

¡QUE VIVA LA MÚSICA! DE ANDRÉS CAICEDO: UNA LECTURA DECOLONIAL

Andrés Eloy Palencia Sampayo (UFMA)

Cristiane Navarrete Tolomei (UFMA)

Resumen: Durante la década de 1990 un grupo de académicos, en su mayor parte latinoamericanos, se proponen a través de encuentros académicos, congresos y simposios repensar los procesos actuales que atraviesan los países antes colonizados del mundo, tratando con ello de generar una respuesta a ideas que superen, entre otras, el concepto de lo postcolonial. De allí surge el término “decolonial” para cuyos pensadores los territorios colonizados por los imperios europeos sólo lograron una independencia jurídica y política. Para estos intelectuales existe una segunda descolonización que ellos llaman “decolonialidad” y que debe dirigirse a las jerarquías que dejó la primera descolonización. Así la decolonialidad debe dar cuenta de las dinámicas opresivas y de desigualdad que aún siguen funcionando en el siglo XX y XXI. De este modo nos proponemos hacer una lectura de la novela *¡Que viva la música!*, del colombiano Andrés Caicedo publicada en 1977, partiendo del concepto de lo decolonial, revelando cómo el autor, a través de sus personajes y su representación de la ciudad, da cuenta de dinámicas que operan desde los mecanismos heredados de la historia colonial y que trae consecuencias que se manifiestan en los aspectos, económicos, sociales, políticos y culturales en los diversos sectores que conforman la ciudad.

Palabras-clave: Decolonial; América Latina; Ciudad; Cali; Novela; Andrés Caicedo.

Resumo: Durante a década de 1990, um grupo de acadêmicos, em sua maioria latino-americanos, propôs, através de reuniões acadêmicas, congressos e simpósios, repensar os processos atuais que atravessam os países anteriormente colonizados no mundo, tentando gerar uma resposta a ideias que superam, entre outros, o conceito do pós-colonial. Daí surge o termo “decolonial” para cujos pensadores os territórios colonizados pelos impérios europeus só alcançaram independência legal e política. Para esses intelectuais, há uma segunda descolonização que eles chamam de “decolonialidade” e que deve

ser endereçada às hierarquias deixadas pela primeira descolonização. Assim, a decolonialidade deve explicar as dinâmicas opressivas e de desigualdade que ainda estão funcionando nos séculos XX e XXI. Dessa forma, propomos a leitura do romance ¡Que viva la música!, do colombiano Andrés Caicedo publicado em 1977, baseado no conceito de decolonial, revelando como o autor, através de seus personagens e sua representação da cidade, dá conta de dinâmicas que operam a partir dos mecanismos herdados da história colonial e que trazem consequências que se manifestam nos aspectos econômicos, sociais, políticos e culturais dos diversos setores que compõem a cidade.

Palavras-chave: Decolonial; América Latina; Cidade; Cali; Romance; Andrés Caicedo.

INTRODUCCIÓN

Después de que terminara la segunda guerra mundial con el triunfo de los aliados en 1945, la geopolítica mundial dio un cambio que se conserva hasta hoy en día. Surgen dos bloques fortalecidos, el liderado por EEUU y el otro bajo la tutela de la URSS. EEUU inicia después de la segunda mitad del siglo XX un desarrollo económico y tecnológico que forma parte de un proyecto expansionista y hegemónico de extender su sociedad, su cultura y sus valores a todo el hemisferio occidental. Surge así la pugna por la influencia de dos visiones de concebir los espacios humanos hacia el resto de los países del mundo.

América Latina sin duda fue y ha sido uno de esos espacios geopolíticos fundamentales para EEUU ejercer su influencia. La mayoría de las ciudades latinoamericanas durante el siglo

XX se vieron modificadas por las dinámicas producidas por la lógica mercantilista y del capital económico, amparadas por el contacto y la intervención del país del norte en el modelo económico de los países de la región.

Estas dinámicas presentes en los diferentes aspectos de las sociedades del siglo XX y el siglo actual, hacen pensar que las formas, los mecanismos y la visión iniciada y empleada por la colonización aún persisten en la actualidad bajo otras modalidades, en otros modos de operar. Esto es lo que un concepto como el *decolonial* tiene como premisa esencial.

En este artículo abordaremos la obra literaria *¡Que viva la música!*, novela del colombiano Andrés Caicedo publicada en 1977, donde se representa una ciudad como Cali, Colombia, en el contexto de la segunda mitad del siglo XX, específicamente finales de la década del 60 y principios del 70. En el intento del autor de revelar los múltiples rostros de la ciudad, se podrá apreciar aspectos que guardan una relación con procesos económicos, políticos, sociales y culturales que son características de las ciudades de América Latina en la contemporaneidad.

De este modo nos proponemos hacer una lectura de la obra de Caicedo partiendo del concepto de lo decolonial, revelando cómo el autor, a través de sus personajes

y su representación de la ciudad, da cuenta de dinámicas que operan desde los mecanismos heredados de la historia colonial y que traen consecuencias que se manifiestan en los diversos sectores y aspectos de la sociedad agrupada en la ciudad.

Antes de iniciar un análisis de la obra de Caicedo, consideramos pertinente primero esbozar las ideas en torno al término decolonial, y a su vez hacer un recorrido breve por la conformación de las ciudades contemporáneas de América Latina.

APROXIMACIÓN AL TÉRMINO DECOLONIAL

El término decolonial surge a raíz de una serie de encuentros entre académicos, intelectuales y pensadores realizados durante la década del 90, que interesados en repensar los procesos actuales que atraviesan los países antes colonizados del mundo, buscan generar una respuesta a ideas relacionadas, entre otras, con el concepto de lo postcolonial. Entre estas personalidades se encuentran nombres como Walter D. Mignolo, Aníbal Quijano, Immanuel Wallerstein, Ramón Grosfoguel, entre otros. De esta forma, lo decolonial intenta superar las ideas desarrolladas por los postcolonialistas, así como la idea de Wallerstein del “análisis del sistema mundo” ya que para el pensamiento decolonial estas dos ideas aún siguen siendo limitadas (CASTRO GÓMEZ; GROSGOQUEL, 2007, p.9).

Tanto la idea de “el sistema mundo” como lo estudios postcoloniales coinciden en la crítica al desarrollismo donde los pueblos no europeos son vistos como inferiores. Ahora bien, los puntos de divergencias entre ambos están en que mientras los estudios postcoloniales se enfocan en el discurso, los de “el sistema mundo” ven la acumulación de capital como su fin último. Uno aboga por la importancia del discurso (lo simbólico, representativo), el otro se enfoca más en el sistema económico. Uno (postcolonial) da mayor preponderancia a las relaciones culturales, el otro (sistema mundo) a las estructuras económicas. Los pensadores postcoloniales provenían del campo humanístico. Los del sistema mundo del campo de las ciencias sociales. Estas fronteras disciplinarias explican las diferencias teóricas entre ellos. La crítica que los pensadores decoloniales hacen, radica en que ambos al tener una visión disciplinar logran caer en un reduccionismo donde un aspecto se subordina al otro, o es lo económico y el sistema de acumulación de capital lo que impera o son las relaciones simbólicas y culturales (CASTRO GÓMEZ; GROSFOGUEL, 2007).

De tal modo en las ideas en torno a lo decolonial se rompe esa escisión y esa relación binaria donde una (lo económico) es derivada de la otra (cultura), sino que se entrelazan,

es decir, la cultura y lo económico forman parte de manera complementaria de un mismo fenómeno. Capitalismo y cultura están imbricadas sin que existan jerarquías entre ellas, una no es consecuencia de otra, sino que operan de manera horizontal una comunicándose con la otra. Así, los teóricos y pensadores decoloniales consideran que la primera descolonización del siglo XIX fue incompleta. Sólo se logró una independencia jurídica y política por parte de varios territorios. La segunda descolonización que es lo que el grupo llama “decolonialidad” debe dirigirse a la heterarquía que dejó la primera descolonización. Para ellos, la decolonialidad debe dar cuenta de las dinámicas que aún siguen funcionando en el siglo XX y XXI. Para esto, los decoloniales reclaman por la necesidad de “encontrar nuevos conceptos y nuevo lenguaje que dé cuenta de la complejidad de las jerarquías de género, raza, clase, sexualidad, conocimiento y espiritualidad dentro de los procesos geopolíticos, geoculturales y geoeconómicos del sistema-mundo” (GÓMEZ CASTRO; GROSGOUEL, 2007, p.17).

De esta manera y aunque resulte osado consideramos que el arte y en este caso el discurso literario puede ser uno de esos lenguajes que debe el entramado de conexiones y la operatividad de los procesos decoloniales que rigen las sociedades, en especial la de América Latina. Esto es lo que

intentaremos demostrar con la obra *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo, ya que consideramos que en su contenido narrativo están expuestas dinámicas que tienen relación con lo social, lo ideológico, lo económico y lo cultural como formas de imposición, hegemonía y resistencia.

CONFORMACIÓN DE LAS URBES DE AMÉRICA LATINA Y LA CIUDAD DE CALI

Las ciudades, o el proceso de conformación y poblamiento de los territorios en Latinoamérica, comparten una historia común, con dinámicas muy similares, como lo fue el proceso de colonización por parte de los imperios europeos a finales del siglo XV y los procesos emancipatorios que se suscitaron durante el siglo XIX en adelante hasta lograr la independencia y constituirse como repúblicas independientes. Las nacientes repúblicas latinoamericanas tenían el reto de lograr el ordenamiento social, político, económico, jurídico necesario para asimilarse a las estructuras que requiere todo estado moderno.

Durante el siglo XX, en Latinoamérica, es posible encontrar dinámicas similares en cada uno de los países en lo que se refiere a la situación poblacional y de quienes habitaban sus territorios. Nos referimos al desplazamiento de gran parte de la población de las zonas rurales a las zonas urbanas, creando de esta manera una concentración poblacional

en determinadas ciudades de cada uno de los países. Uno de los generadores de estas olas migratorias del campo a la ciudad fue la concentración económica, de centros financieros y políticos en espacios urbanos donde se generaron políticas que beneficiaban el trabajo y el desarrollo económico e industrial en las urbes en detrimento del trabajo rural. Es una historia compartida de los países de América Latina la visión de que las oportunidades de empleo y por ende, de progreso económico, estaban en la ciudad. Esto hace que muchos decidan abandonar el campo para instalarse en las ciudades, que ya para el siglo XX comenzaban a expandirse y presentar cambios en su dinámica social y económica. A partir de allí se comienza a masificar las ciudades latinoamericanas de manera desordenada, ya que la migración era tan masiva y acelerada que desbordaba cualquier política y previsión como para generar una distribución ordenada y planificada de los habitantes.

De la gran masa poblacional, que cada vez fue acrecentándose más en las ciudades latinoamericanas, surgen espacios sociales, económicos y culturales diferenciados, heterogéneos y desiguales. Con la llegada de los *inmigrantes* a la ciudad, la fisonomía de la misma se transforma para dar paso a lo que José Luis Romero designa

como *la ciudad escindida*, que “consistió en sustituir una sociedad congregada y compacta por una escindida, en la que se contraponían dos mundos” (ROMERO, 2001, p.331), así, muchos de estos inmigrantes que abandonaron las zonas rurales para instalarse en las urbes “llegaban a los bordes de las ciudades que constituían su meta” (p.332), de este modo se fueron constituyendo comunidades en la periferia de la ciudad, comunidades marginales donde las condiciones de vida eran muy precarias, como por ejemplo “los cerros que rodean Caracas o a Lima, las zonas bajas próximas a Buenos Aires, los basurales de Monterrey o las salitrosas del desecado lago Texcoco en México” (p.333). Estas comunidades son comúnmente adjetivadas como “populares”. En los distintos países de América Latina se presentan con distintas denominaciones, villa miseria en Argentina, caserío o arrabal en Puerto Rico, barrio en Venezuela, Colombia y otros países, favelas en Brasil, suburbios, barriadas, tugurios y así sucesivamente.

De esta manera se crean dinámicas urbanas en condiciones desiguales, en donde un grupo concentra mayor capital económico y otros viven con la precariedad en condiciones de supervivencia. Así mientras crecen los edificios, también crecen las colinas y montañas de viviendas

precarias, los sectores periféricos crecen mientras el poder económico queda en un sector reducido aumentando una desigualdad que perdura en la mayoría de las grandes urbes latinoamericanas hasta nuestros días.

Por su parte, Cali es la capital del departamento (equivalente a estado) del Valle del Cauca de la nación colombiana. Está situada en la región Sur del Valle del Cauca, entre la cordillera occidental y la cordillera central de la Región Andina. Comenta Alejandro Ulloa (1992) que, por sus condiciones territoriales, Cali fue en la época colonial y en las décadas posteriores una ciudad productora de caña de azúcar, por lo que existían extensiones de cultivo de esta planta creando así formas de trabajo que incentivaron la presencia de esclavos procedentes de África, resaltando que la plantación azucarera en Cali fue siempre de dimensiones menores a los que se generaron en los países caribeños o en Brasil. Este dato da cuenta de cómo Cali al estar cerca de la zona andina, en su dinámica social, económica y luego cultural ha llegado a estar más cerca del Caribe que de los Andes.

Luego de la independencia y la posterior abolición de la esclavitud, la población africana se esparció por todo el país, pero dejando una huella, conservando en buena medida su influencia cultural en la región. Esta historia es importante para poder comprender la particular recepción que significó

la música afrocaribeña y la salsa en la ciudad de Cali en todo el siglo XX, y esto como ya veremos es un aspecto importante en la obra de Caicedo y sobre lo que analizaremos más adelante.

Ya en el siglo XX, la ciudad de Cali viene a poblarse y posteriormente a urbanizarse producto de las migraciones, en especial de campesinos que huían de la violencia que se suscitaba en otras regiones del país en las década del 40 y 50, en donde factores políticos de la época ejercieron la fuerza para despojar a los campesinos de los territorios que legítimamente estos habían trabajado, por lo que muchos de ellos migraron hacia esta región, en donde además, se generó la expansión de los ingenios azucareros y de la industria cafetera que emergió y se desarrolló en la década del 60 y 70 (WAXER, 2000). De este modo y con el avance del capitalismo, en Cali comienza un proceso de urbanización dispar y desigual en donde unos, ya sea con el amparo institucional y gubernamental o con la herencia de terratenientes y las oligarquías de la ciudad, construyeron centros urbanos con todos sus servicios, mientras otros, como los campesinos migrantes construían espacios de convivencia en la periferia sin ninguna ayuda oficial, en terrenos no aptos para la construcción, con servicios y condiciones muy precarias.

Cali surge y crece como centro urbano en condiciones de desigualdad con marcadas diferencias de estratos sociales y económicos, aunado a una fuerte influencia de Estados Unidos como potencia económica y cultural en la segunda mitad del siglo XX que va penetrando cada vez más en la sociedad colombiana y caleña. Así, a partir de la década del 50 en Cali surgen dos esferas bien diferenciadas: la clase alta adinerada, y los sectores populares, quienes viven en sectores marginales en condiciones de precariedad económica.

¡QUE VIVA LA MÚSICA!: UNA LECTURA DECOLONIAL

Para poder apreciar de manera más clara cómo a través del arte pueden surgir expresiones decoloniales, nos basaremos en una serie de ejemplos expuesto por Walter Mignolo en su artículo titulado “Aiesthesis decolonial” (2010). Mignolo comenta sobre tres ejemplos, tres relatos de lo que sería un arte decolonial. En este caso se refiere a tres instalaciones museográficas. En estas tres instalaciones acontece “que la máscara de la modernidad es puesta al descubierto, y la lógica de la colonialidad aparece detrás de ella” (MIGNOLO, 2010, p.13). A estas instalaciones Mignolo las llama “proyectos decoloniales”.

La primera de estas instalaciones que comenta Mignolo es autoría de Fred Wilson cuyo título es “Mining the museum”, entre las cosas que se pueden apreciar en ella

son piezas brillantes junto a instrumentos rudimentarios usados para controlar y maniatar a los esclavos de la época colonial, objetos como sillas pertenecientes a la elite de la ciudad de Baltimore de la época frente a un poste donde eran sujetos y maltratados los esclavos. En resumen, objetos que remiten a la historia esclavista de los EEUU y quienes fueron ejecutores o cómplices de aquellos hechos; la posición de los esclavistas y esclavizados frente a frente traídos a través de objetos y materiales.

El otro proyecto decolonial desde el arte señalado por Mignolo es la de Pedro Lasch titulada “Black Mirror-Espejo negro”. En ella es posible encontrar estatuillas procedentes de la cultura maya, azteca y de la cultura americana precolombina que se encuentran mirando a un espejo oscuro donde en vez de reflejarse las estatuillas están reflejadas figuras de la cultura hispánica como la figura de Góngora, o figuras provenientes de una obra pictórica como “La mujer barbuda” (1631), de José Rivera. Nuevamente materiales que remiten a la cultura del colonizador y el colonizado mirándose frente a frente.

La última de estas instalaciones es “Looking for a Husband whith EU Passaport, 2000-2005”, de la artista nacida en la ex Yugoslavia Tanja Ostojic. Ella expone a través de una serie de fotografías las relaciones de opresión, explotación

y subordinación que viven las mujeres en la Europa del este. En esas fotografías, Ostojic expuso un relato personal de cómo logró casarse con un ciudadano alemán. Para ello utilizó una foto donde ella está desnuda publicándola en una página web comentado que buscaba marido alemán para conseguir la nacionalidad de ese país. Es posible apreciar en la exposición de fotografías el cuerpo desnudo de la artista, el casamiento junto a su marido, para finalizar con la fotografía de su pasaporte.

Ahora bien, ¿Qué tienen en común estas tres instalaciones o exposiciones? ¿Qué relación tiene con la literatura y con la obra *¡Que viva la música!* de Andres Caicedo? La respuesta a la primera pregunta es que estamos en presencia de tres narrativas, tres relatos que revelan los mecanismos epistémicos instaurados desde lo eurocéntrico colonial, una lógica que trajo consigo y sigue trayendo, formas de segregación, dominio, imposición de unos para favorecer a otros. Estas instalaciones colocan en tensión las relaciones de poder de los mecanismos coloniales al colocar en la misma posición al colonizador y el colonizado, al mismo tiempo que se muestra cómo estos mecanismos continúan vigentes en la actualidad bajo otras formas de opresión e imposición. Responder a la segunda interrogante es lo que intentaremos hacer a partir de ahora, es decir, hacer una

lectura decolonial de la obra de Caicedo, o dicho de otro modo, proponer la obra de Caicedo como un proyecto decolonial desde la creación literaria, considerándola una obra que muestra los mecanismos de una lógica colonial esta vez desde la representación de una ciudad como Cali, Colombia, en el contexto de la década del 60 y 70 del siglo XX, en donde aspectos como el capitalismo global, la globalización, comienzan a posicionarse como una opción mundial propiciada especialmente por EEUU como potencia hegemónica de los tiempos contemporáneos.

En la obra *¡Que viva la música!* podemos apreciar como desde un mismo espacio geográfico como lo es la ciudad de Cali, los personajes a medida que se desplazan por la ciudad experimentan cambios que guardan relación con los espacios transitados, con las características socioculturales de cada segmento de la ciudad. En *¡Que viva la música!* la escena narrativa la abarca el personaje de María del Carmen Huerta, una joven caleña de estrato socioeconómico pudiente, que narra en primera persona su descenso hacia la noche en esta ciudad: su vínculo con la fiesta, el baile, las drogas, el sexo y la violencia, en un espacio urbano que se va configurando dentro de un marco de conflictividad que surge desde la conciencia de ella.

De este modo, el espacio inicial que habita el personaje protagonista es aquel donde viven las personas adineradas de la ciudad, aquellos que tienen un capital económico abundante. Así lo deja saber el personaje cuando dice “vivía pues, yo, en el sector más representativo y bullanguero del Nortecito, aquel que comprende el triángulo Squibb-Parque Versailles-Deiri Frost, el primer norte, el de los suicidas. Lo demás, Viperas. La Flora, etc., es suburbio vulgar y poluto” (CAICEDO, 2009, p.45). En este fragmento, es posible rastrear una línea de pensamiento del personaje que es su identificación con el espacio que habita, en rechazo de aquel otro espacio de la ciudad que ella misma define como “vulgar y poluto”. Son estos criterios de pensamiento con los que inicia el personaje. Además, es posible de igual modo identificar una ubicación geográfica cuando menciona que vive en el “primer norte”, todas estas indicaciones serán importantes para poder rastrear el pensamiento y las ideas de este personaje en relación con su condición social y su entorno.

A medida que avanza la narración es posible apreciar la descripción de los espacios físicos habitados por María de Carmen dentro de ese segmento de la ciudad donde la clase económica pudiente vive. Un ejemplo de esto en la novela

se aprecia en el momento en que María del Carmen conoce la casa de Leopoldo Brook, un joven guitarrista estadounidense que visita la ciudad de Cali, y con quien María del Carmen inicia una relación amorosa:

Con esto, subimos las escaleras, alfombradas de ramilletes y pajaritos. De allí, a un *hall* en donde predominaba un inmenso poster de gente enloquecida por las ondas de un concierto. Mientras Mariángela se tiraba, pensativa, en el primer sillón inflable, yo ojeaba voraz, cuadros de ídolos por todas partes, Salvador Dalí haciéndose fotografiar junto Alice Cooper, paredes pintadas en combinaciones tan impredecibles como las olas, y pensé, si no fue que exclamé: “¡Qué sitio!” (CAICEDO, 2009, p.81-82)

Y es precisamente a través del personaje de Brook, donde se puede apreciar la actitud que María del Carmen tiene hacia los Estados Unidos y lo que proviene de esa nación. Consideramos que lo estadounidense viene representado en la obra de Caicedo por ese personaje. En esta instancia de la obra de Caicedo se muestra de forma evidente como María del Carmen tiene un mirar hacia lo norteamericano desde la subordinación, como algo superior a ella, como un modelo a seguir: “[...] lo contemplé en su trabajo generoso de venir con todo ese conocimiento acumulado de USA a unirse a nuestra frágil celebración nocturna, a enseñarnos

disciplina” (CAICEDO, 2009, p.60-61). Y en otras expresa: “Y yo pensé: Viene de otras tierras, del país del Norte, en donde ha recibido mejor alimentación [...]” (p.79). Con respecto al idioma su reacción es la siguiente: “Oh maravilla: la primera palabra que le salió para decirme fue en inglés” (p.77).

No deja de ser menos interesante como la palabra USA es usada en el texto por Caicedo en mayúsculas y así aparecerá en cada uno de los pasajes de la obra, afianzando una visión de superioridad que se tiene por esa nación. Vale recordar que los pensadores decoloniales tenían muy claro el hecho de que Estados Unidos se perfilaba como la gran potencia del siglo XX en adelante, reformulando la lógica de la colonialidad para lograr conseguir la expansión y hegemonía de su cultura y en general de su visión de mundo y de sociedad, por ello la dinámica decolonial genera una visión donde “Europa/Euro-Norteamérica son pensadas como viviendo una etapa de desarrollo (cognitivo, tecnológico, social) ‘más avanzada’ que el resto del mundo, con la cual surge la idea de superioridad de la forma de vida occidental sobre todas las demás” (GÓMEZ CASTRO; GROSGOUEL, 2007, p. 15). Esto es lo que se expone a través del personaje de María del Carmen en estos fragmentos de la obra. Sin embargo, lo que está detrás del discurso de Caicedo y sus personajes es la historia

de las relaciones entre EEUU y Colombia a lo extenso del siglo XX, aspecto que a continuación detallamos.

En su artículo titulado “Las relaciones entre Estados Unidos y Colombia en el contexto de la segunda postguerra mundial”, Cesar Augusto Bermúdez (2011) da cuenta de cómo el país norteamericano ha tenido una relación bastante cercana con el país sudamericano durante todo el siglo XX. En primera instancia, EEUU abogó por la separación de Panamá de Colombia en 1904 por intereses económicos; ya EEUU tenía en mente la creación del canal de Panamá que le permitiría con absoluta libertad tener una circulación comercial necesaria para su proyecto expansionista. A raíz de esto se creó un clima de crispación que distanció a ambas naciones en el aspecto político y diplomático. Sin embargo, Estados Unidos intervendría en favor de Colombia en un conflicto limítrofe que esta nación tenía con Nicaragua durante la década de los años 20, este hecho generó la normalización de las relaciones entre ambos países y el acercamiento diplomático y comercial. A partir de entonces, desde la década del 30 en adelante, los gobiernos liberales de Colombia mantendrían una estrecha relación con el país del norte permitiendo que la influencia comercial, ideológica y cultural se hiciera cada vez mayor. Esto continuó hasta después de la segunda guerra

mundial cuando el proyecto hegemónico y expansionista de EEUU se fortalece y se plantea ser el modelo de sociedad que el mundo debe imitar exportándolo a través de las grandes corporaciones que concentran un gran poder económico que impacta en lo cultural, lo mediático, lo político, en fin en los distintos factores que intervienen en la sociedad.

Los países Latinoamericanos se constituyeron para EEUU en un espacio geopolítico necesario de moldear a su imagen y semejanza al ser sus vecinos más cercanos “el temor a una expansión soviética hizo que Estados Unidos considerara a Latinoamérica un punto estratégico para su política exterior” (BERMÚDEZ, 2011, p.105).

Retomando la obra de Caicedo, lo estadounidense no sólo viene representado en el mencionado personaje de Leopoldo Brook y las consideraciones que María del Carmen tiene de él. También está la lengua y la música. La música que logra ambientar las fiestas de la clase alta caleña que frecuenta María del Carmen es el rock. Y con este género musical viene asociado el discurso que usan los personajes que habitan ese espacio socio económico. Hemos podido rastrear una serie de vocablos anglófonos o anglicismos que recurrentemente emplean los personajes en su discurso cotidiano. Frases y expresiones como *sorry*, *please*, *brodercito*, *bísnes*, *hall*,

in, friquiadas, op, son algunos de los vocablos que los personajes expresan y que se aprecia a lo largo de esos pasajes de la novela.

El rock por su parte funciona como el discurso musical asociado a esa instancia de la narración y a ese espacio social de la clase alta en la que se desenvuelven los personajes. Referencias a este género musical invaden la narración, desde grupos como los Beatles, Rolling Stones, Eric Clapton, Santana, incluyendo letras de canciones en inglés, así como anécdotas relacionadas con los músicos están presentes en cada uno de los diálogos. La melodía y letra de estas canciones acompañan las fiestas a las que acuden los personajes. El rock representa acá lo foráneo, lo de que viene de afuera producto de la masificación de los medios de comunicación. María del Carmen y sus amigos reproducen la música a través de artefactos tecnológicos como la radio y reproductores de sonido, a través de formatos como el disco, que ya comienzan a circular en el contexto global de las comunicaciones y la tecnología de la década del 70 del siglo XX.

Lo que está ocurriendo acá es lo que Jesús Martín-Barbero (2002, p.51-52) llama la “fetichización” de los medios de comunicación en donde la funcionalidad del mensaje se encuentra aparentemente oculto por la maravilla de la tecnología. La música reproducida a través de los medios

de comunicación también puede ser usada como medio de dominación, como una forma de insertar la cultura, el idioma en otras latitudes, en otros espacios nacionales. María del Carmen disfruta ser receptora de todo lo que esos medios de comunicación y reproducción le otorga: fiesta, baile y diversión, y sin embargo está también implícito la reproducción de una idea de cultura, de forma de vida, de sociedad que se manifiesta a través de la música como el rock, que tiene una carga lingüística – el idioma – y una carga cultural. Pues como menciona Martín-Barbero,

de manera que estudiar los engendramientos de lo discursivo es estudiar reglas y relaciones de poder. Es decir, no se trata solo de que el poder utilice el discurso como arma, como sofisma, como chantaje, sino de que el discurso forma parte constitutiva de esa trama de violencia, de control y de lucha que constituye la práctica del poder (MARTÍN-BARBERO, 2002, p.70)

Es interesante notar de igual manera cómo en la novela se muestra el hecho de que el personaje de María del Carmen busca a su amigo “Ricardito el miserable” para que sirva de mediador entre el contenido de las canciones en inglés y ella, ya que ella no comprende esa lengua, por lo que en uno de los pasajes de la novela María del Carmen le dice a su amigo “tradúcame al oído. Eres mi interprete” (CAICEDO, 2009, p.64). El hecho de que el personaje protagonista requiera

de un intérprete entre el contenido de la música y ella es bastante representativo, no hay una relación directa sino mediada. Aún más interesante es el hecho de que en uno de los pasajes de la obra “Ricardito el miserable” manipula la traducción haciéndole llegar a los oídos de su amiga una versión diferente que él mismo ha creado y ella al darse cuenta de la situación expresa: “Me mareó la posibilidad de engaño total. Si había mejorado la letra, entonces era que la había cambiado. ¡Oh, cómo me sentí de desamparada sin mi inglés! [...]” (CAICEDO, 2009, p.67). Si tenemos en consideración lo que expresa Martín-Barbero sobre las relaciones de y con el poder que tiene el discurso y las relaciones de influencia y subordinación que Colombia ha tenido respecto a Estados Unidos durante el siglo XX, es posible apreciar en estas formas de representación que ha creado Caicedo en su obra una alegoría precisamente a ese impacto que estaba teniendo el país del norte y todo su poder económico, comercial y mediático en la cotidianidad de gran parte de la sociedad del país sudamericano.

Hasta aquí la conciencia del personaje de María del Carmen en la obra de Caicedo ha mostrado una visión de inferioridad con respecto a la cultura extranjera europea-estadounidense, una mirada que se presenta con un evidente grado de subordinación. Sin embargo, en la otra mitad

de la obra a través del mismo personaje de María del Carmen Caicedo nos muestra la contraparte, los elementos referentes a esa “otra cultura”, que representa la “otra historia” de las dinámicas decoloniales, la historia que se resiste a la imposición y que se presenta como una opción diferente de episteme occidental eurocéntrica-norteamericana. Esto ocurre cuando el personaje principal descubre el otro lado de la ciudad y otra expresión musical.

Sonaba en casa, no de ricos, al otro lado de la calle que yo ya pretendía cruzar, allí donde termina Miraflores.

No sé cómo se llama el barrio del otro lado, puede que ni nombre tenga, que la gente que vive allí haya aprovechado para también llamarlo Miraflores, pero no, no es; son casas desparramadas en la montaña, jóvenes que no estudian en el San Juan Berchmans, que no se encierran... (CAICEDO, 2009, p.115)

A partir de acá no escuchará más rock, ni más vocablos en inglés, ni letras en canciones en ese idioma, como la misma María del Carmen lo afirma: “De allí en adelante el Norte fue para mí poluto y marchito” (CAICEDO, 2009, p.128). El nuevo sonido que acababa de descubrir el personaje principal de la obra era la Salsa y “[...] que hacia el Sur era de donde venía la música [...]” (p.113). Aquí tenemos ya una marcada diferenciación de espacio geográfico y socio-económico, el Norte y el Sur

de la ciudad, los ricos que viven en casas lujosas y grandes y los que viven en precarias casas *desparramadas en la montaña*. Unos escuchan Rock y otros Salsa. Esta escisión de la ciudad de Cali es comentada por Alejandro Ulloa en su libro *La salsa en Cali*, dando testimonio de las desigualdades socioculturales existentes en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XX

Estimulados por el contacto con la cultura gringa de los años 50, con el inglés, el rock and roll de Elvis Presley, las películas de James Dean y Rock Hudson, un sector de la juventud burguesa de Cali se subleva contra la vieja generación en cuya ética ha dejado de creer (ULLOA, 1992, p.391)

Mientras “los géneros antillanos se habían afincado en los estratos pobres de la ciudad de entonces, y entre ellos, en la capa de proletarios vinculados al naciente desarrollo industrial o marginados de él” (ULLOA, 1992, p.370). A partir del posicionamiento de María del Carmen en ese otro lado de la ciudad, de ahora en adelante lo que se expresará en el desarrollo textual de la novela serán las referencias sobre la salsa, sobre Ricardo Ray, Bobby Cruz, Ray Barreto, Willie Colón, El Gran Combo, Eddie Palmieri, la Fania. Las fiestas ya no serán en las grandes casas de la gente rica de la ciudad sino en locales, establecimientos asentados en los sectores populares específicamente para la fiesta de la música afrocaribeña.

Si en el Norte de la ciudad lo recurrente en el discurso de los personajes era las frases en diminutivo y los vocablos en inglés; en el Sur lo reiterativo son las palabras y frases apocopadas como: *vente pacá, namá, pallá, pa ti, qué* lo pior. El discurso de María del Carmen se fusionará con expresiones y ritmos de la salsa; de ella y los demás personajes saldrán expresiones relacionadas con la salsa o con la cultura africana vinculada a este género musical: *Changó, Obatalá, Babalú, bongó, guaguancó, sambumbia, Yemayá, aguzón*. Todas estas frases que abarcan esta parte de la obra, están sometidas bajo un ritmo narrativo frenético donde se puede apreciar larguísimos párrafos en donde las oraciones e ideas están enlazadas por el uso reiterado de la conjunción “y” que genera como ya mencionamos un efecto rítmico en la narración que no se presenta en la parte donde el rock ocupaba la escena narrativa.

Si como menciona Martín-Barbero todo discurso conlleva detrás de sí una historia, una tradición de la cual es parte, estas deidades que tienen origen en la cultura africana y que son constantemente expuestas y reivindicadas en muchas de las canciones de la salsa, y a su vez son referenciadas dentro de la obra de Caicedo, todo ello trae consigo una historia que remite a la dinámica colonial de América en el siglo XV y el esclavismo africano, pasando por el esclavismo de africanos

en la ciudad de Cali, hasta llegar a la historia de un género musical que logró hacerse de un espacio producto también de las consecuencias de una dinámica social, político y cultural como fue el proyecto de modernización de los países de América Latina y el Caribe durante el siglo XX y que condujo a una desigualdad económica entre la población, donde muchos, sin empleo ni condiciones económicas encontraron una salida en la migración hacia otros países, específicamente para EEUU.

De esa manera, la salsa surge de la interrelación de sonidos, tradiciones y expresiones musicales desarrolladas en los países del Caribe hispano, donde la población es mayoritariamente afrodescendiente, fue un género creado por afrocaribeños que migraron a la ciudad de Nueva York y que constituyéndose en una minoría étnica y cultural en el país del norte sincretizaron todos los géneros musicales que habían traído de sus países. Por lo que toda esa cosmogonía africana nombrada y reverenciada desde las canciones de la salsa remite a su vez a una relación con el ritmo y el cuerpo (QUINTERO RIVERA, 2015).

Nos referimos al cuerpo en relación a como en *¡Que viva la música!* está reflejado la recepción e interacción con la música por parte de María del Carmen, que a su vez guarda relación con formas epistémicas de relación con el espacio y el tiempo, es decir, con visiones del mundo alternativas

al pensamiento occidental. Cuando María del Carmen en un primer momento se vincula con la música rock, esta se expresa desde una relación de pasividad, donde solamente se recibe el contenido de la música y el cuerpo no tiene participación, no dialoga con el ritmo: “Leopoldo no hacia otra cosa que presentarme amigos fascinantes. Llegaban de USA y les hacíamos grandes rumbas. Oíamos música las 24 horas, porque uno con la cocaína no duerme. Acumulé una cultura impresionante” (CAICEDO, 2009, p.89) y “oímos música 12 horas y salimos, los tres; él y yo abrazados, Mariángela con un palito en la mano molestando a la gente” (p.85). Estas aseveraciones emitidas desde la voz narrativa de María del Carmen revelan una relación particular con la música que recibe, al detenernos en los verbos “oíamos” y “oímos” se deja claro que existe un vínculo con la música que se limita a la recepción, a escucharla. Se trata de una visión de la música como conocimiento, como transmisión de contenido. Esto se pondrá en contraste con la relación que llega a tener María del Carmen cuando descubre la salsa:

Todos querían bailar conmigo, no te rajes que el Tito está de moda y todo se le acomoda, con los tres bailé, con cada uno misterio más gozoso, y era mi experiencia previa, la de la muerte, la que me hacía flexionar las rodillas así, darles el quite, concentrarme en sus y mis zapatos, a la rumba grande se viene

a bailar y hay que buscar la forma de ser siempre diferente, quién era que decía que ya no servía, quién que ya no podía, nunca me salieron cosas con tanta intensidad, tocando el tumbao, gozando el tumbao [...] (CAICEDO, 2009, p.117)

Sin dudas aquí se puede percibir una relación diferente con la música en donde el cuerpo tiene una participación esencial, hay una recepción activa donde quien recibe la música la representa o la hace performance a través del cuerpo, existe un gozo, un placer a través de lo corpóreo. Esto nos parece importante resaltar porque lo que está presente acá es una dinámica alternativa a la eurocéntrica que tiene un origen y un proceso histórico social. Son estas reflexiones de las que se ocupa Ángel Quintero Rivera en su libro *Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión de baile* (2009), donde el autor realiza un recorrido antropológico y sociológico donde a través de estudios e investigaciones que otros especialistas han llevado a cabo desde estas áreas analiza las manifestaciones musicales de la América mulata, eso que Quintero Rivera llama “las músicas mulatas” y entre las cuales se encuentran la salsa, la samba, el bossa nova, el merengue, la bachata, entre muchas otras. Estas manifestaciones sonoras y culturales son expuestas en un juego de contrapunto con la tradición musical surgida de lo que Quintero Rivera denomina como “la modernidad occidental”. Esta última está basada en la visión racionalista

cartesiana que separa cuerpo y mente. La modernidad occidental tiene su patrón de baile en el ballet y surge de una noción centrada, ya que tiene su centro en la espina dorsal donde el cuerpo permanece erecto, el torso erecto. Las músicas mulatas en cambio son músicas descentradas donde el baile inicia desde cualquier parte del cuerpo sin tener un centro fijo de modo tal que se trata

de otra manera de hacer música (que) se enmarca, además, en una racionalidad diferente, inseparable de lo corporal, pues la coordenada de tiempo- en este caso heterogéneo y múltiple- necesariamente se materializa en las coordenadas espaciales; es decir, en la espacialización del tiempo que representa el *baile* (QUINTERO RIVERA, 2009, p.55)

Podemos afirmar que el ritmo, música y cuerpo vienen a constituir un diálogo de una misma manifestación, ante el rock de grupos estadounidenses y europeos llegados desde los medios de comunicación y traídos desde Norteamérica se encuentra la salsa que con su fuerte carga africana representa una forma distinta de concebir la expresión sonora musical desde una lógica diferente a la cultura occidental. Recordemos a Mignolo y su revisión de lo que él consideraba proyectos artísticos decoloniales, Caicedo a través de su obra está colocando visiones, epistemes en contrapunto y que de alguna manera son contrarias o por lo menos diferentes,

una intenta ser hegemónica y otra tiene como referente una civilización oprimida por la lógica colonial como lo fueron los africanos esclavizados. Así, Quintero Rivera sintetiza ese contrapunto cultural y musical en su libro:

Frente al baile centrado en el torso erecto, en una espina dorsal hacia y desde la cual se conformarían los movimientos de las otras partes del cuerpo, el baile “mulato”, policéntrico y descentrado, espacializó una *estructura sentimental* alternativa. Este tipo de alternativas indirectamente vendrían a representar brechas democratizantes anticoloniales en el terreno de la hegemonía (QUINTERO RIVERA, 2009, p.57)

En la obra de Caicedo estamos en presencia entonces, de dos historias, de dos modelos de racionamiento, uno que afianza su condición de mestizo, de sincrético y otro como el rock, que aunque reconocemos su origen en la música afro norteamericana como el *blues* o como el *jazz* en la novela no se hace referencia a ese aspecto, sino que se presenta en la obra de Caicedo como parte de un modelo económico social cultural que intenta ejercer un dominio, a través de un proyecto expansionista como lo es el modelo que ha ejercido Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial con gran impacto e influencia en el hemisferio occidental. Caicedo también muestra las condiciones de desigualdad tanto económica como social al representar una ciudad como Cali, desigualdades que conllevan detrás de sí proyectos económicos, sociales

y culturales hegemónicos que funcionan bajo mecanismos de imposición, influencia, subordinación que remite a los objetivos planteados por los colonizadores de siglos pasados.

REFERENCIAS

BARBERO, Jesús Martín (2002). *Oficio de cartógrafo*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

BERMÚDEZ, Cesar Augusto (2011). “Las relaciones entre Estados Unidos y Colombia en el contexto de la segunda postguerra mundial”. *Reflexión política*, 25, Junio.

CAICEDO, Andrés (2009). *¡Que viva la música!* Bogotá: Grupo Editorial Norma.

CASTRO GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (2007). “Prólogo: Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”. In *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.

MIGNOLO, Walter (2010). “Aesthesis decolonial”. *Calle 14*, 4(4), enero-junio.

QUINTERO RIVERA, Ángel (2015). *¡Saoco salsero! o el swing del soneo del sonero mayor*. Caracas: El perro y la rana.

QUINTERO RIVERA, Ángel (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.

ROMERO, José Luis (2001). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.

ULLOA, Alejandro (1992). *La salsa en Cali*. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle.

WAXER, Lise (2000). “Hay una discusión en el barrio: el fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia”. *Actas de III congreso latinoamericano de la asociación internacional para el Estudio de la Música Popular*. In <http://docplayer.es/12832596-Hay-una-discusion-en-el-barrio-el-fenomeno-de-las-viejotecas-en-cali-colombia.html> Acceso en 23.Enero.2018.

Andrés Eloy Palencia Sampayo é Mestrando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Licenciado en Educación Mención Lengua y Literatura por la Universidad de Carabobo-Venezuela. Autor dos artigos: “De un pueblo y sus visiones: la transformación de las ciudades del oriente venezolano a partir de la implantación de la industria petrolera” em *Bordes. Revista de estudios culturales*. San Cristobal, n. 11, p. 13-22, 2016; e “El proyecto creador frente al estado totalitario en *Fuera del juego* de Heberto Padilla y *Otras cartas a Milena* de Reina María Rodríguez”. *Mitologías hoy*. Barcelona, Vol.º 15, p. 351-366, 2017. E-mail: andrespal1990@gmail.com

Cristiane Navarrete Tolomei é Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. Atua na Universidade Federal do Maranhão como professora adjunta da área de Literatura; é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult). É líder do Grupo de Estudos e de Pesquisa Literatura, História e Imprensa (GEPELHI/UFMA/FAPEMA). É organizadora dos livros *Literatura, linguagem e ensino: momentos de reflexão* (Pedro & João Editores, 2011), *Entre Fronteiras: reflexões sobre linguística e literatura* (EDUFMA, 2016), *Entre língua(gens), tecnologias e discursos* (Oficina da Leitura, 2018), *Culturas, Tecnologias e Ensino de Línguas* (Oficina da Leitura, 2018) e *Gênero, Raça e Sexualidade na Literatura* (EDUFMA, 2018); e autora das obras *A recepção de Eça de Queirós no Brasil. Leituras do Século XX* (Scortecchi, 2014) e *A lenda arturiana reescrita na literatura infanto-juvenil* (Pedro & João Editores, 2017). <http://www.cemdop.ufma.br/>. E-mail para contato: cntolomei@yahoo.com.br.

Recebido em 04 de novembro de 2018.

Aprovado em 06 de fevereiro de 2019.