por el cine<sup>147</sup>.

**Figura 29 - Algunas de las películas favoritas de Andrés Caicedo**



<sup>147</sup> Pero no deja de ser una paradoja que mientras leía con fruición a los autores latinoamericanos más vanguardistas, no tuviera dentro de sus gustos el cine que por entonces se hacía en este subcontinente. Se cree que las casas distribuidoras eran mucho más eficientes cuando se trataba del cine norteamericano y que, impactantes películas hechas en Iberoamérica en la década del '60 tuvieron que esperar varios años para llegar a las salas de cine caleñas (como es el caso de *Viridiana*/61, *Diario de una camarera*/64, *Simón del desierto*/65, o *Belle de Jour*/67, de L. Buñuel; *La muerte de un burócrata*/66, o *Memorias del subdesarrollo*/68, de T. Gutiérrez Alea; *Plácido*/61 o *El verdugo*/63, de L. García Belanga y *Lucía*/68, de H. Solás; todas ellas dignas de mención en el diario de cualquier cinéfilo). También pudo suceder que la *censura* de los teatros de estreno le quitaran al jovencísimo Caicedo la posibilidad de acceder a este tipo de filmes.

Desde el mencionado abril del '68 hasta la irregular raya que atraviesa la página para delimitar ese año con el de 1969 (folio 32) Caicedo referencia, en su prolijo inventario, un total de 68 películas. Al conteo final, se sumarían los diez filmes comentados durante el mismo '69, que es cuando escribe su cuento *El espectador*. ¿Qué vio en cine Caicedo durante este año hasta las primeras funciones del Cine Club del TEC y luego, del Cine Club de Cali? No hay al respecto noticia alguna. Sólo se puede afirmar que durante ese lapso los periódicos caleños *El País* y *El Occidente* registran que los teatros de estreno privilegiaban la acción, el suspenso y algunas películas musicales<sup>148</sup> en sus funciones matiné y vespertina; programación esta para los jovencitos menores, pues hasta 1977 sólo se llegaba a la mayoría de edad al cumplir 21 años. Mientras tanto, las clases populares encontraban en los mismos horarios (en teatros como el Isaacs, el Alférez o el México) películas protagonizadas por comediantes mexicanos como Tin Tan, Viruta, Capulina e incluso Cantinflas, algunos filmes musicales (de baladistas como Rocío Durcal, Sandro o Raphael) e incluso, desde mediados de los '70s, algunas sexycomedias (con un poco más de piel de lo habitual) del subgénero conocido como “*cine de ficheras*” en México<sup>149</sup>.

Esto indica que los espacios geográficos por donde discurría el entretenimiento filmico no eran solamente *lugares* para la circulación de espectadores casuales en pos de la oscuridad de la sala de cine, terreno de un encuentro solitario entre el observador y la pieza, sino que también, eran puntos de comunión plural para entendidos y profanos, que se daban cita periódicamente en cualquier función y teatro, lo que iba generando una cierta sociabilidad entre asiduos seguidores de algún género, de un protagonista estelar o un temido antagonista o de un director de culto, sobre todo aquellos más aventajados en el consumo cinematográfico. El cine, entonces, había logrado, en la Cali de comienzo de los '70s, lo que comenzó en Hollywood a mediados de los 50's: convertirse en una actividad para el disfrute de jovencitos, que veían cómo, cada vez más, las películas, la música, las modas y las estéticas que los emparentaban, eran producidas y consumidas en la pantalla por muchachos y muchachas de sus mismas edades.

Sin embargo, mientras que las salas de cine se convierten en un lugar de disputa para los personajes caicedianos (como sucede en *El atravesado* con la confrontación entre

---

<sup>148</sup> Algunos de dichos musicales hoy son clásicos, como *Jesucristo Superstar* y *Hair*, producidos por el legendario Robert Stigwood. De la primera película Andrés opina que es una “*grandota y física mierda*” (Caicedo Estela & Fuguet, 2014b: 141).

<sup>149</sup> Para un estudio pormenorizado de este tipo de películas, ver: Klein Jara, Paula (2013).

Edgar Piedrahíta y Richi Machedo, jefes de las galladas *La Tropa Brava* y *Los Intrépidos*, respectivamente, ver: Caicedo Estela, 2010: 23), para el mismo Caicedo, es un refugio para cultivar sus exóticos gustos. Así como narra la pelea arriba citada entre galladas y despliega todo su conocimiento del cine focalizado por Hollywood *en* los jóvenes (como protagonistas y como público consumidor), también se burla de sí mismo cuando imagina – en el cuento *Destinitos fatales*, creado el mismo año (1971) en que editó por primera vez *El atravesado*<sup>150</sup> – a aquel hombrecito que le gusta el cine, que funda un cine club y programa un largo ciclo de películas de vampiros y va quedando, cada día con menos público hasta que descubre (el sábado 25 de septiembre de 1971) que su último y único acompañante en la sala de cine, es el Conde Drácula (Ver: Caicedo Estela, 2014:141-143).

La *sociabilidad* – ficcionalizada o real - nacida de esa feliz coincidencia de toparse en cine, de ese reconocerse como devoto que cultiva su *filia* (pues no solamente *ve* películas, sino que las apropia y adopta y finalmente, intenta *hacer* las suyas propias), permite a Caicedo Estela tomarse en serio su afición, por lo que decide conformar con algunos de sus más cercanos amigos, primero, el Cine Club de Cali (abril de 1971, según Toro, 2009: 120); luego, encara la realización del medimetroaje inconcluso *Angelita y Miguel Ángel* (1971) y por último, intenta realizar la revista de crítica cinematográfica *Ojo al cine* (1974). Para ir por partes, se verá cada emprendimiento cinematográfico Caicediano por separado (aunque éstos hayan sucedido casi simultáneamente): 1) el Cine Club de Cali, 2) el intento de concretar en un producto cinematográfico su cuento *Angelita y Miguel Ángel*, y 3) las primeras críticas sobre cine que derivan en la publicación, no *tan* periódica, *Ojo al cine*.

Para Ramiro Arbeláez, “*el Cine Club canaliza unas aspiraciones de programación que, de otra manera, no se estaba dando en ese momento en la ciudad y canaliza también una especie de espacio de reunión, de encuentro de mucha gente al margen del poder perteneciente a ciertas instituciones artísticas en Cali (...) Lo único que se hacía en el Cine Club era ofrecer textos de interpretación cinematográfica y una programación sistemática*

---

<sup>150</sup> Es tan notorio el dualismo de Caicedo respecto a lo narrado, que mientras el personaje de *El atravesado* cuenta su participación en los disturbios del 21 de febrero del '71 (ya referidos), el de *Destinitos fatales* (Caicedo Estela, 2014) se atreve a decir: “*Como se sabe, el público cineclubista está compuesto en su mayoría por gente despistada que acude a ver acá ‘el cine de calidad’ que no puede ver en los teatros cuando estos sólo exhiben vaqueros y espías; imbéciles que abuchean una película de John Ford con John Wayne ‘porque el ejército de EEUU siempre mata muchos indios’, que le dicen imbécil a Jerry Lewis. Esa gente cómo le va a coger la onda a los vampiros, no falta por allí uno que insulte al hombrecito del cine club por estar exhibiendo cosas de estas cuando los estudiantes luchan en las calles*” (p. 141).

de unas películas que difícilmente se programaban o que eran programadas en el caos y en el desorden de la cartelera comercial” (En: Toro, 2009: 122). Reunión ritual de sábado para programar otras actividades lúdicas, festivas o creativas; un *parche* como se le llama actualmente, en el argot juvenil a los lugares de encuentro que integran distintas formas de grupalidad, eso al parecer, era el Cine Club de Cali.

Caicedo era, en el espacio del Cine Club, el sacerdote oficiante; desde su primera experiencia cine-clubista en el TEC, había tomado la costumbre de producir un *Playbill* que entregaba previamente, con el propósito de instruir al público asistente sobre lo que, a su juicio, era notable y estéticamente valioso, del filme a proyectar. Según refiere Romero Rey (2015: 127), el primero de estos boletines trató sobre la película *Más corazón que odio* (*The Searchers*) de John Ford y, agrega que, mientras duró el cine club Caicedo, trató de entregar semanalmente el boletín correspondiente. Algún sábado del año '72, a Caicedo le dio por llamarle al boletín *Ojo al cine* y ese sería el comienzo de su posterior aventura editorial sobre crítica cinematográfica; aventura que también puso al autor a escribir, en el periódico *El Pueblo*, una columna sobre cine más o menos frecuente, en la misma época en que comienza a asistir a los festivales de cine nacional.

Por lo visto, mientras el cine club es el espacio de encuentro para jovencitos burgueses caleños, para Caicedo es un “motor de búsqueda” de intereses, obsesiones y contactos. Desde allí, se conecta epistolarmente con otros críticos latinoamericanos, como Isaac León Frías<sup>151</sup> (director de la revista peruana *Hablemos de Cine*), Juan M. Bullita (crítico que publicaba en la misma revista), el español Miguel Marías (crítico y cinéfilo, que redactó algunos artículos para *Ojo al Cine*) y Jaime Manrique (quien prologa la primera edición de *El atravesado*, aunque eso esté en discusión<sup>152</sup>). Allí también se consolida su relación con sus amigos de siempre (Luís “Poncho” Ospina y Ramiro Arbeláez, quienes son coadyuvantes en el *negocio*

---

<sup>151</sup> Del extenso intercambio epistolar con Frías no solamente quedan las confesiones íntimas de un par de desconocidos conectados por el cine, sino también un intercambio de fotografías promocionales de películas como *The Hangman* (traducida como “El verdugo”, de M. Curtiz, estrenada en 1959), *Sublime obsesión* (la versión de 1954), entre otras, siendo la presencia masculina dominante en tales fotografías (o *Lobby Cards*, tomadas de las fotos fijas del rodaje), indistintamente del rol desempeñado por el elemento masculino en el filme (héroe o antihéroe).

<sup>152</sup> Dice Fuguet (en Caicedo & Fuguet, 2014b: 333) que Manrique le confesó a Rosario Caicedo – años después de la muerte de su hermano Andrés – que el prólogo a él atribuido sólo tenía de sí su firma... el mismo Caicedo, en medio de su afán cotidiano, redactó un texto para presentarse él mismo por interpuesta persona.

de la exhibición y escritura *sobre cine*) y con otros creadores jóvenes del panorama local y nacional. Allí, en el Cine Club de Cali, Caicedo escribe para revistas como *Vivencias*, *Gaceta* de Colcultura y la ya mencionada *Hablemos de Cine*. Finalmente, ve más cine que nunca, revisa con rigor de archivista los inventarios de las casas distribuidoras (Fox, Columbia Pictures<sup>153</sup>, etc.) y se acerca a directores de culto<sup>154</sup> y a respetables estudiosos del llamado “séptimo arte”.

Hoyos (1994) y Romero Rey (2015: 130) coinciden en afirmar que, alrededor de *Ojo al Cine* se comienza a integrar lo que luego se conocería como el *Grupo de Cali*. Afirma Hoyos (p. 169) que “*La denominación fue necesaria para referirse a la trascendencia que iban adquiriendo las obras y andanzas de unos pocos buenos amigos caleños: Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Luís Ospina, inicialmente (...) Iconoclastas, intelectuales, adolescentes perpetuos, cinéfilos obsesivos, influidos por el pensamiento y las utopías de la década del setenta (La Revolución Cubana, Mayo del 68, ‘Sex, Drugs and Rock & Roll’, viviendo en el ojo del huracán de las convulsiones contemporáneas, pero perdidos, como todos, en una esquina del Tercer Mundo*”. Esta camaradería había llevado a la dupla Caicedo-Mayolo a intentar rodar un medimetroje argumental en 1971, basado en el cuento *Angelita y Miguel Ángel* del mismo Caicedo (ver Figura 30). El producto audiovisual queda a medio camino por desacuerdos entre los autores, según Llorca (2012: 377). Al parecer, dicha desavenencia no es tan radical, pues no impide que Caicedo y Mayolo (y, por supuesto, L. Ospina) sigan participando en la revista, asistiendo juntos a festivales<sup>155</sup>, entrevistando a figuras del mundo del cine<sup>156</sup> y desarrollando un trabajo conjunto que luego le daría, a ese grupo y época creativa, un denominativo que – a pesar de lo rimbombante – mantiene vigencia: *Caliwood*.

---

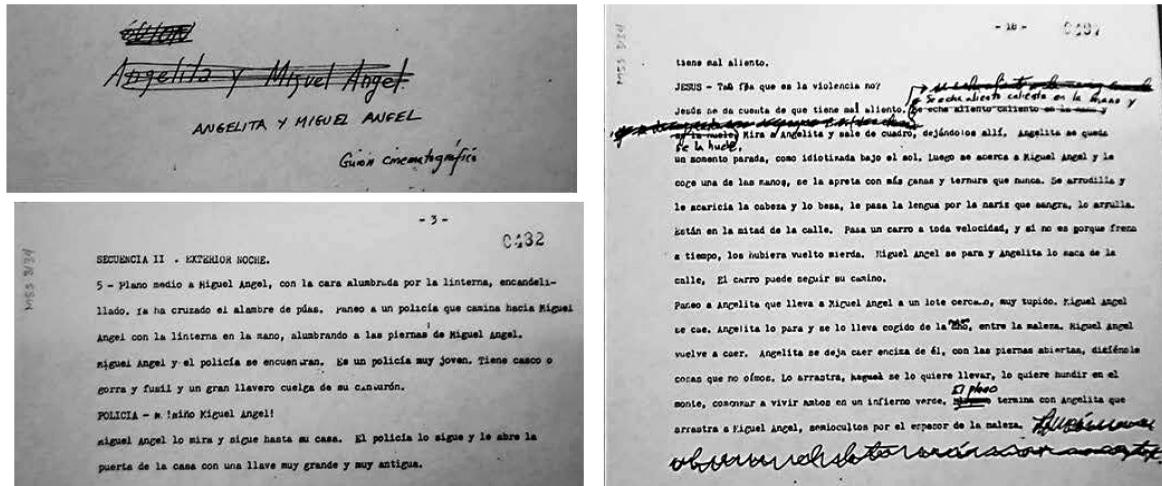
<sup>153</sup> Caicedo guardó entre sus haberes personales el listado de títulos que esta distribuidora tenía disponible en Colombia (MSS2999). Películas como *A merced del odio*, *Ansia de amar*, *El audaz*, *Psicosis*, *Dulce pájaro de juventud*, *If....*, *El discreto encanto de la burguesía*, *Carrera contra el destino*, *La danza de los vampiros*, entre otras, aparecen chuleadas (como indicando aceptación o confirmando que ya la había visto) o escritas a mano en el reverso de la hojas del listado. Casi todos los filmes señalados tienen censura de 18 años y sus temáticas oscilan entre el suspenso (policíaco o de espionaje), la comedia y el drama.

<sup>154</sup> Es conocido su encuentro y entrevista con Sergio Leone en New Orleans (publicada en el suplemento “Candlejas” del periódico *El Pueblo*, el sábado 29 de noviembre de 1975-p. 4 y 5) y a otros admirados realizadores, productores y críticos durante la cita anual en el Festival de Cine de Cartagena de Indias (ver: Romero Rey, 2015: 133).

<sup>155</sup> Caicedo (2014b) afirma (tras pasar una semana en la versión XIV del Festival de Cine de Cartagena, viendo mínimo cinco películas diarias) que la vida contemplativa ya no es como la describieron las personas de antes: en el campo, observando mañanas y atardeceres. “*La vida contemplativa del siglo XX se encuentra dentro de la atmósfera confortable de una sala de cine*”. (p. 137)

<sup>156</sup> El manuscrito MSS3128 contiene la entrevista transcrita con el cineasta mexicano Mauricio Walerstein, realizada por Caicedo, Mayolo y Ospina en el marco del Festival de Cine de Cartagena (31 de marzo de 1976).

Figura 30 - Facsímiles del guion para cine de “Angelita y Miguel Ángel”, escrito por A. Caicedo (MSS 3134)



Lo que se infiere, entonces, de este largo recorrido por lo visto, escuchado y leído por Caicedo durante su corto, precoz y veloz tránsito vital es que el parte aguas de una Cali provincial que arriba repentinamente a la modernización edifica la experiencia diaria del joven intelectual, produciendo hacia afuera, creación y hacia adentro, destrucción. Mientras que Balzac, en la París del siglo XIX o Edvard Munch, en la Berlín de comienzos del siglo XX, intuyeron y expresaron *estéticamente*, la incomprendibilidad y el poder de los mitos modernos<sup>157</sup>. Caicedo retrata mitos similares en la atmósfera modernizadora de esa Cali setentera, con los ojos forzosamente abiertos, como Alex De Large, el personaje de su amado libro y luego película, *A Clockwork Orange* (1962 y 1971, respectivamente), obligado a ver “terapéuticas” imágenes ultraviolentas, mientras de fondo, suena Beethoven, para reprimir su natural ferocidad.

Pero además, la “campana de cristal”<sup>158</sup> desde donde miran, como pastelitos, los jovencitos burgueses, la realidad *real*, es un accesorio concebido por las clases establecidas

<sup>157</sup> Dice Harvey, 2008: 33 que el poder de los mitos modernos radica en la manera en que habitan la imaginación como realidades indiscutibles e incuestionables surgidas de la interacción cotidiana con otras formas y expresiones de lo bello, lo maravilloso, o lo heroico.

<sup>158</sup> Este símil está aquí retomado por la novela *The Bell Jar* (1963), de la escritora norteamericana Sylvia Plath.

con un doble propósito: afuera está lo corrompido, lo peligroso, lo contaminante; adentro, lo prístino, lo exhibible, lo elegante, pero quienes están fuera de la campana ven lo que hay dentro con deseo y lujuria, soñando con obtener, de aquello, aunque sea una pequeña probada (como el personaje de *El atravesado* ve a su prima económicamente acomodada). En el domo acristalado, reina un ambiente, a simple vista armonioso, que no deja ver ni oler la putrefacción y el malogro de lo allí contenido. Fuera del adminículo, está el caos modernizador, el ruido, los hedores y se cambia la poética por la política. Todos esos cuadros, los pintó Caicedo. Como el personaje narrador de *Fight Club* (1999), se pregunta (parafraseadamente) “¿Por qué estoy agotado si sólo tengo 20 años?” y se responde, narrando, con su existencial prosa, los mayores conflictos que surcaban, como rayos, el tempestuoso paisaje que verían, en las décadas venideras, las nuevas generaciones de jovencitos burgueses, en esta ciudad.

## **Los discursos de Andrés Caicedo sobre el conflicto juvenil en Cali, Colombia**

Walter Benjamin, al ampliar su mirada sobre la importancia de la narración literaria para la comprensión histórica, afirmó:

*“Todo examen de una forma épica determinada tiene que ver con la relación que esa forma guarda con la historiografía. En efecto, hay que proseguir y preguntarse si la historiografía no representa acaso, el punto de indiferencia creativa entre todas las formas épicas. En tal caso, la historia escrita sería a las formas épicas, lo que la luz blanca es a los colores del espectro. Sea corno fuere, de entre todas las formas épicas, ninguna ocurre tan indudablemente en la luz pura e incolora de la historia escrita como la crónica. En el amplio espectro de la crónica se estructuran las maneras posibles de narrar como matices de un mismo color. El cronista es el narrador de la historia.”* (Benjamin, 2008; XII).

Con esta afirmación, Benjamin sitúa al autor literario en una función doble: la de narrador de la historia y la de cronista de la realidad. Al mismo tiempo, este nuevo estatuto de la literatura (vista ahora como estampa crítica de la sociedad, no solamente con extravío estético sin referente real) amplía la mirada sobre el tema de las fuentes de las que beben otros creadores y de las que manan nuevos discursos.

La narrativa (indistintamente del soporte material en la que ésta se presente) discursa sobre un contexto histórico, sobre un sentir social, sobre un *Zeitgeist* que nos habla de un “clima” intelectual, de una sensación compartida que se transforma en distintas miradas y

vanguardias, que son formas expresivas de una realidad particular que reaparece en la vida de otros, en la época de otros y se manifiesta en nuevos discursos, en nuevas maneras de comunicar la experiencia como, ahora, ésta se presenta: *“La narración (...) es, de por sí, la forma similarmente artesanal de la comunicación. No se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el «puro» asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro. El narrador tiende a iniciar su historia con precisiones sobre las circunstancias en que ésta le fue referida, o bien la presenta llanamente como experiencia propia.”*, agrega Benjamin (2008: IX).

De allí que se pueda avizorar, en la obra de Caicedo, su postura frente a las distintas formas de conflictividad juvenil<sup>159</sup>: la propia (el conflicto intraclase), la ajena (el conflicto interclase) y la foránea (el conflicto entre lo propio y lo extraño: el resentimiento contra los “extranjeros”, pero el consumo y disfrute de los productos de la industria cultural trasnacional).

Caicedo nota que la desazón levanta muros infranqueables en la familia convencional de clase media y, anota cómo las tecnologías y contenidos mediáticos cada vez estaban mejor concebidos para el goce expedito y momentáneo de las nuevas generaciones y menos diseñados para la reflexión, el debate o el encuentro intergeneracional. La soledad del espectador en la sala de cine se puede asociar hoy con la del enajenado *whatsapeador* que olvida el mundo y la realidad *real*, pues habita su propia realidad *virtual*, en la que verdaderamente, existe. Sólo hay que volver a la ya citada entrevista del programa *Páginas de Colcultura*, de la productora RTI Televisión, en la que Caicedo agrega (refiriéndose a nuevos formatos literarios): *“Son libros como para leer en el baño, o para leer cada 5 minutos, se puede comenzar por cualquier parte... textos muy breves, muy políticos. Yo creo que esa fórmula para la nueva literatura de hoy se puede encontrar en el poema de Cabrera Infante, personalmente, uno de los mejores que he leído en 5 años, que dice*

---

<sup>159</sup> Los protagonistas de los 3 relatos escogidos actúan de acuerdo al tipo de colegio en donde se educaron: *El atravesado* del Pilar y luego del Santa Librada, Miguel Ángel del Berchmans, y María del Carmen Huertas del Liceo Benalcázar. Además, todos sus protagonistas tienen nombres metafóricos ligados a un tipo de sociedad devocional y camandulera (como lo es la burguesía conservadora vallecaucana): María (como la virgen), Ángela (como los ángeles), o Miguel Ángel (como el arcángel San Miguel). El único sin nombre es El atravesado... ¿Será porque es plebeyo? ¿O porque es de la estirpe de los apodos, los alias, como los *Juan Charrasquiados* que sí no ganan arrebatan? Esa parece ser la eticidad de la que Caicedo dota a su personaje de origen popular.

*textualmente (es muy fácil de memorizar): ‘¡Ay, José, así no se puede! ¡Ay, José, así no sé! ¡Ay, José, así no! ¡Ay, José, así! ¡Ay, José! ¡Ay!’...*”. La gratificación inmediata del *meme* viralizado o de los musicales *play lists* personalizados, de la televisión *on demand*, de todos estos desarrollos o fenómenos mediáticos, venía siendo reclamada por el *sistema psíquico* ya instalado en la generación juvenil sesentera y setentera, en la que crece y muere Andrés Caicedo Estela. Todos esos *adelantos* tecnológicos son hoy motivo de incomprensiones y disputas entre el mundo adulto y el actual mundo juvenil.

El nihilismo adolescente (justificado en la Guerra Fría de la década del ’60) y el anarquismo juvenil (producto, según Feixa, 1999, del necesario *deslindamiento* de los jovencitos con la cultura paternal y hegemónica; como método de búsqueda de su propia identidad) son (a partir de la aparición de las sociedades mediática y de consumo) en la narrativa anti-adulta de Caicedo, un tipo de sensibilidad que trasciende lo generacional para instalarse en un momento ahistórico, más relacionado con la condición etaria que con los contextos inmediatos o las circunstancias coyunturales. Al respecto, Costa Sánchez & Piñeiro (2012: 104) dicen que “...*las narraciones son el patrimonio inmaterial de nuestra cultura que nos conecta con las generaciones anteriores y las que están por venir; la Historia, en términos universales, se nos narra desde que somos pequeños, condicionando la interpretación que hacemos de nuestro presente; y no sólo la Historia en mayúsculas como gran relato universal, sino las pequeñas historias, propias y ajenas, constituyen el material del que departimos en nuestro día a día, en el trabajo, en casa, con los amigos. Son nuestra principal ocupación, vivimos para contar y contamos para vivir*”. Y refieren las autoras cómo la propia identidad resulta de la suma de los relatos que se han creado o se han contado, agregando que “...*el secreto del periodismo, del cine, de los videojuegos, de las series de televisión... sigue siendo el mismo: tener una buena historia para contar y saber contarla*” (p. 105).

Por eso, sí se entiende el concepto de *Mediación* en J. Martín Barbero como una nueva forma de interacción social que desarrolla espacios, formas de uso y apropiación de bienes culturales - subvirtiéndolo su dominancia original en un proceso *liberador* de sentido, para transformar las relaciones hegemónicas de poder y saber, se ve cómo dichas mediaciones cobran importancia como instrumentos de “*reconciliación de las clases y de reabsorción de las diferencias sociales (...) en la medida en que la tecnología materializó cambios que desde la vida social daban sentido a nuevas relaciones y nuevos usos*” (1987: 153). Así pues, se debe decir que en los tres relatos seleccionados, se pueden avizorar los procesos de encuentro interclase y de reconocimiento de otros sectores de la ciudad por parte del autor-narrador:

1) el recorrido norte/sur que hace la protagonista de *Que viva la música*<sup>160</sup>, persiguiendo melodías, 2) el traslado y luego regreso oeste/sureste/oeste de los jovencitos integrados y excluidos<sup>161</sup> en *El tiempo de la ciénaga* detrás del cine *western*<sup>162</sup> y 3) las incursiones<sup>163</sup> sur/norte y oeste del intérprete de *El atravesado*, buscando “*tropel*”... otra forma de mediación.

En dichos recorridos, Caicedo va narrando, de a poco, cómo la informalidad económica genera informalidad política: otra vez nota y anota cómo (tanto en las barriadas populares como entre las clases integradas) los distintos tipos de sociedad se van organizando en *redes* que suscriben *alianzas* que son las que permiten que se reproduzcan esas formas históricas de organización. Así, el “orden” o “desorden” (social, político, económico), impuesto por las élites dominantes, era boicoteado por el populacho que, *buscándose* la vida, se agrupaba en un tipo de sociabilidad que vive aún en el límite entre la formalidad y la informalidad. Ese constante *desliz* entre economía formal e informal que ha favorecido por igual la aparición de los cárteles del narcotráfico y el mantenimiento de las redes clientelares del gamonalismo político local y regional, en todo Colombia, produce, a su vez, unas prácticas cotidianas que *ritualizan*, a tal grado, ese proceder que termina naturalizándolo. Tras esa naturalización, hay

---

<sup>160</sup> El cruce del umbral burgués-popular, en María del Carmen Huerta, sucede discursivamente de la siguiente manera: “*Sonaba en casa, no de ricos, al otro lado de la calle que yo pretendía cruzar, allí donde termina Miraflores. No sé cómo se llama el barrio del otro lado, puede que ni nombre tenga, que la gente que vive allí haya aprovechado para también llamarlo Miraflores, pero no, no es; son casas desparramadas en la montaña, jóvenes que no estudian en el San Juan Berchmans, que no se encierran (...) cómo van a encerrarse después de lo que estoy viendo (...) rasgos de vestidos que iban del amarillo profundo para arriba, de allí al zapote y del zapote al rojo, al morado, al lila*”. (pp. 133-134)

<sup>161</sup> Así aparece referido este (des)encuentro: “...debo decir que al final nuestro progresismo tenía como meta, como auto-confirmación, internarnos en un barrio del Sureste y meternos a un teatro de segunda, digo, sobre todo cuando nos cogió un aburrimiento mortal por los teatros de estreno, tanto que se vio en peligro nuestra afición por el cine, un viernes vimos que daban ‘Más corazón que odio’ en el teatro Libia, y ese día estaba lloviendo, seguro fue la lluvia que nos animó y averiguamos qué bus coger, el Rojo Crema que también pasa por Santa Teresita que es donde vivimos...” (p. 236).

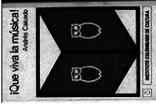
<sup>162</sup> A lo mejor por casualidad, el título original de la película es *The Searchers*, dirigida por J. Ford (1956).

<sup>163</sup> Dos incursiones notorias y fallidas: la primera, la “toma” pacífica del parqueadero del Sears por la Tropa Brava (“...fue que un día resolvieron instalarse en el parqueadero del Sears, almacén de gringos. Cuestión de invadir el Norte, me dijo Edgar” p. 25), y que termina en *Plotach* y luego muerte selectiva como retaliación. La segunda, la invitación hecha al protagonista a la fiesta de 15 años de María del Mar (la prima rica), para lo que dispone de su mejor *pinta* y que termina frustrado por su intento de seducir a su prima delante del novio gringo (“Cuando iba saliendo una voz de gringa que decía quién era ese, y medio paso más adelante la voz de ella que decía un primo pobre que yo tengo” p. 46).

una (para)*institucionalidad* (a veces declarada, la mayoría de las veces no) que soporta las prácticas antes mencionadas, haciéndolas consuetudinarias y, convirtiendo el actuar ilegal en *costumbre* arraigada, difícil, por no decir imposible, de domeñar por la vía de la imposición y la represión.

Por supuesto, las piezas de la cultura popular-masiva se ofrecen como *mediación* para comprender tan complejo entramado. La *tecnicidad* mediática es el tinglado en el que se ponen de manifiesto todas las tensiones y conflictividades antes esbozadas. Para aclarar, desde el corpus planteado en este estudio, las discursividades que elaboró Caicedo sobre cómo sus personajes jóvenes enfrentaron los conflictos propios de su época, se propone la siguiente matriz relacional (Ver Tabla 3) desde los Planos de la Mediación propuestos por Martín Barbero (2002):

**Tabla 2 - Matriz de apariciones del conflicto juvenil en las tres obras de A. Caicedo y sus planos de la mediación**

Obras			
Año de Publicación	1971	1972	1977
<b>Breve Reseña</b>	<p>El cuento hace una radiografía de un joven pendenciero y su relación con su entorno, con la gente que lo rodea. Relata una historia de vida a través de la voz, en primera persona, del narrador, quien rinde cuenta a un narratario anónimo de su proceso de aprendizaje escolar y callejero, en el que demuestra una marcada influencia de su contexto social, el cual enmarca un patrón de vida que lo ayuda a buscar la soledad como única forma de defenderse de un medio ambiente hostil, que le reduce su espacio, lo despersonaliza y quiere arrancarle su identidad. El cuento basa su fuerza en la descripción de la ciudad, en el acompañamiento y evolución que refleja el protagonista a la par de su civilización, la cual lo va relegando poco a poco, al ser él incapaz de integrarse a un sistema que ha absorbido a sus seres queridos, dejándolo solo y a la defensiva.<sup>164</sup></p> <p>Pelean entre compañeros del colegio El Pilar, luego con la Tropa Brava. Asistir a</p>	<p><i>El tiempo de la ciénaga</i> es el último relato de la serie de los angelitos, es la distorsión absoluta de los protagonistas. El narrador habla de su despertar y de la forma de acomodarse a la tristeza y a la desesperación que llega con cada nuevo día. Los elementos de la cotidianidad le agreden. Es una exaltación a la muerte: la muerte en vida de una madre que se pasa los días en pijama y en su cama, la muerte de una convicción hallada en la debilidad de su sirvienta, la muerte del personaje y de su novia al final del cuento. En <i>El tiempo de la ciénaga</i> se mencionan los crímenes, los hechos violentos que representan un choque de mundos diferentes, una articulación compleja de tradiciones en historias y tiempos simultáneos y una identidad signada por la presencia del otro... del diferente, aunque todos tengan la misma edad.<sup>165</sup></p> <p>Miguel Ángel (el narrador) tiene como costumbre levantarse temprano - con</p>	<p>En <i>¡Qué viva la música!</i>, María del Carmen Huertas - La Mona - pasa de ser una estudiante sobresaliente de secundaria en el mejor colegio para señoritas de Cali y segunda en el examen de admisión a la Facultad de Arquitectura en la Universidad del Valle a una drogadicta que se dedica a la prostitución para financiar su afición por la rumba. Esto evidencia la transformación del valor de uso de su cuerpo, que ocurre en tres fases: la primera, el rock'n roll; la segunda, la salsa y la tercera, la prostitución; en una clara alusión a la degradación moral que viene aunada al desclasamiento social. Cuando La Mona conoce accidentalmente la salsa, ocurre una epifanía... pero eso le implica moverse del norte burgués de la ciudad, hacia un sector del sur, donde viven y gozan las clases populares calañás.<sup>166</sup></p> <p>Escuchar radio, estudiar El Capital con amigos y buscar, incansablemente, la</p>
<b>Ritualidades</b>			

<sup>164</sup> Adaptado de Bernal y Mosquera (2012: 21-22)

<sup>165</sup> Adaptado de Rodríguez y Vera (2008: 38-40)

<sup>166</sup> Adaptado de Vázquez Hurtado (2013: 6-9).

	<p>cine en el teatro San Fernando, sobre todo a la exhibición de películas juveniles como <i>Rebelde sin causa</i>, <i>Los jóvenes salvajes</i>, <i>El estigma del arroyo</i>; y musicales como <i>Al compás del reloj</i>, <i>West Side Story</i> o algunas de E. Presley. Cumplir gorros (retos juveniles) en solitario, por parajes desolados y caminar sin rumbo por la ciudad. Finalmente, asistir a grilles y prostíbulos como Picapedra, Molino Rojo, Rodolfo, El Palactio y Natali.</p>	<p>dificultad - para ir al colegio, bañarse, desayunar y saludar y besar devotamente a su mamá, salir corriendo de su casa yaun así, llegar tarde al San Juan Berchmans. Caminar de vuelta a su casa por la orilla del río Cali. Escribirle poemas a Angelita y recibir de ella presentes semejantes. Ambos se aburren en el colegio y deciden dejar de ir al club del que ambas familias eran socias. Finalmente, ir a cine a las 3:30PM todos los días.</p>	<p>rumba y el baile. Se adecua a los compases y cadencias que le imponen los distintos compañeros sexuales y de aventuras que se le van presentando a lo largo del relato, en las noches de solaz y regocijo, adobadas por distintos ritmos musicales y sustancias psicoactivas. No hay un ritual constante en su actuar, pues vive a tope... en una vertiginosa espiral cômplice que la lleva incluso a ser cómplice de un crimen.</p>
<p><b>Societudes</b></p>	<p>Además de la barra de pandilleros, el protagonista socializa torpemente con jóvenes de su edad en la fiesta de su prima. Tiene mayor afinidad con los estudiantes del colegio Santa Librada (donde decide estudiar luego de 6 años en El Pilar, lo que motivó el cambio de su permanente actitud belicosa por la militancia de izquierda) y con sus compañeros de la Academia Ketsugo, de judo y karate.</p>	<p>Angelita y Miguel Ángel desprecian a los de su clase social (se vuelven progresistas), lo que les cuesta la vida. Mico, el Indio y Marucaco (los jóvenes homicidas) estudiaron en la escuela Marco Fidel Suárez y soñaron con ingresar al colegio Santa Librada, crecieron juntos y eso es motivo suficiente para que sigan unidos y solidarios unos con otros hasta el final del relato.</p>	<p>Comienza con su grupo de El nortecito, con quienes escucha, baila y habla de los Stones. Luego encaja con el mundo de la salsa, prolongando sus noches con un obeso discómano que alquila su música para animar fiestas en casas de barrios populares. Finalmente, se involucra con la plebe criminal y penderciera del sur, con los que cae en el delito y la demencia.</p>
<p><b>Tecnicidades</b></p>	<p>El cine en los teatros San Fernando, San Nicolás, Calima o Anisti, todos esos son espacios de conflicto; la radio que retumba en el estérco del bus Papagayo n° 36 que conduce al río Pancc a las clases populares a ritmo de salsa.</p>	<p>Nuevamente, el cine es un espacio mediador, solo que esta vez sucede el encuentro en un teatro de segunda: el Libia. El bus Rojo Crema, que une barrios burgueses con populares. Los libros de H. Melville y el radio transistor que se roba Marucaco.</p>	<p>La música grabada (ya no la emitida por la radio comercial) es la principal generadora de espacios de encuentro y desencuentro entre jóvenes de distinto origen que van apareciendo y desapareciendo en medio de la rumbera noche caleña.</p>
<p><b>Institucionalidades</b></p>	<p>Tiene un gran resentimiento por los ricos, los gringos y la fuerza pública (en particular, la policía), por lo que emprende cruzadas vandálicas para quebrarle los vidrios a las casas de los sectores burgueses. Su familia nuclear (conformada por él y su mamá) es la única institución que respeta. La barra (mientras duro) también fungió como institución juvenil informal. Vio matar a sus amigos a manos de la Policía el 21 de febrero de 1971.</p>	<p>La familia de ambos protagonistas siempre está ausente del relato, pero en el fondo... como <i>background</i> de la vida juvenil de Angelita y Miguel Ángel. La policía, al servicio de la burguesía (pues la "aquilaban" en las fiestas para defenderse de la gente del sureste). También se menciona a la Guardia Civil, la barra paramilitar que extermina a la Tropa Brava en "<i>El atravesado</i>", de la que dice está integrada por los de su clase.</p>	<p>María del Carmen cambia piscina por río, <i>Rock&amp;roll</i> por Salsa, residencia en el Norte de Cali por <i>cambuche</i> en el sur, "pepas" y cocaína por marihuana y hongos... en la medida en que pierde los escrúpulos, va dejando caer los corsés que le imponían la familia, la escuela, la clase y la sociedad. La anomia se convierte en su método de vida, por lo que simplemente, se deja llevar, al ritmo de la furia que tiene adentro.</p>

Como se puede observar, en las obras de Caicedo aparece – no es posible afirmar que con intencionalidad, pero sí con claridad – la tensión que explicita Martín Barbero (2002: 14) entre *mediaciones históricas* (que dotan de sentido y alcance social a los medios) y el *papel de mediadores* que los mismos medios han venido ejerciendo desde que se avizora la aparición de una *sociedad en vías de mediatización*. Ese “*espesor social y perceptivo*” – como lo llama Martín Barbero – que tienen las tecnologías y medios de la actualidad, esos modos transversales de presencia en la cotidianidad no son, con respecto a otras épocas, (contrario a lo dicho por expertos en temas de convergencia digital, como Scolari, 2009), **nuevos**: tal vez encierran una novedad ligada al avance tecnológico, lo que imperativamente, transforma la práctica social misma y las interacciones medio/usuario, medio/medio y usuario/usuario. Pero, el hecho de que los medios hayan convergido y ofrezcan hoy (cuanti o cualitativamente) más posibilidades de interactividad, no instituye *per se* lo que Scolari llama “*nuevas formas de comunicación*”<sup>167</sup>.

En lo que sí hay acuerdo, es, en que, efectivamente, el sistema de signos que comienza a circular por las tecnologías de la comunicación digital afecta – como dice Scolari – los lenguajes y sistemas semióticos que articulan la producción de sentido. Pero, esta caicediana postura le da preminencia al mensaje que circula (contenido) por un determinado medio digital (continente) y no al *mensaje* recuperado, interpretado o apropiado por un grupo social, que *lee* dicho mensaje de acuerdo a su propio sistema de signos, tomando lo que de ese mensaje *entiende* y subjetivándolo para *comprenderlo*. El hecho de que los jovencitos de hoy no acudan a una sala de cine de un barrio popular, sino que puedan ver la misma película en la televisión *on demand*, no modifica necesariamente la experiencia del *sentir*, sino solamente la del *ver*. Así sucede con el conflicto juvenil en Cali: como ya se dijo antes, en las obras de Caicedo se *narra* dicho conflicto, lo que le permite a los lectores actuales conocer y entender cómo éste pudo presentarse en la época referida por el autor. Ahora, dicho entendimiento – siguiendo con Martín Barbero – permitiría asimilar, con cierta facilidad, las imágenes que rodearon la llegada de Cali a la modernización, “*pero solo muy lenta y dolorosamente [esas imágenes] pueden recomponer sus sistemas de valores, de normas éticas y virtudes cívicas; todo lo cual nos está exigiendo continuar el esfuerzo por desentrañar la cada día más compleja trama de mediaciones que articula la relación comunicación/cultura/política*” (p. 14).

---

<sup>167</sup> Martín Barbero (2002) asocia *formas* de comunicación con *dispositivos*, argumentando que: “*La centralidad indudable que hoy ocupan los medios resulta desproporcionada y paradójica en países con necesidades básicas insatisfechas (...) en los que el crecimiento de la desigualdad atomiza nuestras sociedades, deteriorando los dispositivos de **comunicación**, esto es: cohesión política y cultural*”. (p. 14).

Hasta aquí se ha intentado algo como una *crítica genética* (Lois, 2014) de la producción escritural caicediana, con el fin de conocer y comprender la *prehistoria* de los textos literarios escogidos como corpus de este estudio. Enseguida, se mostrará lo que a simple vista puede observarse en las obras terminadas, conocidas como *Que viva la música*, *El tiempo de la ciénaga* y *El atravesado*, en relación con las formas disímiles de conflicto que historian los discursos, en ellas, plasmados por Andrés Caicedo.

## El conflicto juvenil (¿interno?) en *Que viva la música*

Al leer *QVM*, queda en el aire la pregunta ¿Es ésta una obra sobre la rebeldía o sobre la desocialización juvenil? Para tomar la primera alternativa (la de la rebeldía), se debe decir que la narradora se presenta como una lectora de *El capital*, de Marx (pp. 49 y 51) y en su mesa de noche reposa el libro *Los de abajo*, de Mariano Azuela (p. 62). Ambos textos simbolizan dos formas de sociabilidad en pugna: 1) el primero significa lo que estudia con los amigos (en los *rebeldes* inicios de los '70) y 2) el libro de un “*simpatizante del dolor humano (...) [donde] Cada personaje expresa su mensaje no únicamente con sus palabras, sino, mucho más, con toda su participación o con su desaparición del torbellino de la Revolución*” (Polgár, 1984: 152-153). Se visualiza, en esta escogida literatura de cabecera de María del Carmen Huertas, algo que se puede comenzar a intuir en Cali y en Colombia a comienzos de la década de 1970: la silenciosa revolución que las clases populares comenzarían tras 16 largos años de ese pacto entre élites conocido como **Frente Nacional**<sup>168</sup>.

---

<sup>168</sup> Así se le llamó en Colombia al acuerdo suscrito en 1957 entre los jefes de los partidos Liberal y Conservador (Alberto Lleras Camargo y Laureano Gómez, respectivamente) que tenía como propósito ponerle fin a la confrontación bipartidista surgida a raíz del ya mencionado asesinato del líder Liberal y precandidato a la presidencia, Jorge Eliecer Gaitán. En dicho Frente Nacional – que comenzó a regir en 1958, a partir de la presidencia del mismo Lleras Camargo y terminó en 1974, tras el fin del gobierno del conservador Misael Pastrana, se convino la alternancia en el poder presidencial de los 2 partidos (haciendo cada uno un gobierno defensor del *statu quo* y, repartiendo milimétricamente, entre liberales y conservadores, los puestos oficiales de todo tipo, prohibiendo el derecho natural, de cualquier otro partido, de postular candidatos a la Presidencia de la República durante ese periodo. Caicedo Estela (2014b), en carta fechada del 23 de noviembre de 1973, dirigida a su amigo Gilbert – quien lo había alojado en Los Ángeles – afirma que en su regreso a Cali, finalizando el periodo presidencial de M. Pastrana, ha notado cómo “*La situación política se ha ‘normalizado’ aquí en Colombia, con lo que quiero decir que la violencia cotidiana, de la clase explotadora, se ha hecho más constante y por lo tanto más imperceptible. Cada vez que salgo a la calle veo niños tirados en los andenes, familias enteras mendigando comida, grupos de jóvenes violentos hacia todo y sin lograr nada, penetración cultural, desamparo, odios malnacidos y peor expresados*”. (pp. 135-136).

Pero, si se observa al personaje de María del Carmen como revolucionaria, se debe anotar que su *toma de conciencia* sucede más de cerca a la ideología de mercado (el consumo) que a la ideología política: primero, porque sucede en un momento de coyuntura (como se advirtió en el capítulo anterior) que permite la masificación de dicho consumo y segundo, porque en esa coyuntura aparecen las vindicaciones que las masas excluidas activan para hacerle frente a su marginal condición: la economía subterránea promovida por el contrabando, que establece las redes en los ‘70s, que serían el embrión de los futuros cárteles de la droga en los 80’s, los mismos que hoy han cooptado o se han aliado con amplios sectores de la política tradicional y de la economía formal, instituyendo una especie de *proceder mafioso* en cada uno de los estamentos del orden social nacional (Medina Gallego, 2012: 144).

Esos “emprendimientos ilegales” se presentan en QVM como evidencia y forma del verdadero antiimperialismo: Caicedo reconoce que en su misma clase socioeconómica – he incluso, con su mismo apellido - hay un Grillo narcotraficante (Ver: Figura 31), emparentado en el alias con su personaje marxista y estudioso de “El capital” (p. 49); en una clara alusión a la única “exportación” sur-norte que compite con la avanzada cultural-colonializante norteamericana, haciendo de la famosa Teoría de la Dependencia una forma intercambio – no se puede decir que racional – que mancilla a ambas juventudes (la de este lado, con los productos de la industria cultural gringa; la de ese, con los derivados de las sustancias psicoactivas que se cultivan y producen sólo en estos parajes). La época de las bonanzas (de la marimbera hippie a la cocalera yuppie) permitió el lavado de activos a través de la “ventanilla siniestra” del Banco de la República de Colombia, mecanismo creado por el gobierno de López (1974 a 1978) para captar moneda extranjera sin preguntar por su origen. Una vez más quedaba demostrado que, tanto en Patricia linda, como en La Comédie *humaine*, detrás de cada gran fortuna, suele esconderse un gran crimen.

Como las rebeliones políticas eran deshechas a bala y bolillo por la policía, como cualquier acción traía consigo una reacción (dolorosa, la mayoría de las veces); la revolución burguesa muestra en QVM solamente su cara existencial: “recostada en la pared de la siguiente esquina, con facha de comprenderlo todo y de no gustarle nada, y bellísima, mirándome, estaba Mariángela” (p. 75). La osadía rebelde de los(as) burguesitos(as) setenteros estaba en la pose nihilista o en las distintas y cobardes expresiones del anarquismo desideologizado: “No es lo mismo ver pasar y desearte suerte a una hermana (alcohólica), a un compañero de generación que no participa de esa cultura, a un profesor marxista al que un día se le dijo que cada acto de la vida iría encaminado a combatir el imperialismo” (pp. 76 y 77). La apatía

Figura 31 - Noticia del 9 de Mayo de 1976 (periódico El País, de Cali) que registra la captura del narcotraficante Jaime Caicedo Caicedo, alias “El Grillo”

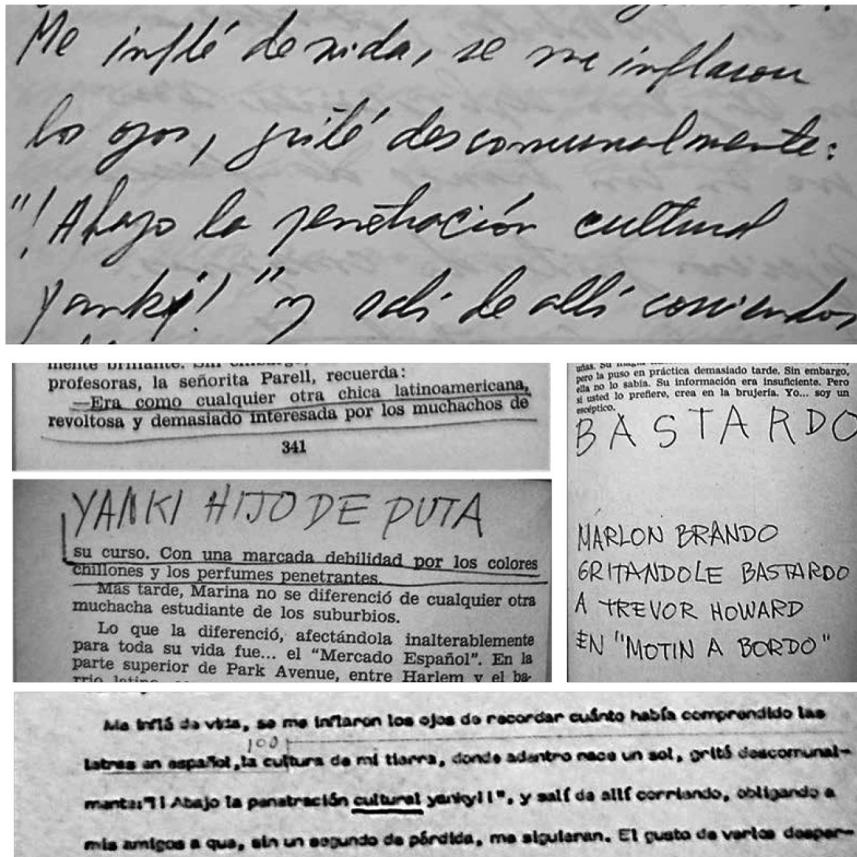


política, aunada al despreocupado proceso autodestructivo como señal de insubordinación juvenil, auguraba un espíritu generalizado (casi globalizado) que plantaría la cara a la pasada década de las ideologías y que, es posible, que hoy se encuentre en versiones más elaboradas. En el desperdicio de la belleza y la vitalidad juveniles, había una postura: “¿Qué hacían ellos, entonces, para no ser despreciados o para devolver el desprecio en movimiento de

volibol? Oponían a esos solitarios ejemplares de cabalidad y lucidez su unión, su número, su música (que no era suya), los restos de su belleza (...) Ellos, en ese como dulce y permanente movimiento de moscas, envolvían y polarizaban cualquier ofensa”. (p. 77)

Ahora, respecto al tema de la desocialización juvenil – tal vez el flanco más abordado en estudios previos sobre *QVM* – es notorio el poco interés que ha despertado entre los críticos de esta novela la figura de Mariángela, quien fue – según palabras de María del Carmen - “la primera del Nortecito que empezó esta vida, la primera que lo probó todo. Yo he sido la segunda” (p. 56). A pesar del paso fugaz de este personaje por la narración,

**Figura 32 - Manuscrito de QVM y subrayados de A. Caicedo en los que explicita su postura antiimperialista**



su presencia reafirma algo que late en toda la novela y que es revelado al final de la misma: “*Somos muchas. Incomunica el dato*” (p. 229). La anti-heroína, que es Mariángela, conduce a varias revelaciones: 1) a la necesidad de una *maestra* de la calle y la noche, que le corra la cortina de todos sus secretos<sup>169</sup> a las generaciones venideras<sup>170</sup>; 2) el poder casi igualmente hipnótico y seductor de la música y la droga; ambas controladoras de la *psique* juvenil; 3) la alegría de la noche y la rumba caleña que – con una pequeña ayuda de sus amigos, los psicotrópicos - fácilmente desemboca en delirio; 4) los aprendizajes adquiridos en el cine<sup>171</sup>, a través del radio transistor o en la pista de baile, nuevos campos de batalla de los jovencitos integrados<sup>172</sup> y 5) la experiencia de vivir *a toda*, en total desproporción con las generaciones anteriores: [A Mariángela] “*La atormentaba pensar que a los 17 había vivido más que su mamá a los 50*”. (p. 78)

Pero además, *QVM* revela también cómo la moral burguesa va siendo legada, en pequeñas dosis, a las generaciones de relevo: los miedos heredados, al salir de los *loops* sociales convencionales, donde está la amistad hipócrita, pero donde se pisa terreno conocido, es una constante en las reflexiones de María del Carmen. “*Y miraba yo los diversos estados*

---

<sup>169</sup> Por este motivo, Shouse (1999) ha asociado a *QVM* con una *Bildungsroman*, o “novela de formación”, aunque se debe aclarar que la obra de Caicedo no es para nada comparable con la de burgueses ilustres como T. Mann o M. Proust. A propósito de este último, Caicedo se ríe discretamente de su obra cumbre cuando utiliza en el epígrafe del cuento inédito [MSS2948] *Lo que se odia, lo que se quiere y lo que se ama* (1970?) el siguiente diálogo atribuido a E. Ionesco (sin referencia): “- *Quiere que recuperemos el tiempo perdido? – Se puede todavía? Se puede todavía? – Ah, no... ya no se puede*”.

<sup>170</sup> Los privados desenfrenos burgueses aparecen tan abundantemente en la narrativa caicediana que resultan más una regla que una excepción: en la ya citada carta a H. Guerrero (Caicedo & Fuguet, 2014b) le confiesa “*Estoy teniendo un amorío terrible como con una familia de niños. Una familia que vive por Tequendama [los hermanos Guillermo y Clarisol Lemos] (...) Pero, hermano, nadie habrá que nos destruya, aunque muramos jóvenes. Toda esa velocidad, hacer un viaje de hongos con una niña de 12 y un niño de 14, ¿te puedes imaginar cómo irá el mundo?*” (pp. 150 y 152).

<sup>171</sup> “¿Sabes cómo?” – “Claro que sí”, respondí. “Si no habré visto *Viaje hacia el delirio*”. *Me armé del pitillo y aspiré duro dos veces por cada lado y él bajo la cabeza y yo no lo pude encontrar durante un segundo hasta que bajé los ojos y lo vi allí, todo agazapado en la cocaína*” (pp. 63 y 64).

<sup>172</sup> “...vivir de nuevo al menos dos momentos: primero, ver bailar a una muchacha de minifalda blanca y rombos negros, toda ‘Op’ (...) Segundo: verlo desde que entró, al muchacho de camisa rosada, rosada para esa época, de pelo hasta los hombros, mi primer peludo (...) bailó con la niña de blanco y no le sirvió, pero no sintió vergüenza (...) esa misma noche le dispararon, los de la barra de El Águila. La bala le entró por la nariz y la cara toda fue una bola inflada de sangre, una burbuja gigantesca que flotó a la altura de la mirada fíjísima de los jovencitos que nunca habían visto un muerto (...) Los tres que lo mataron salieron de allí rápido, prodigiosos (yo me enrollaría con uno que los conoció, tiempo después, en la cola)” (pp. 67 y 68).

de la rumba (...) los jovencitos que arruinaban su futuro en una noche de excesos. Y en el momento de perder todo valor (...) exclamaban el himno de los pepos ‘¡Vale güevo!’, para caer; a la media hora, en cualquier rincón presa del arrepentimiento, contra el que nadie puede” (*QVM*, p. 180). Pero, el culto caleño a la música – la fiel compañera – se sobrepone a cualquier culpa, por eso María del Carmen agrega: “Música que me conoces, música que me alientas, que me abanicas o me cobijas, el pacto está sellado (...) recógeme en tus brazos cuando llegue la hora de las debilidades, escóndeme, encuéntrame refugio hasta que yo me recupere, tráeme ritmos nuevos para mi convalecencia” (p. 182). Como una madre sustituta o un ángel guardián, el gusto por la música, en la ciudad, acuna<sup>173</sup> y acompaña a los rumberos.

Esa música invade la desapacible soledad de los jovencitos burgueses, acabados de criar por las empleadas domésticas y descuidados totalmente por sus mayores y los invita a ir, aprendiendo por sí mismos y a descubrirse, tras sus vagabundeos curiosos por la ciudad. Es la soledad mezclada con musicalidad, el detonante de la contracultura que aparece como otra forma de institucionalidad, en la década del ’60 y que, en el caso de *QVM* – según Shouse, 1999:58 – es “la alegoría de una generación postmoderna, que por medio de la cultura pop y los medios masivos problematiza y critica los fracasos y las fisuras en las estructuras fundamentales de la modernidad (el Estado-nación, el capitalismo nacional, el socialismo utópico, la teoría de la dependencia, los binarismos de centro-periferia y de cultura alta y cultura baja, etc.)”. La actitud crítica expresada por Caicedo a través de ese desclasamiento o socavamiento de los valores, en un mundo adulto-céntrico<sup>174</sup> - atribuible con ligereza a una mera casualidad, como lo hace R. L. Williams, quien dice que dicha actitud no es más que

---

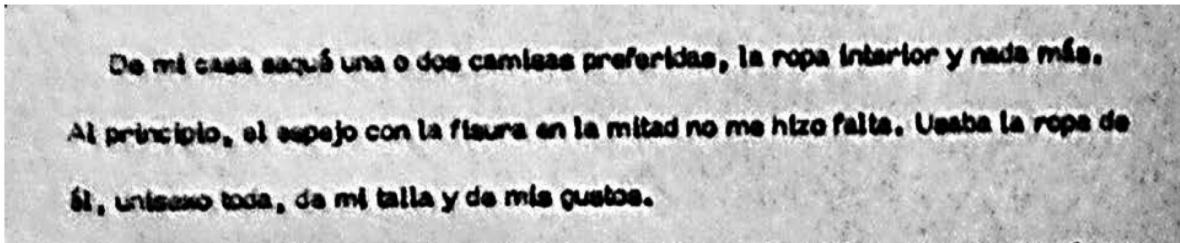
<sup>173</sup> Así se refiere Caicedo a Guillermito y Clarisolcita Lemos, a “Fosforito” y a Carlos Tofiño: “...y los niños participando de ese aire limpio, pensando que ellos no habían tenido infancia (antes de los 10 les vino la música y la droga y la confusión y la dejazón y la desconfianza y la falta de amor) pero que nuestra juventud iba a ser eterna” (*QVM*, 186). Ver los videos: [https://www.youtube.com/watch?v=ywpzWUaou\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=ywpzWUaou_w) y [https://www.youtube.com/watch?v=2Et\\_pJHdfhc](https://www.youtube.com/watch?v=2Et_pJHdfhc)

<sup>174</sup> El ethos revelado por Caicedo, al final de su *QVM*, es como su legado a los jovencitos burgueses como él a través de la boca de su heroína: “Tu, (...) no pases a formar parte de ningún gremio” “Nunca permitas que te vuelvan persona mayor, hombre respetable” (p. 227) “Haz de la irreflexión y de la contradicción tu norma de conducta” “Tu, practica el miedo, el rapto, la pugna, la violencia, la perversión y la vía anal...” “Para la timidez, la autodestrucción” “No accedas al arrepentimiento ni a la envidia ni al arribismo social. Es preferible bajar, desclasarse; alcanzar, al término de una carrera que no conoció el esplendor, la anónima decadencia” (p. 228) “Si te tiente la maldad, sucumbe: terminareis por rodar juntas del mismo brazo” “Tu, no te preocupes. Muérete antes que tus padres para librarlos de la espantosa visión de tu vejez. Y encuéntrame allí donde todo es gris y no se sufre” (p. 229).

“*a brief moment of lucidity*” (p. 46) – alberga, por lo menos, dos lecturas: la más facilona es, que es el mundo de los *viejos*, el que critica con ahínco, pero lo que hay de fondo – según expresa la misma Shause, 1999. 58 – es que cualquier ejercicio de imposición cultural (incluso, el desplegado por la colonializante industria cultural masiva norteamericana) es susceptible de ser resemantizado y resignificado de una manera contestaría.

QVM, así como casi toda la obra de Caicedo Estela, esta “untada” de calle y de gente, en particular – como anota Gómez, 2013:76 – de gente joven, de personajes juveniles o adolescentes, de estéticas unisex, con una marca indeleble: la influencia de la (cada vez más) nueva cultura de los medios, en una Cali que crece acelerada y desordenadamente desde la segunda mitad del siglo XX y hasta la fecha. En QVM, la Mona (como el mismo Caicedo) en la medida en que va engentándose, va también nutriéndose de aromas, cadencias y demás

**Figura 33 - Fragmento del manuscrito original de Que viva la música sobre la moda unisex (MSS 2908, folio 59)**



sensaciones, que son la manifestación de los discursos heterogéneos que rondan el tema de la ciudad, con sus excesos y desmesuras (Rivera Soriano, 2013: 55). María del Carmen no entiende la música, sólo la baila y la goza (por eso pasa de preferir la música cantada en inglés a la interpretada con frases del remanente lingüístico africano en Cuba, como la de Richie&Bobby<sup>175</sup>), en medio de un arrebato hedonístico tan inexplicable, como sólo puede ser el placer puro, liberado por la *rumba*.

<sup>175</sup> Caicedo – a través de su personaje María del Carmen – transcribe lo que entiende de la canción *Lo Atará la Arache*, de Richie&Bobby (QVM, p. 193-194), cambiando totalmente el sentido que el dúo puertorriqueño hace de las palabras originales en lengua efik. Así por ejemplo, dice María del Carmen “*aunque niña bien tullida*”, cuando R&B dicen “*aunque diñe bien su yira*” [que – según Nieto, 1982 - significa “aunque lleve atado o asegurado muy bien su dinero”] y, agrega Caicedo, en interpuesta persona “*Todos sonreían ante la canción, como si les comunicara un mensaje secreto de rebelión y tragedia*” (p. 194).

Es como si a un niño glotón le soltaran una caja de su caramelo preferido, con la sola advertencia de que “*cuidadito se lo come todo*”: ¿Cómo pedirle responsabilidad a un personaje que apenas sí la conoce? ¿Cómo dosificar la libertad cuando se tiene la predisposición natural a malgastarla? ¿Cómo controlar la energía vital de la juventud o encausarla solamente hacia propósitos altruistas? Dice Peña Porras (1998), a propósito de *QVM*, que lo *contracultural* y la *juventud* son casi inseparables, aunque aclara – con Roszak, 1981 – que hay que distinguir entre aquellos jóvenes “entregados” a las pautas dictadas (por la tecnocracia, la hegemonía, la cultura o la ideología imperante) y aquellos que (consciente o inconscientemente) se les oponen<sup>176</sup>. Así, la profanación del cuerpo/templo<sup>177</sup> (virginal-femenino y societal-burgués) de María del Carmen Huertas es la resultante del intento de llenar los “huecos de la cultura”; primero, con música y cine y después, con calle, noche, baile, drogas y sexo; lo que en Cali viene a llamarse luego *una rumba sollada*<sup>178</sup> y corrida. Dichos *huecos* culturales son diametralmente opuestos a la idea generalizada de Cultura, de allí que la opción identitaria de María del Carmen se inscriba dentro de lo *contracultural*, dada su marginalidad y su anormalidad.

<sup>176</sup> Entre los libros leídos por Caicedo, estaba – como antes se advirtió - *El camino de los Hiperboreos*, de H. Libertella (1968). Es notable la similitud entre el manifiesto que la María del Carmen de Caicedo deja a sus lectores jóvenes, con algunos apartes subrayados por el autor en el texto de Libertella, por ejemplo: “... caminar en cuatro patas y no preocuparse ya más con estas tontas obligaciones de la lucidez social, estarse quieto como una piedra dejando que el mito nos invada, ser un simple reproductor de la naturaleza, con esa pachorra vacuna de gastar el presente, sin progreso y sin el sueño sofista del progreso, sin historia, sin pasado y sin experiencias, sin el minuto después, sin la preocupación del minuto siguiente, sin la duda del error, sin la contradicción ni los desgarrones, sin elegir mal o bien, sin deseos futuros, cercenarse los gustos y la voluntad, borrar del mundo toda acción coherente y metódica, limpiar los quistes, eliminar los proyectos, liquidar la finitud, matarse y morir para todo lo que no sea presente, sin fluir y sin nostalgias del pasado, como una piedra que está en los confines del tiempo y no sufre” (página sin identificar).

<sup>177</sup> Manrique (2008), citando a M. Douglas (p. 82) refiere que el cuerpo “*es imagen de la sociedad, y por lo tanto, no puede haber un modo natural de considerar el cuerpo que no implique al mismo tiempo una dimensión social*”.

<sup>178</sup> La palabra “solle”, y sus derivados, de reiterada aparición en *QVM*, parece provenir de leer al revés el letrero que indica el baño de hombres en los grilles de la Cali de los ‘70s. Dichos grilles se distinguían por tener, arriba de la entrada a los servicios sanitarios, la palabra “Ellos” y “Ellas”, según fuera el caso (actualmente, aún existen establecimientos con esa característica, por ejemplo, *La Bodega Cubana*). Era entonces, el baño de hombres el lugar para acceder a las distintas sustancias psicoactivas que se ofrecían por aquella época; hecho éste que explica por qué cuando alguien preguntaba por otro, se le decía que estaba en el *solle* (es decir, en el baño de hombres consumiendo cocaína, marihuana o alguna otra sustancia: “*Siempre había colas ante el baño de los hombres, los muchachos que intentaban ponerse livianos y más plácidos...*” - *QVM*, p. 76 -, como quien dice: estaban *sollándose*). Del neologismo “solle” se derivan frases como me la sollé, fulano está solladísimo (p. 162, *QVM*), etc.

El revulsivo que cada generación encuentra para contradecir a la anterior es, al parecer, la música: los nuevos géneros musicales, como lenguajes, dadas su expresividad rítmica y su lirismo poético, tienen más sentido para los/as muchachos/as de cualquier condición social o económica<sup>179</sup>, que la misma política o los códigos normativos. Borges (2007) refiere el parecer de A. Fletcher, quien afirmaba: “*Si me dejan escribir todas las baladas de una nación, no importa quien escriba las leyes*”; y agrega “*el dictamen sugiere que la poesía común o tradicional puede influir en los sentimientos y dictar la conducta*” (p. 191). Lo que no advierte Borges es que la combinación y mezcla de sonidos es otro importante atributo del arte musical: el *collage* rítmico y melódico que hace Caicedo (“...yo tiraba el ritmo que salía a puro palo de seis negocios, así que había que sintetizar, dar un solo sonsonete de brincos, así es la música, no le sirven rejas ni ventanas con los postigos cerrados: y aun así se escurre”) en su narración *drogada* de las auto-maculaciones<sup>180</sup> femeninas, es la señal de su modernismo literario. Como el Héctor Cudemo de H. Libertella, que emprende una búsqueda sin pausa para hallar su modo, su tono y su expresión como artista (López, 2009), la *Mona* se compromete a vivir distintas experiencias para romper con los convencionalismos y las imposiciones de su preceptiva época (tan tradicionalista en lo social como en lo artístico). Caicedo Estela convierte una novela de formación en una de “deformación” (Restrepo, 1995), con una niña rica como protagonista erótico/tanáica que se ofrece como contraejemplo<sup>181</sup>.

Quitando los andamios lingüísticos y retóricos, entre otros recursos literarios que le permiten a Caicedo narrar las aventuras de su heroína por una Cali que “se acomoda a los empujes de una modernización económica transnacional y globalizadora” (Gómez Gutiérrez, 2013: 87), se pueden ubicar en QVM tres tipos de conflicto juvenil: 1) El de la búsqueda insaciable de identidad de los jóvenes y adolescentes burgueses en las ciudades latinoamericanas, lo que lleva a ensayar el encuentro con otros sectores sociales, contraviniendo así la rutinaria advertencia de los mayores sobre los “peligros” asociados a la calle, la noche y a

---

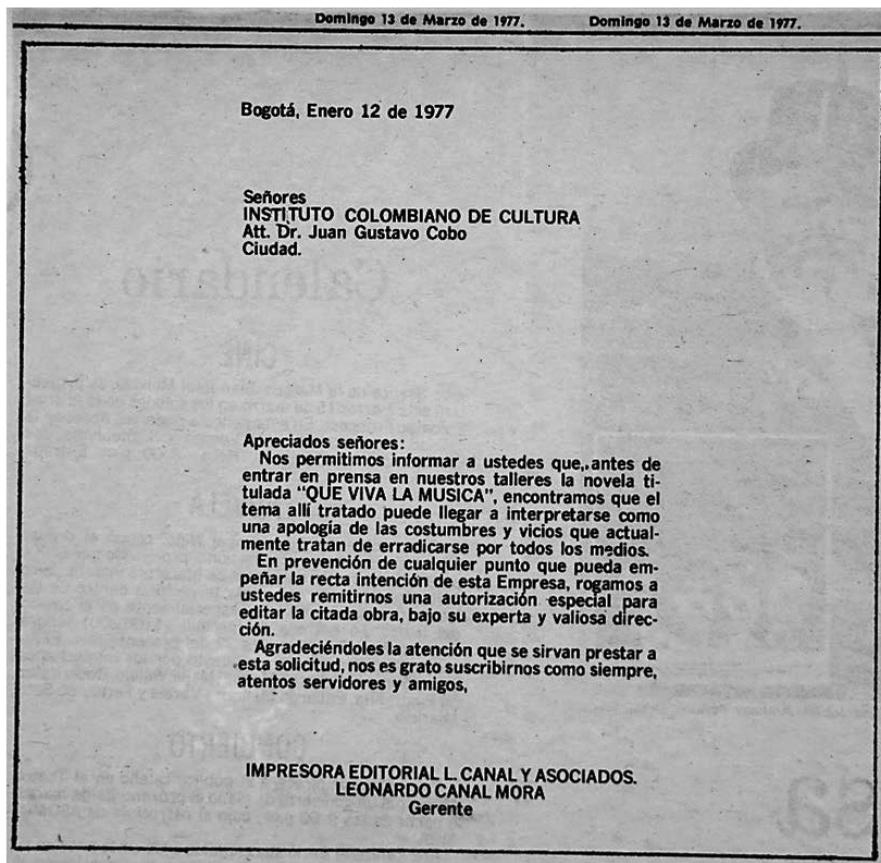
<sup>179</sup> Otra similitud con H. Libertella, quien hace referencia también a la callada - políticamente, pero estrepitosa, musicalmente - revolución negra, en Estados Unidos, con estas palabras: “...porque los negros de los roaring twenty’s tocaban un blues nostálgico y marchaban lentamente por las calles de Nueva Orleans, y eran apaleados en las facultades, y ellos seguían impertérritos produciendo un jazz que iba a volar por todo el mundo” (página sin identificar).

<sup>180</sup> En el manuscrito original de *QVM* la palabra “sicodélico(a)”, que aparece reiteradamente, siempre está subrayada de origen (en el mecanografiado), al igual que otras. Parece que señalara cuáles palabras las quería en itálica. También hay una corrección recurrente a mano sobre meterse un “pase”, a cambio de meterse o pedir un “toque”.

<sup>181</sup> “Cada vida depende del rumbo que se escogió en un momento dado (...) [Mi escogencia] Fue, como ven, un rumbo sencillo, pero de consecuencias extraordinarias. Una de ellas es que ahora esté yo aquí, segura, en esta perdedera nocturna desde donde narro, desclasada, despojada de las malas costumbres con las que crecí. Sé, no me queda la menor duda, que yo voy a servir de ejemplo” (*QVM*, p. 80).

las tentaciones. 2) La descomposición progresiva de las formaciones colectivas tradicionales – por ejemplo, la familia patriarcal - como uno de muchos fenómenos globales que tienden a generalizarse, tal como tiende a generalizarse, el totalitarismo del mercado (Alzate, 2000: 141). Y 3) El narcisismo juvenil de hoy, que comienza a gestarse en los ‘60s, la centralidad social de la juventud consumidora, ensimismada y volcada hacia su diletante exhibicionismo, que – primero, con la Mona – buscó ser mirada en la calle y la rumba, moviendo su pelo y sus caderas y, ahora – con los jovencitos de hoy – busca la admiración en Instagram o Facebook, cazadores de “Likes”, de comentarios bien o mal intencionados a sus miles de *selfies*, a sus poses provocadoras, a su disciplina de gimnasio y no de biblioteca.

**Figura 34 - Facsímil de la carta enviada por el impresor a Gustavo Cobo Borda respecto a la publicación de QVM (Suplemento Cultural – El Pueblo, 13/03/1977)**



## El encuentro interclase en *El tiempo de la ciénaga*<sup>182</sup>

La curiosidad por lo ajeno, por lo distinto, moviliza a los paquidérmicos y contemplativos burguesitos, Angelita Rodante y Miguel Ángel Valderrama a internarse en el desconocido Sureste de Cali, donde conocen a los jóvenes populares que – sin querer queriendo – acaban con sus vidas. Esta incursión, realizada en un arrebato de inocente “*progresismo*”, persiguiendo la doble función de cine *western* que comenzaba con *Shane el desconocido* (1953) y terminaba con *Más corazón que odio* (*The Searchers*, 1956); empieza con un recorrido en el bus urbano que une dos sectores absolutamente disímiles de la ciudad: el barrio Santa Teresita y el Simón Bolívar; el primero, sector de residencia de la clase alta caleña, el segundo, lugar cenagoso, despavimentado, con caños de aguas negras y habitado por despreocupados vecinos que exhibían impudicamente sus torsos desnudos, sus niños desatendidos, sus perros mestizos, en fin, mostraban, sin pudor, su pobreza.

El progresismo de Miguel Ángel (narrador del cuento) consiste siempre en lo mismo: una invitación permanente a lo que llama un *mutuo entendimiento* (*ETC*, pp. 239, 242 y 246) y este llamado a la racionalidad – que esgrime cada vez que aparece alguna situación apremiante – alcanza a generar dilemas en alguno de los tres antagonistas, que siempre logran sobreponerse a esta invitación a usar la razón y terminan, actuando guiados por su naturaleza salvaje y despiadada. Pero, es que, en el fondo, hay una espiral de venganza mutua en *El tiempo de la ciénaga*: los pobres (pintados por Caicedo, en su mayoría, como *resentidos*) no dejan en paz a los ricos (en particular, a los más indefensos; o sea, mujeres y jovencitos) y los ricos persiguen, con la fuerza pública, la política y hasta con dinero, para ofrecer recompensas, comprar delaciones y dispersar, con ello, las solidaridades históricas que mantenían cohesionados, a los marginados. Esa parece ser la fábula del encuentro interclase en Cali y en Colombia (porque no, también en Latinoamérica): acción-reacción-

---

<sup>182</sup> Según Romero Rey (2015: 56), esta pieza – que luego integraría junto a *El pretendiente* y *Angelita y Miguel Ángel* el volumen titulado “Angelitos empantanados: historias para jovencitos” – la leyó en la revista *Aquelarre*. Coincide con lo afirmado por Hernando Guerrero y Guillermo Lemos (amigos juveniles de Caicedo) en charla sostenida con ellos el 31/01/2015, en el encuentro de conmemoración realizado al autor por los jóvenes del colectivo RIDERS-Ciudad de Lectores Perdidos. Sin embargo, es pertinente anotar que este cuento fue declarado ganador en el III Concurso Nacional de Cuento “Universidad Externado de Colombia”, según consta en el documento emitido por el Comité Organizador de dicho concurso (con fecha de septiembre 20 de 1972), fallo que aparece en la Colección Andrés Caicedo depositada en la BLAA, bajo la signatura MSS 2897. Por tal motivo, no se sabe exactamente cuál fue la fecha de su primera publicación.

nueva acción; agresión-retaliación y reivindicación/contra-reivindicación. Ambos grupos sociales detentan, desde el punto de vista de Caicedo, alguna forma de poder (la violencia plebeya v/s la incidencia decisional normativa burguesa).

Esta ficción caicediana reproduce los consejos y advertencias que los mayores, clase-medieros les transmiten a sus hijos: los miedos incubados, la mirada despectiva y los prejuicios sobre el *otro*, el *opuesto*. Por eso, la reciprocidad racional, incluso la complementariedad que plantea Miguel Ángel con su sugerencia al *mutuo entendimiento* no es ilógica dentro de una estructura clasista, solo que esta sociedad prefiere mantenerse en lo que M. Merleau-Ponty llama una relación dicotómica o dualista, en vez de trascender hacia alguna forma de relación quiasmática, que vería la dualidad natural *nosotros/otros* como una unidad en proceso o como un devenir<sup>183</sup>; hecho este que nunca ocurre.

¿Cómo puede ocurrir esa relación interclase si el mismo Miguel Ángel trata despectivamente a su empleada doméstica? La culpa por su condición subalterna y la condena con altanería – aunque de dientes para adentro – “*por su debilidad, por su corrupción, qué es eso de dejar su tierra, el campo, y bajar acá a convertirse en sirvienta*” (ETC, p. 232). El marcado clasismo de Miguel Ángel – a simple vista inocente, pues él, aunque burgués, es pequeño-pequeño... como el título de la película de M. Monicelli, de 1977 – se ensaña con la desvalida figura de la mujer del servicio, con quien se desquita por los aciagos acontecimientos en los que devino su “progresista” untada de populacho: “...*la acuchillé una y mil veces porque yo también tengo mi furia (no tener ninguna dama bella, enferma antes de tiempo para yo adelantarme a la muerte y matarla como Edgar Allan*<sup>184</sup>, *tener que matar a una vil sirvienta*<sup>185</sup> *para darle cumplimiento a mi destino fatal*)”, p. 243.

<sup>183</sup> En la incursión que hacen Angelita y Miguel Ángel al barrio Simón Bolívar, se pone de manifiesto cómo, en una relación quiasmática, la experiencia perceptiva es fundamental. La percepción – como lo afirma Ramírez, 2013 – mira hacia el sujeto y hacia el mundo, comprendiéndolos a ambos, lo que hace visible el quiasmo entre privacidad y apertura (propio del encuentro de un sujeto singular situado corporalmente que accede a dicho mundo desde un determinado punto de vista). Así, los jovencitos burgueses ven marginalidad, descaro, desparpajo, ordinariez y creen que pueden convivir con ello y los jóvenes populares ven soberbia, ostentación, humillación, condescendencia y comprenden la enorme distancia que los separa de las altas capas sociales.

<sup>184</sup> Alusión directa al cuento *Berenice* (1835), de E. A. Poe.

<sup>185</sup> Como antes se anticipó, esta no fue la primera empleada doméstica de origen campesino que uno de los personajes burgueses de Caicedo termina asesinando: “*En esa cama doble había tres cuerpos: los del Dr. Augusto Flores y señora (...) y el cuerpo de la que fue niñera del Flaco y había llegado a serlo todo en esa casa: una india de las montañas de Silvia con la que nunca hablé, ni más faltaba*” (QVM, p. 95); y agrega: “*Yo bajaba las escaleras (...) luego de ser testigo del patricidio[sic], matricidio y nanicidio de Flores. Para qué, algo impresionada sí estaría, pues pensé: ‘Un vínculo de muerte nos une en esta y cada una de las rumbas. ¿De qué serán capaces los otros?’ - ¡¡Oh, yo esperaba tanto de esa generación!!*” (QVM, 98).

Tal vez por eso, Caicedo recrea este relato, retomando sus fantasmales perseguidores – que son los mismos de cualquier burguesito de su generación -, identificando a cada personaje antagonista con alguno de los monstruos de su propio inframundo: un vampiro (que sería *Indio*, el personaje mueco), un demonio (representado por *Mico*, que estaba “*recluido en azufre*” (p. 243) y se pregunta, Miguel Ángel “¿a qué olerá el beso de un hombre que tiene *el infierno adentro?*” (p. 242) y al mítico Yog-Sothoth, como el descrito por H.P. Lovecraft (encarnado por *Marucaco*, que tenía la cara llena de granos, “*un conglomerado de globos iridiscentes*”, como lo describen Lovecraft y Heald en “*Horror en el Museo*”, de 1932). Los discrepantes jóvenes populares son negros, indios, pobres, brutos, desdentados, sucios, huelen mal, usan camisas de etamina, pero miran, con igual lascivia, a la novia<sup>186</sup> y a los zapatos *Florsheim* de Miguel Ángel. Se reconocen entre ellos y así, se presentan en público, por sus *motes* o apodos; futuros *alias* reusables en el mundo del hampa.

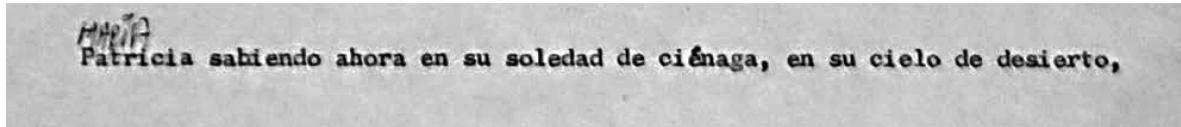
La monotonía del encierro autoimpuesto lleva a la pareja de jovencitos en busca de aventuras, para así, evadir por un momento la demencia familiar (tan opresora, que no pronuncia frase alguna en toda la historia). Esa es la *ciénaga* que le permite a Caicedo mostrar el desolado interior de los muchachitos burgueses: “...*ella me decía en susurros toda la historia de su angustia, lo desgraciada que eternamente era, desde chiquita había reconocido un malestar, una tarde en la finca (lloviendo) había creído comprender el acto de su vida, una ciénaga*” (*ETC*, 242). La monomanía caicediana por la soledad, la locura y la angustia paralizante de los de su clase lo lleva a crear esta metáfora, ya antes referida, también usada en otros relatos<sup>187</sup> (ver Figura 35).

---

<sup>186</sup> Así lo refiere el narrador Miguel Ángel: “*comprendo yo que ellos estuvieron maravillados con su belleza porque cuándo iban a poder ver una muchacha así en su barrio*” (p. 239). La doble conciencia de clase – la del joven burgués y la de los jóvenes excluidos – se pone de manifiesto cuando, de a poco, caen en cuenta del profundo abismo que los separa, ante lo cual el primero intenta congraciarse (“*en el Centro los invité a tomarse un refresco y ellos quedaron agradecidísimos*”, p. 239), luego transarlos (“*más adelante los invité a cono*”, p. 239); y los segundos ven en esas acciones un reto (“¿Es muy lejos?, preguntó el Mico, no, apenas cuatro cuadras, qué les pasa, ya están cansados o qué”, p. 241) y una humillación (“*subirnos por una de las calles laterales hasta Santa Teresita, subimos, ellos se la pasaron mirando las casas, los carros ante las casas, el alumbrado público (...) el Mico se adelantó y caminó junto a Angelita, insistió en el tema del Herbario, ella lo miró y se le rio en la cara y se pegó más a mí*”, p. 241).

<sup>187</sup> “*Gregorio| Allí te dejo esta historia|Todavía no es definitiva. Hay que hacer cambios, sobre todo en los textos hablados. Yo vengo mañana para que hablemos. A mí me gusta lo de las parejas, y la escena de la comida*”; escribió Caicedo a mano y en mayúsculas al reverso de la hoja final – MSS 2943, folio 28 - del cuento *Las memorias de Pedro, Pablo y Manuelita* (1973?), embrión del definitivo *Angelitos empantandos*.

**Figura 35 - Aparición de la metáfora ciénaga asociada a “soledad”, en el manuscrito (1968?) de El balcón de los cuervos (MSS 2958, folio 13)**



Resumiendo, el conflicto interclase explicitado en *El tiempo de la ciénaga* por Andrés Caicedo es la crónica del clasismo y de los mitos disciplinares burgueses: 1) la advertencia de “no dar papaya” (desprotegerse) y de lo que resulta de la desobediencia y la “audacia” juveniles, pues la desviación y la abyección están esperando “a la vuelta de la esquina”<sup>188</sup>; 2) el *clise* de narrar la fealdad objetiva y subjetiva de los sectores populares (suciedad, hedor, putrefacción) y sus pobladores (falta de arrepentimiento, tendencia al salvajismo, a la solución violenta<sup>189</sup>) de una ciudad excluyente y maniquea; lugar donde los *angelitos* de la guarda de los burguesitos no tienen jurisdicción, pues allí opera la “ley del viejo oeste” y 3) ese mismo estigma social lleva a tasar el precio que cada persona tiene: el rico y poderoso padre de Angelita (el “Rey del Aji”, que connota el rey del *soborno* o la *coima* en el argot popular colombiano), enloquecido de dolor y de culpa, acuerda, con el Presidente de la República, conceder una recompensa cuantiosa a quien dé informes del(os) culpable(s) de tan vil acto. La duda razonable, que les plantea a los 3 muchachos populares ese dinero<sup>190</sup>, termina rápidamente siendo resuelta a favor de la camaradería y el recuerdo de las experiencias que los unía; lo que signa el destino de Miguel Ángel, protagonista de su propio *western* y único testigo de lo sucedido en los hechos que condujeron a la muerte de Angelita Rodante.

Como ya se ha dicho, *El tiempo de la ciénaga* fue adaptado – junto con los otros relatos que integran el volumen caicediano sobre *los angelitos* untados de pantano – para la realización de un corto cinematográfico preliminarmente conocido como *Angelita y Miguel Ángel* (1971). Seis años pasaron para que el ya conocido *Grupo de Cali* rodara su falso

<sup>188</sup> Así como la adultez consideraba peligrosos los cines de barrio popular, el bus urbano o la calle – todos estos lugares de mediación e interacción con *otra* gente -, hoy se advierte sobre el peligro en las redes sociales, nuevos lugares para el encuentro interclase e inter-generacional, resultante de la creciente mediatización.

<sup>189</sup> “*en ellos no existía la clemencia, raza de perdedores, siendo tan jóvenes me mataron con unos pocos golpes dados inclusive sin furia, no hace falta golpiar (sic) mucho ni muy fuerte para que caiga este pobre cuerpo (...) mi madre ni se enteró, debe haber creído que yo decidí dejarla*” (ETC, 246-247).

<sup>190</sup> “*todo hombre tiene su precio, son capaces de delatarme, se imaginó un estado de cosas en donde la gente fuera invulnerable al dinero, en donde la gente no tuviera dinero para derrochar, para ofrecer semejante recompensa para que la gente buena pierda por ella su valor, su dignidad...*” (ETC, 245).

documental *Agarrando pueblo* (1977), que dialoga con *ETC* respecto a *meterse donde* – y con quien – *no deben*. Por eso, es comprensible que el desdentado personaje – digno, a pesar de su elocuente marginalidad – pregunte airado “*Haber ¿Cuánto cree que valgo yo?*”, cuando el productor del “porno miserable” reportaje intenta darle dinero para calmarlo<sup>191</sup>. Este tipo de sátira, tan común en la obra de Caicedo como en la del resto del *Grupo de Cali*, muestra los constantes *guiños* entre sus distintas creaciones, coincidiendo también – por ejemplo – en la banalización de figuras épicas: la imagen del Che Guevara<sup>192</sup> en los zapatos del personaje proletario que transporta películas entre los teatros ubicados en disimiles sectores de la ciudad (en el corto *Angelita y Miguel Ángel*<sup>193</sup>) y el perro llamado *Bolívar* en el prostíbulo de la vieja Carmen, donde trabaja Berenice (en el relato *Angelita y Miguel Ángel*, de 1971,

**Figura 36 - Imagen de Andrés Caicedo amordazado en la película *Los hongos* (2014)**



---

<sup>191</sup> Ver fragmento min. 20:10 a 24.56. En: <https://www.youtube.com/watch?v=szqPmaZ7KdQ> (Consultado: 30/09/2016).

<sup>192</sup> La imagen del emblemático guerrillero ya había sido usada como papel higiénico en el documental “Una juventud alemana” (*Une jeunesse allemande*), de J. G. Périot, estrenado en 2015 (aunque la referencia original corresponde a la película *Alemania en Otoño*, 1978, de R. W. Fassbinder), ver tráiler en: <https://www.youtube.com/watch?v=m4-B9TudXrs> (Consultado: 30/09/2016). Las actuales generaciones también han trivializado al propio Andrés Caicedo, al mostrarlo amordazado en un *Street Art*, realizado en un viaducto caleño, registrado de paso en una escena del filme “Los Hongos” de Oscar Ruíz Navia (2014). Ver figura 36.

<sup>193</sup> Ver fragmento (de min. 32:53 a 34:22) del documental “*Unos pocos buenos amigos*” (1986), de L. Ospina, en: <https://www.youtube.com/watch?v=KNIZvgOBgVc> (Consultado: 30/09/2016).

publicado en el mismo volumen de *Angelitos*; en: Caicedo Estela, 2014a: 214). Finalmente, es importante anotar cómo los antihéroes van ganando espacio en la obra de Caicedo, tanto que, en el epílogo de *ETC*, que refiere la saga peleadora de los “desadaptados” *Indio, Mico y Marucaco*<sup>194</sup>, justicieros y vengadores irredentos, termina siendo entendible su asocio con otra figura caicediana: *El atravesado*.

### **El choque de las masculinidades y las hombrías en *El atravesado***<sup>195</sup>

El antagonista como héroe mítico y popular está, hoy, más presente en los productos de la mediatización que en cualquier otro momento de la historia. Series de televisión, películas, telenovelas y todo tipo de piezas que recrean la vida, la muerte o los excesos de narcotraficantes como Pablo Escobar y sus aliados del cártel de Medellín - quienes en su momento enfrentaron a los hermanos Rodríguez Orejuela, Hélder “Pacho” Herrera y José “Chepe” Santacruz Londoño, entre otros capos del cártel de Cali – son narradas y enaltecidas por la industria cultural multinacional. Dichas piezas culturales que circulan libremente por los actuales medios son como la *Canción de la expresión* que cita Caicedo en su *Mi cuerpo es una celda* (2014b), agregando que “*Como los sistemas de comunicación están lo suficientemente bien organizados como para que cualquier obra de arte se produzca, desde cualquier posición, entre el canal de explotación, o difusión cultural, la novela de un solitario llega a la masa y es leída por todo el mundo*” (p. 28).

El irreflexivo mercado global ha contribuido, entonces, a la difusión de un panteón heroico del bajo mundo, como también a una hagiografía de la cultura popular (compuesta por un santoral latinoamericano que tiene a Jesús Malverde, al Gauchito Gil

---

<sup>194</sup> “*cada vez que aquí en Cali hay tropes ellos meten es de una, en cuántos tropes habrán estado juntos, en los últimos meses se han aficionado al cine y no pierden ninguna de Charles Bronson*” (*ETC*, p. 247).

<sup>195</sup> Existe en la BLAA un documento titulado “Tropa Brava”, escrito a mano por A. Caicedo (MSS2925), en el que se tomaron notas sobre un block de papel periódico. La letra – al ser pegada - a veces es ilegible; pero el documento parece contener el dictado de alguien sobre la conformación de las primeras pandillas en Cali. A lo mejor, se trata de las notas que el mismo Caicedo tomó durante una entrevista a un desconocido informante.

o la Santa Muerte, como algunos de sus referentes). Los hipo-íconos del antagonista<sup>196</sup> han estado presentes en toda una gama de productos mediático-artísticos, distinguiéndose, últimamente, uno que remarca dos atributos: la inteligencia y el desenfado moral con los que Walter White se convierte en *Heisenberg*, en la famosa serie estadounidense, estrenada en 2008, *Breaking Bad*. (Ver González, 2015). Esta conjunción que transforma personajes de utilería en actores determinantes de la situación narrada, que trasmuta a un insípido y anodino figurante en un animador de la acción dramática de la historia, es la que aparece sacramentalmente en algunos de los más conocidos relatos de Andrés Caicedo<sup>197</sup>. Uno de esos personajes secundarios - pivote o incidental - que luego cobra protagonismo, como en los *spin-off* de la industria televisiva o cinematográfica actual, es el responsable de la trama central de *El atravesado*<sup>198</sup>.

Pero, entre el peleador sin ley de *EA* y los narcos, sicarios y bandidos de hoy existe un entrecruzamiento que, aunque por momentos parezca un nexo causal, sólo coincide con el recurso de la fuerza como forma de dirimir el conflicto. Esos dos tipos de violencia anárquica, de ninguna manera, pueden ser comparables si se tiene en cuenta que Caicedo narra, en *EA*, dos hechos que demuestran la postura contestataria de su joven protagonista (Ver: Figura 32): la ya referida asonada del 26 de febrero de 1971 (semejante a la manifestación estudiantil

---

<sup>196</sup> Según Jappy (1998), Pierce afirmaba que “*Los hipoiconos se pueden repartir según el modo de Primeridad de la que participan. Los hipoiconos que participan de algunas cualidades sencillas, o Primeridades primeras, son imágenes; los hipoiconos que representan las relaciones, generalmente diádicas, entre las partes de una cosa por relaciones análogas entre sus propias partes son diagramas; y aquéllos que representan el carácter representativo de un representamen por la representación de un paralelismo en otra cosa, son metáforas*”.

<sup>197</sup> Gómez Gutiérrez (2013) afirma que en una buena parte de la obra de Caicedo, el enfoque está puesto en la vida escolar de unos adolescentes de élite “*quienes se rebelan contra la estricta disciplina impuesta sobre ellos para acercarse al crimen y al pecado*” (p. 78). Pero, ese *angst, ennui* y pena metafísica – una forma de *pathos* con la que aún leen a Caicedo, algunos jovencitos – no aplica para todos sus relatos. *El atravesado* es la demostración de que la vida de los adultos o la incomprensión social no determina la vida juvenil; sino que, por el contrario, la dosis adecuada de malicia y fuerza bruta puede ser más efectiva que la ley, la autoridad y las instituciones reguladoras del orden social. Es allí donde se *atraviesa* el personaje de esta historia: en “*su resistencia frente a la autodestrucción a la que le condena el sistema*” (Torres Rotondo, 2007; citado por Gómez Gutiérrez, 2013: 79).

<sup>198</sup> “*A Jack Palance me gusta es verlo trabajar de atravesado, y al hombre le gusta, ¿dígalos? Se le ve en la cara, en la boca abierta*” (*EA*, 51). Parece que Caicedo retoma en este cuento la misma película que en *ETC* se presenta en el teatro Libia–*Shane el desconocido* –, pero ahora desde los ojos de un *fan* de los antihéroes, pues J. Palance encarna, en dicho filme, al pistolero a sueldo Jack Wilson, rival de Shane, este último interpretado por Alan Ladd.

de 1968 en la Plaza de Tlatelolco, México, D.F.; no por sus dimensiones, sino por la total contradicción entre fuentes oficiales y no oficiales sobre la cantidad de muertes acaecidas en esos confusos hechos y, porque ambas se hicieron como protesta a unas justas deportivas excluyentes e innecesarias) y el ficcionado desvalijamiento protagonizado por la “Tropa Brava” – “una gallada con fines sociales y aventureros” (EA, 23) - en un almacén de la cadena estadounidense *Sears*, ubicado en el norte de Cali.

**Figura 37 - Uno de los finales preliminares de El Atravesado (MSS2907, Folio 58)**

Me gusta la historia, la poesía, la salsa y la política. Cuando recuerdo no pongo triste, pero cuando recuerdo el 26 de febrero lo que me pongo es triste. Que oíeron a . . . todo el mundo de la Universidad, a pata, la tropa en todas partes, la ciudad prendida de la 15 parriba, los manes del Politécnico, nosotros todos San Librada, Benjamín Herrera, cuántos dramas? Gritando ¡presente!. Había que ver esos policías armados hasta los dientes. Había que ver como cascaban a ese policía. Vi matar muchachos a bala, niñas a bolillo, a Guillermo lo mataron a culata, eso no se olvida. Que di piedra y no contestaron con metralla. Que cuando hubo que correr corrí como nadie en Lica, que no hay caso, que nadie tiene una conciencia así tan de foscura, por eso soy yo el que siempre tira la primera piedra.

Qué legal que sería que algún día leyera todo esto la hembra que más me gusta a mí en el mundo.

F I N

Cali, julio de 1971

**ANDRÉS CAICEDO**

Esos jóvenes pandilleros, que narra – en *slang* caleño - el personaje de Caicedo, se muestran acuciosamente influenciados por la cultura de masas llegada a Cali de la mano del cine de Hollywood. Según EA, dos películas son la insignia del arribo de la industria hollywoodense a Cali: 1) “*Cuando estrenaron Al compás del reloj, con Billy Haley y sus Cometas, y que fue tanta gallada al teatro, que era que estaban todas las que existían: los*

*Rojos, los Humo en los Ojos, los Águilas Negras, los Fosas en el Péndulo, los Anclas, y sobre todo nosotros [la Tropa Brava] y todos con uniformes confeccionados*<sup>199</sup> (EA, 19) y 2) “*En esa época dieron también muchas de Elvis. Y Rebelde sin causa, que fue allí cuando se armó. Que todo el mundo salió fue loquito de la cinta, y había una nueva gallada que se llamaba Los Intrépidos, de camiseta verde y una calavera bordada (...) y que eran tiesos, se pusieron a darse totes con los Black Stars, a la salida en el hall (...) y duro si les dieron*” (EA, 22). El hall del teatro es el segundo lugar de disputa territorial entre galladas en Cali, pues el primero solía ser el parque del barrio o el lugar donde confluían los muchachos a recrearse, encontrarse y socializar (a decir de fuentes orales, de allí procede la denominación a las agrupaciones juveniles de un determinado sector de la ciudad, como *barra*, estando esta designación asociada a “barrio”). Caicedo también hace mención a lo anterior: “*era cuando las cosas se empezaban a poner calientes con todo el cine que uno veía, bueno y malo, pero tanto cine (...) lo primero tenaz que hubo fue cuando la Tropa Brava se dio con los Black Stars, una gallada nueva y tiesa, pa ver quién se quedaba con el parque de la 26*” (EA, 19).

Otras referencias a la importancia que tenía el cine en la decisión juvenil de agremiarse y agruparse para pugnar contra el mundo adulto son: la gestión que hace el líder de la Tropa Brava “*para que sigan dando cine según nuestro gusto (...) Hecho. Ese mismo mes dieron Los jóvenes salvajes con Burt Lancaster, y El estigma del arroyo*<sup>200</sup> (...) que me la vi seis veces, era de que el tipo era primero un man arrebatado y después boxeador famoso”. Así también, aparece el papel “formativo” de los medios audiovisuales en la vida práctica de un peleador callejero: “*allí fue que aprendí a hacer el remate de derecha con toquecito de izquierda sin fallar tiro*”, o “*yo los veo tratando de hacer aún la paradita esa con la navaja que le hacían a James Dean el primer día de clases: mandarla de una mano a la otra en mitad de la pelea. Y accidentes ocurren todavía*” (EA, 24). La eticidad de un *street fighter* sólo consideraba los golpes *a mano limpia* como forma de aconductamiento o disciplinamiento de los rivales, un sometimiento de facto que terminaba en una dominación

---

<sup>199</sup> Feixa (1999) ha definido el estilo como la manifestación simbólica de las culturas juveniles, de tal manera, que los atuendos usados por las *barras* o *galladas* vienen a ser las imágenes culturales con las que se presentan. Dentro del estilo se encuentra el lenguaje (palabras, giros lingüísticos, frases hechas, entonaciones, kinesia), la música (un emblema o elemento de autodefinición), la estética (elementos materiales que definen al/la joven y lo/la inscriben en una determinada generación y subcultura), las actividades focales (participación en determinados eventos y rituales), entre otros. Como los “*drugos*” amigos de Alex De Large, la vestimenta, la jerga y la irreverencia son características de las culturas juveniles en cualquier latitud.

<sup>200</sup> También conocida como *Marcado por el odio* (1956).

simbólica de quienes prevalecieron en duelo singular. Lejos estaba Caicedo de imaginar el escalamiento del conflicto juvenil en las nuevas formas de aniquilación y exterminio entre bandas organizadas<sup>201</sup> que utilizan, en la base de su pirámide, a delincuentes juveniles<sup>202</sup>, optando por el sicariato, el arma de fuego, la emboscada y todo tipo de combate irregular y ventajoso; herencia del más puro pragmatismo y competitividad que las leyes del “mercado” han posicionado hasta en las estructuras criminales.

Aunque *El atravesado* es la primera obra publicada del jovencísimo Caicedo<sup>203</sup> (tal vez escrita entre los 18 y 19 años del autor), ya sugería la llegada de sustancias distintas a la marihuana a las pandillas caleñas<sup>204</sup>, lo que significa un rompimiento entre el sosegado efecto somnífero de la *yerba*, a un estado frenético y enloquecedor; producto de la alteración química de la conciencia. Del *perico* para yuppies y burgueses caleños, se derivó una sustancia tremendamente adictiva (el *bazuco*), que ha truncado el proyecto de vida de casi todos(as) aquellos(as) que la han conocido. Este ripio fumable de la cocaína (junto a porcentajes menores de fenacetina y cafeína, además de otras sustancias desconocidas<sup>205</sup>)

---

<sup>201</sup> Obviamente, es notoria la presencia de ese terrible adversario de la *Tropa Brava*, llamada *Guardia Civil* (“*Aquí todo el mundo sabe que la Guardia Civil, es decir, los ricos del Norte, mataron a la Tropa Brava*”, *EA*, p. 24); que acude a las armas de fuego para liquidar a todos los integrantes de su *barra* rival, en retaliación por lo acaecido en *Sears*, dejando, como único testimonio, una nota entre las piernas del cadáver de Rebeca – la que fuera novia de Edgar Piedrahita, líder de la *Tropa* – en la que exponían las razones para dejar vivo al cabecilla de la gallada oponente. A pesar de esa aparición, de la – tal vez – primera milicia urbana paramilitar (“*Claro, la ley tenía que hacer algo al respecto. Pero no oficialmente*”; *EA*, p. 27), lo que no está en la obra, es la futura cooptación que las mafias del narcotráfico hacen de los jóvenes pandilleros, anexándolos a sus filas como distribuidores, controladores del mercado, sicarios y, en general, todo tipo de oficio menor asociado al tráfico de estupefacientes.

<sup>202</sup> A esta inferencia, se llega, cuando se lee al mismo Caicedo Estela, que dice: “*Por esos días fue que mataron al Mico y a Mejía, y los periódicos hablaban ya de delincuentes juveniles, que no jodieran, pensaba yo, que se metieran a cine y que buscaran allá a los delincuentes juveniles, estas cosas no existen en Colombia*” (*EA*, p. 25). No se sabe si el *Mico* al que se refiere Caicedo es el mismo personaje antagonista de *ETC*.

<sup>203</sup> De los 4 ejemplares del manuscrito del *El atravesado*; solo el ejemplar 1 [MSS 2907] está firmado por Andrés Caicedo Estela, el 2° tiene un tachón en tinta roja sobre el nombre, el 3° no tiene ninguna firma ni seña y el 4°, está firmado por “Babalú”.

<sup>204</sup> “*La otra vez llegó un man de Bogotá y les dijo: ¿a ustedes les gusta la pelea? Entonces tómense un de éstas y verán lo que es pelear chévere, una no, tres. Pepas rojas me acuerdo, y después Edgar que me decía que era lo último peliar con esa pepas que no se fallaba tote*” (*EA*, p. 24).

<sup>205</sup> Llegó a decirse que el *bazuco* tenía, entre sus ingredientes, hueso de humano, lo que a todas luces se convirtió en una leyenda urbana para justificar el origen maldito de ese psicoactivo, lo que les permite a algunos de sus usuarios frecuentes afirmar que esa es la razón que les impide dejar de usar esa “droga del demonio”. Ver: [http://www.echelecabeza.com/investigacion-sobre-el-bazuco-en-bogota-componentes-adulterantes-y-residuos/#\\_ftn1](http://www.echelecabeza.com/investigacion-sobre-el-bazuco-en-bogota-componentes-adulterantes-y-residuos/#_ftn1) (Consultado: 3/10/2016).

produce un efecto psicoactivo menos duradero que el de la base inhalable y su pirolisis genera un compuesto denominado metilecgonidina o anhidroecgoninametiléster (mejor conocido como AEME), que, según estudios recientes (Sabogal y Urrego, 2012) ejerce mayor neurotoxicidad y deterioro a los consumidores de bazuco que a los de cualquier otra droga, además, de una mayor urgencia por consumir, irrefrenablemente, hasta más allá de la saciedad<sup>206</sup>. El microtráfico de este alucinógeno es hoy motivo de disputa territorial entre las nuevas *galladas* de jóvenes desintegrados. La adicción, la muerte a traición y el dinero, como fin último, deshonran a los sublimados *barristas* de *EA*.

Las legendarias refriegas pandilleras de los '70 en las cuadras y parques del sur clase mediero de Cali, efectivamente, sucedieron, según cronistas y escritores como Arias Satizábal (2013), quien compara ese sector de la ciudad con “*un plató de ‘West-Side Story’, con peleas que involucran galladas como ‘Cantarrana’, famosa por su beligerancia con las cadenas, guayas y la patada voladora, además de ‘El Triángulo’. Algunos ex pandilleros de estos grupos se ‘regalaron’ al ejército de Estados Unidos y murieron en los arrozales de Vietnam*” (p. 33). Las armas del gamberrismo caleño eran también la influencia de lo visto en el cinematógrafo, al punto que los *chacos* de las películas de artes marciales se convirtieron en utillaje de algunas barras, que, así, ganaban reputación de peligrosas y “*tieras*”, como entonces se les decía a los buenos peleadores. Al respecto, Eduardo “La Rata” Carvajal comentó:

*“Eso era muy real: las locaciones, los sitios, las niñas, los niños, las peleas, las ‘barras’... todo eso! Es que a nosotros nos tocó la época en la que realmente como que partimos el mundo (...) igual nos tocó un pequeño, como un ‘trailer’ [¿thriller?] que fue el de la época de ‘West-Side Story’ y que fue la película – no sé si la vieron – esa de las ‘barras’, de las ‘pandillas’ de Nueva York... que eso también cambió, o marcó culturalmente mucho... nos marcó a nosotros, porque por lo menos en Cali no había ‘barras’, no había ‘pandillas’ y en esa época después de esa película empezaron a aparecer las ‘pandillas’... cuando Catalina [la hija de quien habla]*

---

<sup>206</sup> Según Guillermo Lemos, uno de los amigos cercanos de Caicedo Estela, “*El bazuco partió en dos a Cali, y llega después de los ‘80. A Andrés le toca ver el comienzo, pero no vivir toda esa gran descomposición social. De modo que el punto de vista que Uds. pueden tener de las drogas es un punto de vista negativo; pero en ese momento [años ‘70] la gente que consumía droga era la gente linda, era la gente que más rendía, la gente más inteligente, era la gente que más quería buscar como la igualdad ¿no? Estábamos en un momento después que viene la posguerra, el momento del hipismo, el momento de... como de todos ser iguales, de romper todos esos patrones que nos habían impuesto nuestros padres, de clases sociales... como intentar una integración entre todas las clases. Es el momento que nos toca a la gente de los ‘70’*” (Charla con Guillermo Lemos, Enero 31 de 2015).

*estaba en el colegio me dice ‘Papá, describame cómo fue su juventud’ y yo le escribí (...) ‘No, pues era una época muy sana, existían unas pandillas muy pequeñas; y las peleas eran... era muy sano todo, no como ahora... las peleas eran con cuchillo y con cadenas! (...) Y era verdad! Las peleas eran con unas güallas, o unas cadenas ahí... y si mucho alguno que tenía una navaja, y listo! Pero no pasaban a mayores! Pues, ni se puñaleaban, pero se daban de golpe un cadenazo el uno al otro y eso de ahí no pasaba... y era una cosa casi como simbólica, prácticamente ¿no?’.* [Entrevista a Eduardo “La Rata” Carvajal].

Pero, así como a los pandilleros de los 80’s, 90’s e incluso los de la actualidad son cooptados por las empresas criminales, los aventureros peleadores callejeros de los ’70 terminaban absorbidos por el sistema que combatían. La leyenda de Edgar Piedraíta como líder de *barra* no termina cuando sobrevive a la matanza realizada el 7 de diciembre de no-se-sabe-cuál-año por la Guardia Civil. Su imagen se desvanece en el tiempo “*como lágrimas en la lluvia*” cuando se convierte en un empleado asalariado de una empresa privada: “...*me lo encuentro ahora y me pregunta que qué he hecho, flaco y con los ojos hundidísimos, con su vestido de ‘Guido lo Viste’ y su maletín de ejecutivo, trabajando para Carvajal y Cía., que me dejara ver pelado, que saliéramos una noche de éstas para que recordáramos los viejos tiempos. - ¿Cuáles viejos tiempos?’* (EA, p. 29), “*y él me dice hombre que salgamos un día y que estamos juntos, que la compañía le va a dar carro*”<sup>207</sup> (EA, p. 30). A partir de ese momento, el relato deja atrás el tema de la *barras* y *pandillas*, para concentrarse en las empresas aventureras y las confrontaciones particulares del ahora solitario<sup>208</sup> *atravesado*.

El cambio de colegio (de El Pilar al Santa Librada, más cerca de su barrio de residencia: Alameda), los rituales de iniciación y de reto a la hombría (lo que llamaban los hombres jóvenes caleños los gorros) y el bataneo (entendido más como violencia psicológica que física, es similar a lo que todavía se conoce como recochar, mamar gallo o molestar y tomar del pelo (Ver: Figura 38) es el cariz que toma el conflicto juvenil en el resto del relato. Aparecen y ganan fama, los abusadores y acosadores de la escuela y la calle caleña setentera,

<sup>207</sup> Edgar Piedraíta, el desdibujado héroe que le sirve a Caicedo para homenajear a su respetado Edgar A. Poe (“*es como cuando Edgar se tiró de cabeza al Maelstrom, el remolino más grande del mundo*” (p. 33) sigue presente, discursivamente, en el relato, por sus enseñanzas (“*si te cabe la cabeza te cabe todo el cuerpo, me había enseñado Edgar*”, p. 31) o por el deseo de tener a su lado un compañero de aventuras (“*nadie en el mundo era tan macho como para meterse aquí a estas horas. Tal vez Edgar. Pero Edgar estaría atendiendo clientes, seguro detrás de un escritorio, las manos apretando un lápiz sin que se den cuenta*”, p. 32).

<sup>208</sup> “*De ahora en adelante solo como un cuervo*”, otro tributo a E. A. Poe.

**Figura 38 - Facsímil de carta enviada por un joven – en tono de bataneo – a la sección “Gente Joven” de el periódico El País de Cali (Enero 8 de 1975)**



**Propósitos de un joven para 1975**

Alvaro Andrés Mejía nos ha hecho llegar esta carta, que transcribimos con mucho gusto:

Señores Gente Joven

Yo soy un estudiante de bachillerato y le anticipo mis propósitos para este año:

- 1). Conseguir que mis amigos drogadictos se alejen del vicio
  - 2). No fomentar en el colegio revistas pornográficas
  - 3). Dejar de asistir a películas de cine rojo clandestinas
  - 4). Estudiar a conciencia no solamente para los exámenes
  - 5). Respetar a la novia
  - 6). Creer en Colombia y en su gobierno
  - 7). Definir cuanto antes la carrera que he de seguir
  - 8). No hablar más paja en la noche todas las noches
  - 9). Leerme el archipiélago Guaya que me regaló hace seis meses y no la he abierto nunca.
  - 10). No mentirle al padre al confesarle
  - 11). Colaborar en Gente Joven porque está muy mala.
- Atentamente,  
Alvaro Andrés Mejía, lector de Gente Joven

Respondest: No sabemos al este joven cómo quieto tomar del pelo, pero repetimos le damos alaba a sus propósitos de adueñarse con la seguridad que atraen otros lectores se abastecieron un poco y por lo menos así es la buena fe de la verdad, ¿verdad?

los “fichajes” a condiscípulos burlones o que se cambiaban de bando<sup>209</sup>, las riñas por honor o por hacerse respetar ante alguna ofensa<sup>210</sup> y las disputas por mujeres con un nuevo tipo de encumbrado rival, de todo el gusto de las jovencitas locales: el muchacho *gringo*<sup>211</sup>. A pesar de todo, este pendenciero personaje confía en que su vida futura y sus posibilidades de ascenso social sean consecuencia del buen aprovechamiento de su paso por la educación formal, aspiración típicamente pequeño burguesa: “Yo no salí en toda una semana, pero cómo hacía con el año, ¿lo perdía?”<sup>212</sup> No, tuve que aparecerme de nuevo en el Pilar (p. 29), o “El día que entregaron calificaciones de primero de bachillerato, que no perdí ninguna...” (p. 35), o “y ¿qué se puede esperar en este país de un hombre que no termina su bachillerato?” (p. 45) y finalmente, “Porque estoy tirando a ganar el concurso de Mejores Bachilleres Coltejer” (p. 58).

<sup>209</sup> “Al otro día le conté a toda la clase pero no me creyó ninguno (...) De todos modos qué importa. Ninguno valía la pena. Hay como dos de éstos que ahora andan en la Guardia Civil, Franco y el paisa Álvarez, yo ya los tengo fichos” (EA, p. 34); o “Salí de allí [de la academia Ketsugo] dignamente, sin agachar la cabeza, mirando a los que habían visto cómo me azotaban y se habían reído, fichándolos” (EA, p. 52)

<sup>210</sup> “ya oigo la risa de los Estados Unidos” (EA, 46), dice el personaje cuando es agredido por el novio de su prima, objeto de su deseo.

<sup>211</sup> Así como el *Yanquee* tuvo una gran connotación política en *QVM*, en *EA* el *gringo* (apelativo igualmente usado para personas extranjeras de raza aria) es un antagonista permanente en este relato: además del largamente mencionado *Sears* (“almacén de gringos”, p. 25), aparece el apelativo adjudicado a cada persona de piel blanca y cabello rubio que se encuentra el personaje en el curso del relato: “todos de pelitos lisos y sonrisas de dientes parejitos, todos bronceados por el sol, todos gente linda (...) Había muchos gringos en esa fiesta, yo nunca había visto tantos gringos juntos, todos altos y bellos, todos mejorados, gringos bailando el sonido paisa” (EA, 43).

<sup>212</sup> El trauma familiar que representaba *perder el año* (reprobar) para un joven popular, lo explicita el personaje caicediano así: “En la Plaza de Caicedo estaban Felipe y Ramón Contreras que armaban viaje para Buenaventura, que ambos habían perdido el año y se pisaban, que el papá había salido a buscarlos armado, que ya tenían trabajo en un buque sueco, que todos los grandes hombres habían empezado así, que ya estaban cansados de estudiar, que lo único que se necesita para desenvolverse en la vida son las cuatro operaciones fundamentales: sumar, restar, multiplicar y dividir” (EA, p. 37).

Desde su fundación, como institución ligada al desarrollo del Estado Moderno, la escuela ha tenido que escoger entre dos alternativas: 1) la de contribuir a una sociedad disciplinaria que busca acondicionar, homogeneizar e integrar, funcionalmente, a los sujetos y 2) la de una apuesta humanista orientada al desarrollo de la autonomía y la libertad de pensamiento. Una y otra postura han orientado las políticas institucionales y han inspirado diferentes modelos pedagógicos. Por ello, históricamente, la conflictividad escolar ha variado de modelos autoritarios y represivos, a modalidades laxas y permisivas, mostrando la evolución de las sociedades y sus diferentes crisis. Hoy en día, ha cobrado especial visibilidad, el fenómeno denominado *Bullying* o matoneo escolar. Sobre este particular, hay algunos hallazgos que remiten a una dinámica de relación social, en la que resultan centrales, la lucha por el estatus y el poder (Olweus, 1998) y otros, por la afirmación de la identidad masculina y las estrategias de apego (Padilla, 2006).

Las otras instituciones de socialización y de autoridad que se mencionan en *EA* son la familia y el trabajo. En el primer caso, la madre es la única figura familiar que venera y respeta, devocionalmente<sup>213</sup>, el personaje protagónico de este relato; en el segundo caso, el trabajo informal con un propósito específico (matricularse en la Academia Ketsugo de Judo y Karate) muestra la subsidiariedad con la que los jóvenes populares emprenden el “*rebusque*” como actividad económica irregular<sup>214</sup>. También, es notable la manera como el personaje asume el enfrentamiento social, una vez se entera de que su padre fue despojado de su finca a manos del ejército, por órdenes de sus propios hermanos (entre quienes estaba la madre de su amor platónico: su prima María del Mar Lago Zamorano): “*Esa tarde fue cuando comencé a aprender las cosas que sé ahora. Me despedí de mi mamá y fui y les quebré todos los vidrios de su puta casa, y María del Mar me vio y allí si no se portó como una dama, me gritó vulgaridades, y entre negros vestidos de blanco y policías me echaron bala*” (*EA*, 49). Las peleas *contra* los ricos, las libran los mismos pobres. Es así, como se cooptan, hoy,

<sup>213</sup> Hay una constante en los relatos sobre hombres jóvenes y pendencieros en Colombia, y ésta es la fidelidad que le profesan a sus madres: en *La virgen de los sicarios* (1994), F. Vallejo compara el amor de los jóvenes asesinos a sueldo en Medellín con la devoción con que se ama a la virgen María, incluso llegando a encomendarse a ella para lograr el éxito en su fechoría. Así mismo, en su *No nacimos pa' semilla* (1990), A. Salazar refiere la ausencia del padre como un factor desencadenante de violencia, pero – a diferencia de Vallejo que fustiga, en *El desbarrancadero* (2001), el rol materno por su alcahuetería, y la inculpa de generar la anarquía juvenil – aduce que los sicarios desarrollan un odio visceral hacia la figura paterna, al tiempo que un amor incondicional hacia una madre que ha luchado denodadamente por ellos, a pesar de las adversidades económicas y la exclusión social. Ver: Quiroga (2008).

<sup>214</sup> “...si me ponía a cortar pasto y a lavar carros podía pagar la mensualidad” (*EA*, p. 49).

las pandillas por las mafias. Los aparatos ideológicos de *mercado* habían logrado, ya en los ‘70s, que policías y vigilantes a sueldo reprimieran con violencia cualquier reivindicación de clase, por la misma vía de la cooptación.

Todo parece indicar que el personaje del extenso monólogo de *El atravesado* no es otro que el mismo *Bárbaro* de *Que viva la música*<sup>215</sup>, quien rememora las aventuras vividas cuando tenía 11 o 12 años. En *QVM*, *Bárbaro* tiene 17, según refiere la narradora, p. 207 y dice de él, *la Mona*: “a *Bárbaro* le iba pudiendo, en medio de ese grupo de gente oscura y tranquila, su furia. Era que no había podido encontrar otra actitud ante la vida. Desde los días de la primaria no hizo más que participar en cuanto tropel había. Fue mascota de las grandes pandillas, en las épocas de *Edgar Piedrahita* (...) los conocía, salió con ellos. Y ahora que las cosas se habían calmado, en la superficie desembocaba su violencia en los gringos” (*QVM*, p. 195). Eso era *El atravesado*: un irredento peleador antisistema, como un *Harry el Sucio*<sup>216</sup>, que combate fuego contra fuego y se venga tarde de esos gringos “inocentes” por lo que hicieron ¿o hacen? sus culpables, connacionales. También, era un plebeyo enamorado de una jovencita burguesa, que lo había hecho caer en desgracia con un serenatero que lo perseguía amenazante<sup>217</sup>, pues aún le adeudaba el haberle cantado, en su propia *noche sin fortuna*, una canción que alude a la obra entera de Caicedo, convirtiéndose casi que en su impronta.

## Narrativas sobre el conflicto y la violencia juvenil

Las últimas generaciones de jóvenes burgueses caleños, herederos de un senequismo<sup>218</sup> que más parece maniqueísmo, se han visto influidas por distintas visiones, consensuales y conflictivas, de la realidad que les ha correspondido vivir, en los últimos 40 años. Así,

---

<sup>215</sup> A la misma conclusión, llega el profesor de teatro, Douglas Salomón, quien hizo la dramaturgia del monólogo de *EA* para teatro, en 1992 (Ver: MSS2900).

<sup>216</sup> Caicedo, en su comentario a *Harry el Sucio*, de D. Siegel (1971); afirma que es la *acción* el objeto del cine: “entiéndase esta como la mostración del momento en que dos intereses opuestos chocan, por lo general, violentamente; de aquí se origina una progresión de nuevos choques, que sería indefinida si uno de los contrarios no fuera eliminado” (Caicedo & Fuguet, 2014b: 47-48). De allí que todas sus obras estén contadas en clave de *acción*, como los guiones cinematográficos.

<sup>217</sup> “en esta ciudad todo el mundo sabe que amenaza de serenatero es la única que se cumple”, reflexiona *El atravesado*. No es el único protagonista juvenil perseguido por adultos en los relatos de Caicedo: a Miguel Ángel (en *ETC*), lo persigue incansablemente, el papá de una exnovia.

<sup>218</sup> Según la Enciclopedia Herder, este es el “*Término utilizado por Ch. S. Peirce para designar el principio de continuidad que actúa en todos los ámbitos de la realidad. Según la concepción metafísica de dicho autor, dicho principio tiene tanto un alcance epistemológico como ontológico. Epistemológicamente el sinequismo*

el desmoronamiento del viejo orden social que, para el caso de Cali, como se ha reiterado largamente, comienza en los '60s y se agudiza a fines de los '70s, plantea profundas reflexiones entre los(as) muchachos(as) burgueses(as), buena parte de ellos(as) involucrados(as) con la creación artística y de contenidos mediáticos. Dichas reflexiones no son producidas por un desvarío existencial que, en un arrebató inspirador, emergen para convertirse en piezas artísticas, son más bien, el resultado de los problemas observados que se cristalizan en proyectos culturales en los que se expresa algún tipo de *análisis* de dichos problemas, con el firme propósito, tal vez, de volver a “ordenar” la vida social en la ciudad.

Una de las caras que ofrece el consensualismo, es, entonces, esa: la de unos jóvenes que *narran* la vida de otros jóvenes (o de sí mismos), a través de formas artístico/expresivas. Pero, en ese afán de armonizar e integrar (que inventan “felices subordinaciones espontáneas”, de clase, de género, o de etnia), se comete el error de olvidar las diferencias conflictivas y las contradicciones inherentes a la estructura social misma (González Seara, 1983). Este olvido funciona como *ocultamiento* o como ausencia de reconocimiento de otros órdenes sociales, resultantes de un *discurso* liberal (permisivo, casi) y unas *acciones* coactivas o represivas (generadoras, a su vez, de luchas, rencillas y resentimientos históricos). Si a ese *coctel*, ya de por sí explosivo, se le agrega una aceituna del tamaño del arrasador neoliberalismo globalizante, es comprensible que los conflictos sociales deriven en violencia social.

La violencia, hay que comprenderla, en una teoría más general de los conflictos en la que se puedan dilucidar sus determinantes estructurales y culturales. La tesis genérica de Coser (1969) sobre los conflictos, los define como “*una lucha en torno a valores o pretensiones a estatus, poder y recursos escasos, en la cual los objetivos de los participantes no son solo obtener los valores deseados, sino eventualmente neutralizar, dañar o eliminar a sus rivales. Puede darse entre individuos, entre colectividades o entre individuos y colectividades*” [traducción propia]. De lo anterior, se induce que la violencia no es una condición necesaria del conflicto, pero el conflicto si es una condición necesaria de la violencia. Los conflictos

---

(o principio de continuidad) permite entender la posibilidad de la mediación, y se relaciona con la categoría fenomenológica de la «terceridad», que posibilita la relación mediada de algo primero con algo segundo que no podría darse si no existiese continuidad entre los elementos relacionados. Esta categoría permite la inteligibilidad de lo real, ya que entendemos la realidad a través de signos que median entre el objeto significado y el sujeto. Dicho esquema de mediación del signo es el modelo de todas las otras formas de mediación existentes, en particular, las representadas por las leyes de la naturaleza. Ontológicamente, pues, se da un principio de continuidad en lo existente. Y las leyes de la ciencia, más que esquemas que permiten comprender la repetición de los fenómenos, son esquemas del desarrollo continuo”. Disponible en: <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Sinequismo> (Consultado: 7/10/2016).

tienen una dimensión objetiva cuando se refieren a la distribución de bienes y valores escasos, como riquezas, estatus, poder, dominio de un territorio y tienen una dimensión subjetiva, cuando hacen referencia a disposiciones tales como la hostilidad, el odio, el resentimiento y otras similares que son el correlato emocional de las disputas objetivas o que son, ellas mismas, el origen de conflictos con una base no realista y cuya finalidad consiste en liberar esos impulsos agresivos. Una sofisticación sociológica de las dimensiones objetivas y subjetivas estaría en las consideraciones estructurales y culturales.

Todo actor de violencia tiene un discurso, una ideología, una narrativa que justifica su acción. Esos textos justifican la acción violenta y constituyen la base cultural de la violencia directa. La cultura de la violencia está representada por el mito del triunfo y la derrota, la adicción a la venganza, el trauma de la violencia, los imaginarios del odio y del rechazo del enemigo, la afirmación de la propia identidad grupal o individual a través del rechazo y agresión al otro. Las bases culturales se caracterizan por estar presentes en el discurso y el lenguaje. Son las representaciones de la víctima y el enemigo que se llenan de contenido emocional (subjetivo) y que se reproducen en la manera de hablar y de pensar. Hacen que las enemistades surgidas de un conflicto particular se perpetúen históricamente a través de las generaciones con el cultivo del odio y del resentimiento. El machismo, el racismo, la xenofobia, los supremacismos y las ideologías que promueven la violencia contra el enemigo, son todos ejemplos de la cultura de la violencia.

Como puede ser improcedente o pretensioso intentar agotar o al menos sistematizar las incontables miradas sobre el conflicto juvenil en Cali, ha sido una difícil pero racional decisión, en este trabajo, mirar la historia y el devenir de dicho conflicto (nótese que se singulariza) en los discursos y excursos que un jovencito burgués construyó como testimonio de su generación y de su tiempo. No es este el final, sino el comienzo de un interés legítimo por las narrativas del conflicto y la violencia juvenil en Cali. Es posible que, en venideras oportunidades, se aborden otras formas narrativas y otros narradores, pero por ahora, en un momento histórico como el actual [2016], en el que la ficción diegética y la continuidad temporal se ven interpeladas por narraciones metadieéticas complejas, no lineales e incluso cross y transmediales; en el que el mercado y las industrias culturales han plagado el universo ficcional de precuelas, *mashups*, *reboots* o *remakes* de aquellos relatos esenciales; en el que una saga explota, hacia el final su historia, a tal punto que todos los personajes son protagónicos, todas las sub-tramas cobran importancia y (aún más) requiere de los espectadores para dar desenlaces posibles a sus finales abiertos. Retomando, en este momento histórico, la escogencia de Caicedo, el narrador, no solamente sería voluntario sino imperioso; pues no cabe duda que él, es uno de los abanderados de las nuevas experiencias narrativas antes listadas.

Caicedo admitía ser estudiado desde todas las vertientes planteadas en este trabajo: En primer lugar, por la relación entre el lector que fue y el creador que surgió (lo que permitía realizar “*observaciones de segundo grado*”<sup>219</sup>, como las llama Luhmann, citado por Verón, 2013: 402), pues dejó un registro escrito de todo el proceso de lectoescritura; el mismo que hoy sirve como *materia significante* de este estudio; en segundo lugar, por su “*posmodernismo*” literario, que termina siendo una mezcla de *modos y modas* que hablan del sentir difuso que acompaña esos cambios de época<sup>220</sup> y que encuentra, en la juventud, un público que siente y resiente siempre en esa latencia estética y en tercer lugar, por el carácter histórico vinculante de sus obras que funcionan como bisagra entre unas generaciones caracterizadas por un eclecticismo sensitivo y expresivo que, de otra manera, no podría ser interpretado, sino es mediante la virtuosa relación entre las coyunturas económicas, artísticas, demográficas o mediáticas, con las estructuras de la sociedad, los grupos, la política o las geografías ciudadanas que permiten conocer la “*arquitectura de la totalidad*”<sup>221</sup> de una ciudad como Cali, que lleva mucho tiempo necesitada de nuevos tipos de conocimiento sobre la problemática juvenil que enfrenta.

Sin embargo, en el lapso transcurrido entre la muerte y el redescubrimiento del autor (hoy, de culto entre algunos jóvenes de diversas latitudes) la obra caicediana, ya editada, estuvo sumergida en el limbo de los angelitos que aún no han podido acceder al cielo del estrellato literario. Sólo recuperó circulación cuando su familia, con la colaboración de algunos amigos, accedió a la publicación de algunas obras inéditas – en casas editoriales de renombre, como Plaza & Janes, Grupo Editorial Norma, Alfaguara, etc. -; cuando surgieron nuevos creadores interesados en adaptar cuentos, dramas y relatos al teatro, al video-arte y, finalmente, al cine; entre otras formas de *reconocimiento* que han traído consigo nuevas lecturas y *materialidades* del sentido, que han contribuido a mostrar una *evolución* histórica – según Verón, 2013: 143 - de las percepciones (primeriadas), facticidades (secundariedades) y conceptualizaciones (terceridades) de la obra de Caicedo Estela.

<sup>219</sup> Verón (2013: 402) agrega: “*es decir, observaciones de actores que son, al mismo tiempo, observadores*”.

<sup>220</sup> Como los llama Richard (1994: 210): “*signados por la **diseminación** y la **contaminación** del sentido: crisis de totalidad y pluralización del fragmento, crisis de unicidad y multiplicación de las diferencias, crisis de centralidad y desbordamiento proliferante de los márgenes*”.

<sup>221</sup> La frase es prestada de Chartier (2005: 47), quien les reclama a los historiadores por su indefinición ante los nuevos desafíos que les plantean las otras disciplinas de las ciencias sociales, necesitadas de técnicas de contextualización como modos de inteligibilidad de sus asuntos y preocupaciones, ante el “*abandono de los sistemas globales de interpretación, de esos ‘paradigmas dominantes’ que, en una época, fueron el estructuralismo o el marxismo*” (p. 45).

Se tiende a pensar que a los públicos juveniles les interesan las historias actuales de ficción y las series y shows televisivos basados en narrativas de la conspiración (Brinker, 2013), pero para el caso aquí tratado, se mostrará en publicaciones venideras cómo las generaciones de jóvenes de, por lo menos, las 3 últimas décadas han “remozado” además, el gusto por la literatura de Andrés Caicedo, han hallado sentidos que los vinculan con su producción literaria, han construido, sobre los trazos y bocetos, otras sagas que extienden, en múltiples plataformas, las experiencias narradas por el escritor; lo que permite una frecuente *reelaboración* discursiva, que cumple el doble propósito de apropiarse y hacer perdurar los conflictos, tensiones, dilemas y contradicciones de la juventud; presentando, en multimedia, un corolario de las narrativas elaboradas por Caicedo en la década del '70 del siglo XX.

Tal y como el mismo Benjamin afirma, *“El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida, la toma a su vez, en experiencias de aquellos que escuchan su historia”* (Benjamin, 2008; V) y agrega: *“Podemos ir más lejos y preguntamos si la relación del narrador con su material, la vida humana, no es de por sí una relación artesanal. Si su tarea no consiste, precisamente, en elaborar las materias primas de la experiencia, la propia y la ajena, de forma sólida, útil y única.”* (XIX). Al parecer, Caicedo logra hacer trascender su experiencia vital juvenil (y la de su generación, con la que compartió acontecimientos que están en cada una de sus biografías) y aunque haya escrito hace 40 años, ha “tocado” - según se afirma comúnmente - a jóvenes de otras épocas y latitudes: *“Bernard Cohen, que trabajó durante meses en la traducción de la obra y viajó en varias ocasiones a Colombia para reunirse con la familia y amigos, así como para recorrer los lugares evocados por Andrés Caicedo, resaltó la universalidad de sus escritos. Explicó que estas historias, creadas en un ambiente 100% caleño, reflejado no solo en los espacios sino en el vocabulario utilizado, evoca temáticas universales como la rebeldía, el furor y la energía desbordante propias de la adolescencia”*<sup>222</sup>.

También se ha hecho mención de la aceptación de su trabajo literario en otras lenguas<sup>223</sup> y se ha podido verificar el gran boom comercial que cada nueva reedición, que cada nuevo trozo de la vida y obra del escritor genera en los públicos de antes e, incluso, en los de ahora:

---

<sup>222</sup> Nota en la página web de la Presidencia de la República de Colombia (octubre 2013) sobre el lanzamiento en París de las obras “El atravesado” y “QVM” traducidas al francés por el mismo B. Cohen. Disponible en: [http://wsp.presidencia.gov.co/cepri/noticias/2013/octubre/Paginas/20131008\\_03.aspx](http://wsp.presidencia.gov.co/cepri/noticias/2013/octubre/Paginas/20131008_03.aspx) Recuperado [21/09/2015].

<sup>223</sup> *“Una novela escrita por un muchacho de 24 años en una pequeña aldea de un país lejano conocido por las malas noticias, hace cuarenta años, logró entrar a la literatura universal. Su autor, Andrés Caicedo ya no está para hablar de ella, de ¡Que viva la música!, ni para asistir a conversatorios, pero logró lo único que consiguen las grandes obras: que se defendiera sola. Y se abrió un espacio tal que terminó, a pesar de su lenguaje vernáculo, de sus referencias locales, de las construcciones a partir de la letra de las canciones de*

nuevos lectores ávidos de aventuras juveniles que entran al mundo de los libros de la mano de sagas como *Harry Potter*, *Crepúsculo* o *Los juegos del hambre*, las mismas que tienen como protagonistas de sus hazañas a jovencitos y que buscan sus públicos consumidores entre esa misma población, ofreciéndoles no solamente el libro, sino el *paquete* completo: secuela y precuela cinematográfica, videojuego, atracción en parque temático y una serie de productos de *merchandising* disponibles on-line... ¿Será que el gusto por la obra de Caicedo generará a futuro algún tipo de sofisticada estrategia comercial que movilice consumidores *extra-literarios* y venda franquicias? En un contexto de *prosumers*, de Web 2.0 y 3.0, de mercado global y en línea, cualquier ocurrencia es una posibilidad de rentabilidad. Por ahora, ya existe quién se lucre de las anécdotas y callejeadas<sup>224</sup> de Andrés Caicedo por Cali; ya hay también quien se diga más amigo, mejor conocedor, más próximo a los desvaríos y genialidades del escritor, pero, aun así, esto no ha impedido que su obra – además de traducirse – se *transforme* en las manos de sus apóstoles y sus fanáticos.

La guerra fría caracterizó el momento vivido y contado por Caicedo Estela, pero en sus escritos no aparece el coyuntural escenario geopolítico, sino el drama humano que éste implantó: 1) un existencialismo juvenil que se manifiesta en algunos como anarquía, en otros, como nihilismo, generado a escala mundial por la posibilidad de la 3ª guerra, 2) Una sensación extendida de NO FUTURO, que traslada el tema del consumo de drogas al de la obtención fácil y rápida de dinero producto de la comercialización de psicoactivos a escala transnacional y 3) un *silencio cómplice* de la sociedad ante la creciente injusticia y desigualdad que se toma a la ciudad colombiana cuando ésta se comienza a llenar de desterrados de la violencia partidista. La ideologizada juventud caleña del '70 se mancha, en los '80 y, de ahí en adelante, del negocio del narcotráfico; volviéndose común el tema en ciudades como Medellín, en la que comienzan a producirse los relatos que hablarían de éstos y otros conflictos específicos: el *No nacimos pa' semilla* (1990), de Alonso Salazar; o el *Rodrigo D, No Futuro* (1990) y *El pelaíto que no duró nada* (1991), de Víctor Gaviria; semblanzas del drama juvenil en esa ciudad. De Cali, desde los 80s a la fecha, se ha apoderado, sospechosamente, un indiferente mutismo.

---

*la música de los años 70, ser traducida al alemán, al portugués, al francés y ahora al inglés, y ser editada por Penguin Classics, la más prestigiosa y tradicional de las editoriales inglesas que solamente había publicado a Gabriel García Márquez*". Nota titulada "El aterrizaje de Andrés Caicedo y ¡Que viva la música! a Estados Unidos", de Sep. 17 /2014. Disponible en: <http://www.las2orillas.co/la-entrada-de-andres-caicedo-a-estados-unidos/> Recuperado [21/09/2015]

<sup>224</sup> Ver: perfil en Facebook del sitio creado por Guillermo Lemos, amigo personal del escritor: <https://es-es.facebook.com/LaRutaDeCaicedo> Recuperado: [20/09/2016]



En este largo proceso de *reconocimiento* que adelanta Caicedo, para acercarse a los lenguajes que constituyen su obra escrita (literario, teatral, musical y audiovisual), es apenas circunstancial que éstos hayan sido los productos mediáticos a los que él tuvo acceso. Lo que sí se debe anotar es, que, al haber tenido contacto con los autores y obras anteriormente relacionados, su inventario bibliográfico, musicológico y cinéfilo cohabitó con su trayecto biográfico; lo que sin duda incidió en las construcciones discursivas que más tarde realizaría. Es claro que, la lógica aplicada a esta contextualización dista mucho de la relación especular, de la que habla Verón, 2013: 363-364, entre codificación y decodificación (par nocional propio de los estudios culturales) y, menos aún, de la diada emisor/receptor, propia de los estudios inspirados en la teoría de la información. Las lógicas que operan durante el proceso de reconocimiento que Caicedo realiza cuando *lee, escucha y observa* son, cualitativamente, diferentes a las que operan cuando *escribe* (cuando produce las obras que aquí se tomaron como corpus). Por lo tanto, se aclara que no se está haciendo referencia a una relación causal (metonímica, si se quiera, de la causa por el efecto y del efecto por la causa); sino a dos *movimientos de sentido* que, en términos puramente históricos, se pueden considerar verticales y horizontales.

Por ejemplo, la relación con episodios narrados en libros, películas u obras teatrales sin que a simple vista esas narraciones tuviesen algo que ver con la cotidianidad de un jovencito caleño de los años ‘60s, son dotadas de sentido vertical: aunque suene extraño, lo vertical no refiere a lo impuesto “desde arriba” sino al doble juego sincrónico de sentido que hace que el lector (para este caso, Caicedo) interactúe con un tiempo y un espacio lejano que le es narrado. Algo en lo leído o en lo visto detonaba en el lector una reacción que encadenó acontecimientos (*signos o representaciones*) en apariencia disímiles, pero que (de acuerdo con Pierce) vinculan a dicho lector *indicialmente*, no únicamente desde su aspecto *icónico*.

Ahora bien, las lecturas y observaciones que realiza Caicedo de las piezas aquí extensamente analizadas, versus las obras que él mismo produjo (para sí mismo, para sus amigos o para el ocasional lector) permiten inferir, en sentido horizontal, cómo leyó y resignificó, contextualmente o sea, diacrónicamente, en su propio espacio/tiempo, asuntos aparentemente desarticulados como el horror poeiano, los cantos *yorubas*<sup>225</sup> de Richie Ray

---

<sup>225</sup> Ver: Nieto G., Alfonso (1982). *La poesía afrocubana en las canciones de Ricardo Ray y Bobby Cruz*. En:[http://www.herencialatina.com/Edicion\\_marzo\\_abril\\_2014/Poesia\\_Afrocubana\\_Richy\\_Bobby/la\\_poesia\\_afrocubana\\_en\\_las\\_canc.htm](http://www.herencialatina.com/Edicion_marzo_abril_2014/Poesia_Afrocubana_Richy_Bobby/la_poesia_afrocubana_en_las_canc.htm) [Recuperado: 13/09/2016].

& Bobby Cruz, el cine *western* o el teatro del absurdo. Como el *hombre moderno* evocado por el inepto Carlos Argentino Daneri - personaje borgiano de *El Aleph* -, Caicedo Estela reconstruyó con sus discursos algo que le fue dado por la naciente mediatización<sup>226</sup>: una imagen “augural” del mundo juvenil, realizada en clave convergente desde este apartado rincón geográfico. De allí que sea crucial ver, en futuros trabajos, aun por publicarse, cómo, con esas “*estrellas sueltas*” por el universo caicediano, se puede desanudar la madeja que comienza a volverse *red* de sentido para comprender (por convención o *terceridad*, para seguir con Pierce) los conflictos juveniles latentes en las obras de Caicedo Estela y, cómo los(as) muchachos(as) de hoy leen e interpretan – dotan de nuevos *sentidos* – lo escrito por él hace 40 años.

Finalmente, hay que registrar que las gramáticas de reconocimiento que Caicedo aplicó a sus lecturas pudieron haber sido, diametralmente, opuestas a la que cualquier otro contemporáneo del autor empleara dada la compleja heterogeneidad de los procesos perceptivos y receptivos, pero – por la consecuente interpenetración entre las *lógicas del sistema social* y las *lógicas socioindividuales* (Verón, 2013:383) – esta evaluación se hace, desde el punto de vista del actor (o sea, A. Caicedo y los discursos que reconoce y luego los que produce), quien, desde la teoría de sistemas, serviría como eje para hacer el acoplamiento estructural entre: 1) una inercia histórica del sistema psíquico con el que leyó Caicedo<sup>227</sup>, 2) las reglas gramaticales que permitieron la interpenetración discurso-entorno durante el proceso de producción y 3) la temporalidad evolutiva que ha adquirido, entre jóvenes caleños de clase media, la obra del autor mencionado.

---

<sup>226</sup> No deja de ser una paradoja que, en el cuento de Borges sea el “progresismo” de Zunino y de Zungri lo que destruyen el *Aleph*: ese “*Multum in Parvo*” que contiene simultáneamente todos los puntos – ¿de vista? - espaciales y temporales del universo y que, Carlos Argentino se preciaba de tener bajo el sótano del comedor. Dado tal artificio, Argentino Daneri ve al hombre moderno “...en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines... - Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma” (Borges, 2007: 745).

<sup>227</sup> Vale la pena anotar que dicho sistema psíquico entrevé la condición de *clase* como una variable importante que se aplica a la época y lugar desde la que el autor citado realizó sus lecturas, a fin de entender los *efectos* que permanecen en la época actual.



## Bibliografía

Adamovsky, Ezequiel; Visacovsky, Sergio y Vargas, Patricia (Comp.) (2014). Clases medias: nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología. Ariel, Buenos Aires.

Alabarces, P. (2006) Las culturas populares: cuánto queda de resistencia y cuánto falta de poder. Trabajo presentado en el XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. MS.

Aprile-Gniset, Jacques (1991). La ciudad colombiana: Prehispánica, de Conquista e Indiana. Biblioteca Banco Popular, colección Textos Universitarios, Bogotá.

Archila, Mauricio (2012). El movimiento estudiantil en Colombia, una mirada histórica. En: Revista Observatorio Social de América Latina (OSAL), Año XIII N° 3. CLACSO, pp. 71-103.

Arias Satizábal, Medardo (2013). Habitante del sur profundo. En: Suescún, A., Tobón, A y Márceles, E. (Compiladores). La vuelta a la manzana. Una memoria literaria de Cali. MinCultura-Alcaldía de Santiago de Cali-Red de Bibliotecas-Fund. Carvajal. Cali.

Badillo, Pedro E. (2002). El teatro griego: estudios sobre la Tragedia, la Comedia, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro y la estructura dramática de las obras. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico.

Becker, Howard (2014). Outsiders: hacia una sociología de la desviación. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 4ª edición.

Benjamin, Walter (2008). El Narrador. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún R. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Berman, Marshall (2008). Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad. Siglo Veintiuno Editores, México DF. Decimoséptima edición.

Bermúdez, Egberto (2010). La música colombiana: pasado y presente. En: Recasens Barberà, Albert & Spencer Espinoza, Christian (Cord.). A tres bandas, mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. SEACEX y AKAL Ediciones. Madrid.

Bernal C., Douglas y Mosquera O., María Claudia (2012). Rasgos del Héroe Mítico en el protagonista del cuento “El Atravesado” de Andrés Caicedo Estela. Tesis de Grado – Fac. de Humanidades. Universidad del Valle, Cali.

Bernal, L.F, Mora, J.J y Zuluaga, B (2012). La elasticidad ingreso del consumo cultural en Cali. *Revista de Economía Institucional*, vol. 14, nº 27. pp. 165-192.

Bonilla, María Elvira (ed) (2007) *Andrés Caicedo: el cuento de mi vida*. Bogotá, Grupo editorial Norma.

\_\_\_\_\_ (ed) (2008). *El libro negro de Andrés Caicedo*. Bogotá, Grupo editorial Norma.

Borges, Jorge Luis (2007). *Obras completas, t. I. (19ª edición)*. Emecé-Planeta, Bogotá.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.

\_\_\_\_\_ (1998). *La Distinción*. Editorial Taurus, 2da Edición, Madrid, España.

\_\_\_\_\_ (2007). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama, Barcelona, 4ª edición.

Brinker, Felix (2013). *Narratively Complex Televisión Series and the Logics of Conspiracy: On the Politics of Long-Form Serial Storytelling and the Interpretive Labors of Active Audiences*. Paper presented at the conference “*It’s Not Television*”. Institut für England – und Amerikastudie, Goethe University of Frankfurt.

Caicedo Estela, Andrés (2002). *Noche sin fortuna*. Grupo Editorial Norma, Bogotá.

Caicedo Estela, Andrés (2010). *El atravesado*. Colección Cara y Cruz. Grupo Editorial Norma, Bogotá.

Caicedo Estela, Andrés (2013). *Que viva la música*. Punto de Lectura-Prisa Ediciones, Bogotá.

Caicedo Estela, Andrés (2014a). *Cuentos completos*. Alfaguara, Bogotá.

Caicedo Estela, Andrés y Fuguet, Alberto (2014b). *Mi cuerpo es una celda (una autobiografía)*. Alfaguara, Bogotá.

Camacho, A. (1988). *La violencia en Colombia*. Foro, Bogotá, Nº 6, junio, p. 3-12.

Carlón, Mario (2015). *La concepción evolutiva en el desarrollo de la ecología de los medios y en la teoría de la mediatización: ¿la hora de una teoría general?* *Palabra Clave*, 18(4), 1111 – 1136. DOI: 10.5294/pacla.2015.18.4.7

Carvajal Córdoba, Edwin (1998). Música y ciudad en Que viva la música de Andrés Caicedo. *Estudios de Literatura Colombiana*, n° 3 (julio-diciembre), pp. 40-49.

Casas Figueroa, María Victoria (2012). Música en Santiago de Cali, 1900-1950. *En: Historia de Cali Siglo XX – Tomo III*, Cultura. Universidad del Valle, Cali.

Chartier, Roger (2005). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. 6ª Ed., Gedisa, Barcelona.

Coser, Lewis A. (1961). *Las funciones del conflicto social*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

\_\_\_\_\_ (1969). *The functions of social conflict*. The Free Press, New York (5ª ed). 188 pp.

Costa Sánchez, Carmen & Piñeiro Otero, Teresa (2012). *Nuevas narrativas audiovisuales: Multiplataforma, Crossmedia y Transmedia - El caso de Águila Roja (RTVE)*. *Revista de Comunicación y Tecnologías emergentes ICONO 14*. Madrid. Vol.10/No.2 – pp. 102/125.

Duchesne Winter, Juan (2007) “Equilibrio encimita del infierno”: Andrés Caicedo y la utopía del trance. Cali, Archivos del Índice – Fundación Editorial.

\_\_\_\_\_ (2009). *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*. La Paz (Bolivia). University of Pittsburgh y Plural Editores.

Duchesne-Winter, Juan & Gómez Gutiérrez, Felipe (ed.) (2009). *La Estela de Caicedo. Miradas críticas*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh.

Espinoza Restrepo, León Darío (2006). El Plan Piloto de Cali 1950. *Revista Bitácora Urbano Territorial*, N° 10, pp. 222-233.

FeixaPampols, Carles (1999). *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud*. España: Ariel.

Garay, Luís (2002). *Colombia entre la exclusión y el desarrollo: propuestas para la transición del Estado social del derecho*. Colombia. Bogotá: Contraloría General de la Republica.

García Canclini, Néstor (1993). El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica. *En: García Canclini, N. (coord.). El consumo cultural en México*, pp. 15-42, CONACULTA, México.

Garzón Montenegro, José Benito (2012). El establecimiento del departamento del Valle del Cauca y la designación de Cali como su capital. En: Historia de Cali Siglo XX – Tomo II, Política. Universidad del Valle, Cali.

Genette, Gerard (1989). Palimpsestos: la literatura en segundo grado. Taurus, Madrid.

\_\_\_\_\_ (2004). Metalepsis de la figura de ficción. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Gill, Lesley (2005). Escuela de las Américas: entrenamiento militar, violencia política e impunidad en las Américas. LOM Ediciones, Santiago.

Ginzburg, Carlo (2008). Mitos, Emblemas, Indicios: morfología e historia. Gedisa Editorial, Barcelona.

\_\_\_\_\_ (2011). El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI. Ediciones Península/OCEANO. Barcelona.

Giraldo, F. y López, H. (1991). La metamorfosis de la modernidad. En: F. Viviescas, & F. Giraldo (Compiladores). Colombia el despertar de la modernidad. Bogotá: Ediciones Foro Nacional por Colombia.

Gómez Gutiérrez, Felipe (2007). Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical. Íkala, revista de lenguaje y cultura, Enero-Diciembre, 121-142.

\_\_\_\_\_ (2009). Andrés Caicedo: Historia debida – un reporte clínico. Research Showcase @ CMU. Dietrich College of Humanities and Social Sciences. Carnegie Mellon University. Pittsburgh.

\_\_\_\_\_ (2013). Ciudad, cultura de masas y adolescencia en el universo no macondiano de Andrés Caicedo. Estudios de Literatura Colombiana, N° 33. Julio/Diciembre. Pp. 75-90.

González Martínez, Katia (2014). Cali, ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta. MinCultura – UniAndes. Bogotá, Colombia.

González Seara, Luís (1983). Sociología, aventura dialéctica. Madrid, Tecnos.

González, Rayco (2015). Walter White *aka* Heisenberg. La aparición de un icono cultural. CIC – Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 20, pp. 71-85.

Guzmán Abella, J.J. (2011). *Andrés Caicedo: Elogio de la inmadurez*. En: Castrillón, Carlos A. (Comp.). *Marginalia: Encuentros con la literatura*. Armenia, Universidad del Quindío.

Hannerz, Ulf. (1992). *Cultural Complexity*. New York University Press, New York.

Harvey, David (2008). *París, capital de la modernidad*. Madrid, Ediciones Akal.

Hoyos, Diego León. (1994) “Agarrando el alma”. En: Revista Número, 4 Bogotá, junio-agosto y en Ospina, Luis. (2011). *Oiga ¡vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*.

Jenkins, Henry (2006). *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring the Participatory Culture*. New York University Press. New York and London.

\_\_\_\_\_ (2008). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós, Barcelona.

Llorca, Joaquín (2012). *Cine, ciudad y arquitectura, apuntes metodológicos. El caso de El grupo de Cali*. Revista CS, N° 9, enero-junio. Págs. 341-382. Universidad ICESI, Cali.

Loaiza Cano, Gilberto (2012). *Introducción general*. En: *Historia de Cali Siglo XX – Tomo III, Cultura*. Universidad del Valle, Cali.

Luhmann, Niklas (1984). *Social systems*. Stanford University Press, Stanford.

Manrique, Carlos Andrés (2008). *Aproximación a la construcción corporal fenomenológica a partir del discurso narrativo en la novela ¡Que viva la música! de Andrés Caicedo*. Tesis de Grado - Maestría en Literatura. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Martín Barbero, Jesús (1996). *Pre-textos*, Ed. Universidad del Valle, Cali.

\_\_\_\_\_ (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones Gustavo Gili, Barcelona.

\_\_\_\_\_ (1998). *Comunicación y ciudad: sensibilidades, paradigmas, escenarios*. En: Giraldo, F. y Viviescas, F. (Comp.) “Pensar la ciudad”. TM Editores, Bogotá. Págs. 45-68.

\_\_\_\_\_ (2002). *Pistas para entre-ver medios y mediaciones*. Signo y Pensamiento, julio-diciembre, 13-20.

Mills, Charles Wright (2003). *La imaginación sociológica*. Fondo de Cultura Económica - 3ª edición, México.

Mills, Maldwyn (1990). *Chandler's Cannibalism*. En: Ian A. Bell y Graham Daldry (Eds.), *Watching the Detectives* (pp. 117-133). London: Macmillan.

Moretti, Franco (2014). *El burgués, entre la historia y la literatura*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Mumford, E. (2007). *El discurso del CIAM sobre el urbanismo, 1928-1960*. *Bitácora Urbano-Territorial*, 1(11).

Oliven, Ruben G. (2014). *Clase media, consumo y ciudadanía*. En: Adamovsky, Ezequiel; Visacovsky, Sergio y Vargas, Patricia (Comp.) *Clases medias: nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Ariel, Buenos Aires.

Olweus, Dan (1998). *Conductas de acoso y amenaza entre escolares*. Ediciones Morata. Madrid.

Orloff, Carolina (2014). *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Ediciones Godot, Buenos Aires.

Ospina, Luís y Romero Rey, Sandro (1988) *Invitación a la noche(Prólogo)*. En: Andrés Caicedo Estela, *Destinitos fatales* (pp. 7-25). Bogotá, Oveja Negra.

Padilla Herrera. Juan Rafael (2006). *De matones y matoneados*. Norma. Bogotá.

Patiño Millán, Carlos (2010). *Viviendo un poco después de morir*. En: Andrés Caicedo, *vida y obra*. Colección Cara y Cruz (Grupo editorial Norma), Bogotá.

Pecaut, D. (1997). *Presente, pasado y futuro de la violencia*. *Análisis Político*, 30, p. 3-36.

Pennac, Daniel (1992). *Como una novela*. Anagrama, Barcelona.

Peña Porras, Támara Andrea (1998). "La narrativa de la contracultura: una aproximación". *Revista Nómadas*, N° 08. Bogotá, pág. 213-218.

Pólgar, Mirko (1984). *Un análisis del misticismo revolucionario en "Los de abajo" de Mariano Azuela*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 410. Págs. 152-162.

Quiroga A., Luisa Fernanda (2008). El reconocimiento del otro en Fernando Vallejo. Un camino de tolerancia e inclusión. Thesis for the Degree of Masters of Arts in Spanish. University of Texas, San Antonio.

Ramírez, Mario Teodoro (2013). La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Merleau-Ponty. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Ramírez Lamus, Sergio (2007). Espectros de 1948: Osorio Lizarazo, Gaitán y el 9 de abril. Cali, Archivos del Índice-Fundación editorial.

Restrepo, Gabriel (1995). Remolino y vértigo urbanos: Afición, pasión, adicción. Revista Colombiana de Psicología, No. 4. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. pp. 130-137.

Richard, Nelly (1994). Latinoamérica y la Posmodernidad. En: Herlinghaus, H. y Walter, M. (Ed.). *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Langer Verlag, Berlin.

Rizo García, Marta (2005). La ciudad como objeto de estudio de la comunicología. Hipótesis, preguntas y rutas para la construcción de un estado del arte sobre la línea de investigación “Ciudad y comunicación”. Andamios - revista de investigación social, ISSN-e 1870-0063, N°. 2, págs. 197-226

Rodríguez Calle, H. James (2011). Cali, capital mundial de la Salsa. Fundación de un mito: mapas, prácticas y heroínas. Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura, Área de Letras. Universidad Andina Simón Bolívar – Sede Ecuador.

Rodríguez M., Luís Eduardo y Vera A., Jeimy Carolina (2008). Descomposición y decadencia del ser en “*Angelitos empantanados*” de Andrés Caicedo. Tesis de Grado – Fac. de Educación. Universidad Tecnológica de Pereira.

Rojas, Moraima (2012). El caribe entre letra y música. Ponencia presentada en el XXV Simposio Internacional de la Asociación Venezolana de Estudios del Caribe (AVECA). Universidad de Carabobo.

Romero, José Luís (1999). Las ciudades masificadas. En: Latinoamérica: las ciudades y las ideas. Editorial de la Universidad de Antioquia. Medellín.

Romero Rey, Sandro (2007). Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego. Bogotá, Grupo editorial Norma.

\_\_\_\_\_ (2015). Memorias de una cinefilia (Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luís Ospina). Siglo del Hombre Editores – Universidad del Valle, Bogotá.

Roszak, Theodore (1981). El nacimiento de una contracultura. Editorial Kairós (7ª edición), Barcelona.

Sabogal, Juan S. y Urrego, José R. (2012). Composición química de muestras de bazuco incautado en Colombia primer semestre de 2010. Revista de Salud Pública, Vol. 14 (6), pp. 1014-1025.

Salcedo, María Teresa (2000). Escritura y territorialidad en la escritura de la calle. En: Restrepo, E. y Uribe, M.V. (comp.). Antropologías transeúntes, ICANH, Bogotá.

\_\_\_\_\_ (2002). Rostros urbanos, espacios públicos, iluminaciones profanas en las calles de Bogotá. En: en J. Rodríguez Rosales (comp.). El devenir de los imaginarios. Memorias X Encuentro de Investigadores en Etnoliteratura. Universidad de Nariño, Pasto.

Scolari, Carlos A. (2009). Alrededor de la(as) convergencia(s): conversaciones teóricas, divergencias conceptuales y transformaciones en el ecosistema de medios. Signo y Pensamiento, N° 54, Vol. XXVIII – enero/junio.

Shouse, Corey C. (1999). Bailando los binarios: la industria cultural y el sujeto postmoderno en ¡Que viva la música! Revista de Estudios Colombianos de la Asociación de Colombianistas, n° 20. TM Editores y The George Washington University. Pp. 57-62.

Silva Rodríguez, Manuel (2012). El prelude de la guerra en tres novelas alemanas: la literatura como avisadora del fuego. Revista Nexus Comunicación N° 12. Universidad del Valle, Cali. Págs. 92-111.

Toro, Hernán (2009). Cine club de Cali: 39 años de existencia (entrevista a Ramiro Arbeláez). Revista NEXUS Comunicación, N° 6. Universidad del Valle, Cali.

Trujano Ruiz, María Magdalena (2013). Del hedonismo y las felicidades efímeras. Revista Sociológica, año 28, número 79, mayo-agosto de 2013, pp. 79-109.

Uribe, María Teresa (2001). Nación, ciudadano y soberano. Medellín: Corporación región.

Urrea, Fernando (1997). Dinámica sociodemográfica, mercado laboral y pobreza urbana en Cali durante las décadas de los años 80 y 90. En: Coyuntura social. FEDESARROLLO-Instituto Ser de Investigación, No. 17. Noviembre, Bogotá, pp. 105-164.

Vásquez Benítez, Edgar (2001). Historia de Cali en el siglo XX. Sociedad, economía, cultura y espacio. Universidad del Valle, Cali.

Vázquez Hurtado, David (2013). El baile como profanación en *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo. Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios. Vol. 11, n°2. University of Arizona.

Verón, Eliseo (1972). Conducta, estructura y comunicación. 2ª Edición - Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (1995). “Él está ahí, yo lo veo, él me habla” (Trad. M. T. Dalmaso- CEA).

\_\_\_\_\_ (1999). La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad. Gedisa, Barcelona.

\_\_\_\_\_ (2001). El cuerpo de las Imágenes. Grupo Ed. Norma. Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2002). Efectos de agenda II. Espacios mentales. Gedisa, Barcelona.

\_\_\_\_\_ (2004). Fragmentos de un tejido, Barcelona, Gedisa.

\_\_\_\_\_ (2013). Las semiosis social, 2: Ideas, Momentos, Interpretantes. Paidós, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2015). Teoría de la mediatización: una perspectiva semio-antropológica. En: CIC-Cuadernos de Información y Comunicación, Universidad Complutense Madrid, vol. 20 pp. 173-182.

Verón, Eliseo y Sigal, Silvia (2003). Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista. Ed. Legasa, Buenos. Aires.

Waxer, Lise (2000) Hay una discusión en el barrio: el fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia. En: Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá, Colombia.

\_\_\_\_\_ (2002). The city of musical memory: salsa, record grooves, and popular culture in Cali, Colombia. Middletown, Wesleyan University.

Williams, Raymond L. (1983). Andrés Caicedo’s *¡Que viva la música!*: Interpretation and the Fictionalized Reader. Revista de Estudios Hispánicos (7:1). Pp. 43-54.

## Webgrafía

Alzate, Gastón A. (2000). *El descentramiento de la palabra: Andrés Caicedo Estela*. En: Jaramillo, M.M., Osorio, B. Robledo, A. I. (Comp.). *Narrativa y cultura colombiana en el Siglo XX. Volumen 2 - La palabra desplazada*. Bogotá, pp. 137 a 161. Disponible en: [https://www.academia.edu/3789529/\\_El\\_descentramiento\\_de\\_la\\_palabra\\_Andr%C3%A9s\\_Caicedo\\_Estela](https://www.academia.edu/3789529/_El_descentramiento_de_la_palabra_Andr%C3%A9s_Caicedo_Estela) [Recuperado: 22/09/2016]

Athehortúa Cruz, Adolfo León (2009). Perfiles históricos de la violencia en Cali. *Revista Ciudad Paz-ando*. Vol. 2, núm. 1. Págs. 56-74. Disponible en: <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/cpaz/article/view/7383/9107> [Recuperado: 27/08/2018]

Castelar, Andrés Felipe & Quintero Aguirre, Felipe. (2012). Performatividad y lenguaje de odio: expresiones de la homosexualidad masculina en la ciudad de Cali. *CS*, (10), 207-239. Disponible en: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2011-03242012000200007&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2011-03242012000200007&lng=en&tlng=es)[Recuperado: 29/04/2016]

Colmenares, Germán (1975). *Cali: terratenientes, mineros y comerciantes*. Universidad del Valle, Cali. Disponible en: <https://ingevalencia.files.wordpress.com/2010/07/cali-german-colmenares-terranientes.pdf> [Recuperado: 01/03/2016]

Cruz Murillo, Marlon Alberto (2012). *Inmigrantes Sirios y Libaneses en Colombia: su integración social a través de las actividades económicas entre 1918 y 1950 en la ciudad de Cali*. Tesis de Grado de Sociología, Universidad del Valle, Cali. Disponible en: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/5912/1/0461632-p.pdf> [Consultado: 14/10/2016]

Jappy, Tony (1998). Hipoiconicidad, abducción y las ciencias especiales. *Analogía filosófica: revista de Filosofía, investigación y difusión*, Vol. 12, N° 1. Disponible en: <http://www.unav.es/gep/AN/Jappy.html> [Consultado: 3/10/2016]

Klein Jara, Paula (2013). *Estereotipos de la cultura popular urbana en las sexicomedias del cine mexicano*. Tesis de grado – Maestría en Antropología. Universidad Autónoma de Querétaro. Disponible en: <http://ri.uaq.mx/bitstream/123456789/243/1/RI000002.pdf> [Consultado: 13/09/2016]

Loaiza Cano, Gilberto(2014). *Una historia bien escrita, pero...* (Reseña: *Historia de Cali en el siglo 20: sociedad, economía, cultura y espacio*, de Edgar Vásquez Benítez, 2001).

Revista Historia y Espacio, Fascículo 18. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10893/7411> [Recuperado: 03/02/2016]

Lois, Élida (2014). La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método. Universidad de Córdoba, Revista Creneida, N°2. Pp. 57-78. Disponible en: <http://www.creneida.com/revista/> [Recuperado: 15/11/2016]

López, Silvana (2009). La huella de un comienzo en *El camino de los hiperbóreos* de Héctor Libertella. Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”, CELA y CETCL / FHyA. Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Disponible en [http://www.celarg.org/int/arch\\_publico/1\\_pezsil...pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publico/1_pezsil...pdf) [Consultado: 28/09/2016]

Medina Gallego, Carlos (2012). Mafía y narcotráfico en Colombia: elementos para un estudio comparado. En: El prisma de las seguridades en América Latina. Escenarios regionales y locales. CLACSO, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20120412011532/prisma-6.pdf> [Consultado: 26/09/2016]

Montaño, Carolina & Ortiz, Heinar (2012). Análisis de elementos narrativos, estilísticos y de contexto recurrentes en el cine caleño. Tres películas en tres épocas: “Flores del Valle” de Máximo Calvo, “Pura Sangre” de Luis Ospina y “El Rey” de Antonio Dorado. Tesis de Grado en Comunicación. Universidad Autónoma de Occidente, Cali. Disponible en: <https://red.uao.edu.co/bitstream/10614/3456/1/TCS01140.pdf> [Consultado: 14/10/2016]

Montaño González, Maritza (2007). Una crítica especular, acerca de *Cóndores no entierran todos los días*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá. Disponible en: [http://viceacademica.univalle.edu.co/tramites/honoris\\_causa\\_GUSTAVO\\_ALVAREZ/EvaluacionMaritzaMontano.pdf](http://viceacademica.univalle.edu.co/tramites/honoris_causa_GUSTAVO_ALVAREZ/EvaluacionMaritzaMontano.pdf) [Consultado: 14/10/2016]

Nieto G., Alfonso (1982). La poesía afrocubana en las canciones de Ricardo Ray y Bobby Cruz. Disponible en: [http://www.herencialatina.com/Edicion\\_marzo\\_abril\\_2014/Poesia\\_Afrocubana\\_Richy\\_Bobby/la\\_poesia\\_afrocubana\\_en\\_las\\_canc.htm](http://www.herencialatina.com/Edicion_marzo_abril_2014/Poesia_Afrocubana_Richy_Bobby/la_poesia_afrocubana_en_las_canc.htm) [Consultado: 13/09/2016]

Ospina, Luis (ed.) (2007). Cartas de un cinéfilo 1971-1973 (Cuaderno N° 10). Cinemateca Distrital, Bogotá. Disponible en: <http://www.cinematecadistrital.gov.co/node/337> [Recuperado: 30/08/2016]

Otero Buitrago, Nancy (2004). Los escritores en Cali y sus mundos culturales. Aportes para una historia cultural de la ciudad. Años 1970 y 1980. Santiago de Cali: Universidad Icesi. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10906/70333> [Recuperado: 28/07/2016]

Pinilla Sepúlveda, Victoria Eugenia y Lugo Agudelo, Nelvia Victoria (2011). Juventud, narrativa y conflicto: una aproximación al estado del arte de su relación. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* N° 9(2) (Separata 1). Pp 35-62. Disponible en: <http://revistaumanizales.cinde.org.co>[Recuperado: 03/04/2016]

Rivera Soriano, Ángela Sofía (2013). La música como elemento de fuga en una novela de Andrés Caicedo. *Caminos Educativos*, N° 2, pp. 53-65. Disponible en: [http://revistas\\_electronicas.unicundi.edu.co/index.php/Caminos\\_educativos/article/download/101/pdf\\_15](http://revistas_electronicas.unicundi.edu.co/index.php/Caminos_educativos/article/download/101/pdf_15) [Recuperado: 21/09/2016]

Rodríguez Eslava (2012). El Alférez Real. *Nuevos Paradigmas de las Ciencias Sociales Latinoamericanas*, Vol. III, N° 6, Julio-Diciembre. Págs. 7 a 68. Disponible en: <http://www.ilae.edu.co/Publicaciones/files/02.%20Rodr%C3%ADguez%20el%20alferez.pdf> [Recuperado: 14/10/2016]

Schmidt, Steffen W. (1974) Bureaucrats as Modernizing Brokers? Clientelism in Colombia. *Comparative Politics*, Vol. 6, No. 3, pp. 425-450. Disponible en: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/421522?uid=3737808&uid=2&uid=4&sid=21102543746873> [Recuperado: 01/04/2016]

Torres Castaño, Esteban (2011). El traslado del poder a la recepción: análisis de una tesis de Eliseo Verón. *Rev. Razón y Palabra*, N° 77. Disponible en: [http://www.razonypalabra.org.mx/varia/77%20a%20parte/13\\_Torres\\_V77.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/varia/77%20a%20parte/13_Torres_V77.pdf) [Consultado: 05/10/2014]

Vargas Álvarez, Lina María (2011). *Azucar: un relato de raza y nación en la televisión colombiana*. Tesis Magister en Estudios Culturales. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/4374/> [Consultado: 09/11/2015]

**Documentos consultados y referenciados pertenecientes a la colección “Andrés Caicedo” (Libros Raros y Manuscritos – Biblioteca Luís Ángel Arango) – by Zotero.org**

- A. Caicedo. (1966a). Los diplomas [manuscritos]: drama rutinario.
- A. Caicedo. (1966b). Un periódico para mi angustia.
- A. Caicedo. (1967a). Contracciones [manuscritos].
- A. Caicedo. (1967b). Cuatro días horribles de cualquier verano [manuscritos].
- A. Caicedo. (1967c, 1968). La estatua del soldadito de plomo [manuscritos]: [novela inédita]. Cali.
- A. Caicedo. (1967d). La piadosa mentira.
- A. Caicedo. (1967e). Las miradas que piensan en todo, menos en ellas [manuscritos].
- A. Caicedo. (1967f). Los golpes y las burlas.
- A. Caicedo. (1967g). Poses [manuscritos].
- A. Caicedo. (1967h, julio 11). El Héroe: adaptación teatral al cuento mío del mismo nombre.
- A. Caicedo. (1968a). Claves y notas de la piel del héroe [manuscritos]: importante para conocimiento del director y los actores.
- A. Caicedo. (1968b). El balcón de los cuervos [manuscritos].
- A. Caicedo. (1970a). Lo que se odia, lo que se quiere y lo que se ama [manuscritos].
- A. Caicedo. (1970b). Uno.
- A. Caicedo. (1971a). Angelita [manuscritos] [versión primitiva]. Cali.
- A. Caicedo. (1971b). Patricialinda [manuscritos].
- A. Caicedo. (1971c). Tropa brava [manuscritos]. Cali.
- A. Caicedo. (1972a). El tiempo de la ciénaga [manuscritos]. Cali.
- A. Caicedo. (1972b). El tiempo de la ciénaga [manuscritos]. Cali.
- A. Caicedo. (1972c). Tiempo de la ciénaga [manuscritos]. Cali.

A. Caicedo. (1972d, diciembre). Angelita y Miguel Ángel [manuscritos]: historias para cine.

A. Caicedo. (1973a). Las memorias de Pedro, Pablo y Manuelita [manuscritos].

A. Caicedo. (1973b). Que viva la música [manuscritos]: cuadernos.

A. Caicedo. (1974). Que viva la música [manuscritos]. Cali.

A. Caicedo. (1976a). El cuento de mi vida [manuscritos].

A. Caicedo. (1976b). No me desampares ni de noche ni de día.

A. Caicedo. (1993, septiembre). Que viva la música [manuscritos].

A. Caicedo. (s. f.). Angelita y Miguel Ángel [manuscritos].

Acta del jurado del 2º Concurso de teatro del IV Festival Estudiantil de Arte ; Análisis de los espectáculos presentados en el 2º concurso estudiantil de teatro del IV Festival Estudiantil de Arte, que tuvo lugar en Cali del 19 al 27 de Abril de 1969. (1969).

Alexandrovich, Simón. (1972e). Memorando para C. Mayolo y A. Caicedo [manuscritos] / Simón Alexandrovich (productor de Angelita y Miguel Ángel).

Angelitos empantanados [material gráfico]: historias para jovencitos, Andrés Caicedo, beca de creación Colcultura 1994. / Teatro Matacandelas. (1994).

Arbeláez, Ramiro. (1973). Cartas dirigidas a Andrés Caicedo de Ramiro Arbeláez.

Bergeron, Lise. (1976, Enero 7). Carta Bibliotheque Nationale (Montreal-Canadá).

Bloch, Robert. (1968c). La calavera del Marqués de Sade : y otros cuentos de terror, de lo sobrenatural y de lo monstruoso / Robert Bloch ; traductor René Cárdenas Barrios. México: Editorial Diana.

Burton, Julianne. (1975, Noviembre 9). Carta dirigida a Andrés Caicedo.

Caicedo, Andrés. (1965, 1976). Fragmentos de algunos escritos de Andrés Caicedo.

Caicedo, Rosario, & Estela de Caicedo, Nellie. (1976, Marzo 19). Cartas familiares.

Carlos. (1974). Cartas dirigidas a Andrés Caicedo de «Carlos».

Carlos Alberto Caicedo, A. C. (1968, 1970). Reseñas de libros y obras de teatro leídas y películas vistas por Andrés Caicedo [manuscritos].

Carta dirigida a Carlos Alberto Caicedo [manuscrito]: contestando las preguntas que señalo en el cuestionario que le enviaron de Medellín con relación a la vida y obra de Andrés / Ramiro Arbeláez. (1995, Mayo 4).

Correría por España y Portugal del grupo maticandelas con la obra Angelitos empantanados, historias para jovencitos [manuscritos]: reseñas de prensa y material impreso. (1997).

Desconocido. (1974, 1975). Cartas dirigidas a Andrés Caicedo.

Desconocido. (1977). Análisis general de la obra de Andrés Caicedo.

Descripción de los trabajos de Andrés Caicedo producidos durante su corta vida intelectual (1966-1977). (1997).

Detalle cuentos Andrés Caicedo. (s. f.).

Detalle de las obras de Andrés Caicedo Estela. Datos para el Dr. Rafael Navia González para efectos de su sucesión. (1977).

Dibujo a lápiz de Andrés Caicedo. (1987).

Douglas, Salomón. (1992). Hombre peleador en la calle: monólogo en un acto basado en el atravesado de Andrés Caicedo.

Edmundo Valadés. (1966c). Las dualidades funestas. México: Joaquín Mortiz.

Eduardo Carvajal. (1975a). Andrés con Angelita en San Nicolás.

Eduardo Carvajal. (1975b). Andrés y su grupo frente al edificio de la tertulia (Fotografía enmarcada).

El atravesado [manuscritos]. (1971). Cali.

Forrest J. Ackerman (compilador). (1969a). Las mejores historias de horror : antologías / recopilado por Forrest J. Ackerman. Barcelona: Editorial Bruguera.

Fotos de archivo del Cine Club de Cali, 1971-1977. (s. f.).

Frías, Isaac León. (1970, 1972-1973-1974-1975). Cartas dirigidas a Andrés Caicedo firmadas por Isaac León Frías. Correspondencia recibida por A. Caicedo 1970.

Guiones-Historias para cine. (1977).

Héctor Libertella. (1968d). El camino de los hiperbóreos. Buenos Aires: Paidós.

Inventario de cuentos y novelas. (1977, 1990).

Jacques Cazotte. (1968e). El diablo enamorado. Buenos Aires: Galerna Arca.

JMB. (1973, 1974-1975). Cartas dirigidas a Andrés Caicedo de JMB.

Jorge Mario Ochoa Marín. (1989a). Andrés Caicedo: presencia y dimensión de su obra en la narrativa nacional. Manizales.

Juan Gustavo Cobo Borda. (1970c). Ohhh. Medellín: Editorial Antorcha.

Julio Cortázar. (1969b). Último round. México: Siglo XXI Editores.

Lista de los libros de Andrés entregados y enviados a Patricia Restrepo, en calidad de préstamo. (1977, 1990).

Luis Guillermo Piazza. (1967i). La mafia. México: Joaquín Mortiz.

Manrique, Jaime. (1975, Diciembre 2). Cartas dirigidas a Andrés Caicedo de J. Manrique. Sobre.

Mauricio Walerstein, A. C. (1976). Entrevista con Mauricio Walerstein - conversación con Mauricio Walerstein.

Mención de Honor concedida a Andrés Caicedo Stella en merecimiento al segundo premio en dirección en el II Concurso Estudiantil de Teatro de Cali, abril 27 de 1969. (1969).

Navia Velasco, Carmiña. (1988). Andrés Caicedo : su visión de futuro. Cali.

Olalla, Joaquín. (1975, Septiembre 18). Aerograma.

Olalla, Joaquín. (1976, Marzo 28). Carta de Joaquín Olalla.

Originales de los escritos dejados por los excursionistas en la casa de Don Gonzalo Guevara: algunos aparecen transcritos en QVM. (1963, 1969). Farallones de Cali, Hacienda Las Rosas.

Oscar García. (1989b). Una visión literaria a partir de lo urbano (material gráfico).

Ospina Luis. (1971, Noviembre). Carta dirigida a Andrés Caicedo de Luis Ospina.

Películas Fox en 35 mm (Distribuidas por Fox Columbia Pictures. (s. f.).

Que viva la música : (novela). (1977). Editorial Víctor Hugo.

Recopilación de publicaciones : (Periódicos - revistas) de Andrés Caicedo Estela. (1968, 1977).

Recopilación de recortes de prensa a nivel nacional e internacional de y sobre Andrés Caicedo Estela desde noviembre de 1967 hasta marzo de 2001. (1967, 2001).

Richard F. Tovar, B. G. T. (1972). Sustentación de un fallo / Tercer Concurso Nacional del Cuento Universidad Externado de Colombia.

Salvador Elizondo. (1966d). Farabeuf: o la crónica de un instante. México: Joaquín Mortiz.

Sonia Elyeye Echeverry. (1979). Andrés Caicedo Stella.

TESCA, A. C. (1970). Carta abierta a Gustavo Álvarez, director de «Pagina Nueva» a propósito de su comentario a la obra «Las sillas» de Eugene Ionesco. Montada por el Tesca. [Manuscritos] / Teatro Estudiantil de Cali. TESCA.

Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, E. A. P. (1969a). Obras en prosa vol. I (Vol. I). Madrid: Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico.

Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, E. A. P. (1969b). Obras en prosa vol. II (Vol. II). Madrid: Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico.

Umberto Valverde. (1972f). Bomba camará. México: Editorial Diógenes.

Varios. (1968f). Narraciones géminis de terror-Alucinante soledad. Barcelona: Ediciones Géminis.

Varios. (1969c). La virgen de hierro y otros relatos de horror / recopilados por Christine Bernard. Barcelona: Editorial Molino.

Varios. (1969d). Relatos de angustia y terror - El extraño de HP Lovecraft y otros relatos de terror. Barcelona: Editorial Ferma: Ediciones Petronio.

Varios. (1976). Cartas relacionadas con Ojo al Cine.

William Alfonso López Rosas. (1995). El lector en una fábula caicediana: Lectura de «El tiempo de la ciénaga».

