

**TODO TIENE SU FINAL: DISONANCIAS ESTÉTICAS O ARRITMIAS PROSÓDICAS EN
¡QUE VIVA LA MÚSICA! DE ANDRÉS CAICEDO**

Todo tiene su final: aesthetic dissonances or prosodic arrhythmias in *¡Que viva la música!* by Andrés Caicedo

Autora: Javiera Barrientos¹

Filiación: Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Email: javierab@gmail.com

RESUMEN²

En su novela *¡Que viva la música!*, Andrés Caicedo, escritor colombiano de mediados de los setenta, incómodo dentro de su contexto literario y hoy actualizado como el precursor de autores que relatan los tránsitos adolescentes en la cultura de masas de los noventa, busca la apertura de la palabra mediante ejercicios de rescritura, encontrándola más allá de los límites de su sistema semiótico. La música se presenta como el espacio para expandir el texto a todas sus posibilidades materiales: el rock de los Stones y la salsa de Richie Ray y Bobby Cruz son los polos de un gesto de transmutación intersemiótica que va de lo más superficial a lo más estructural de la escritura, haciendo hablar a la música ahí donde antes habló la literatura.

Palabras clave: Andrés Caicedo, intertexto, traducción intersemiótica, salsa, rock.

ABSTRACT

In his novel *¡Que viva la música!*, Andrés Caicedo, Colombian writer during the 70's, awkward amongst his literary context and today updated as a forerunner of authors who narrate the adolescent transits of the nineties' mass culture, opens the written word through rewriting exercises found beyond the limits of the linguistic system. Music is presented as the place where the text can expand itself past its material possibilities: the Rolling Stones' rock and Richie Ray and Bobby Cruz's salsa are the poles of an intersemiotic transmutation gesture which goes from writing's most superficial endeavors to its structural forms, making music speak there where literature had been.

Key words: Andrés Caicedo, intertext, intersemiotic translation, salsa, rock.

“Se me hace que un libro tan excelente como “La vorágine” puede ya ser perfectamente remplazado por las canciones de Héctor Lavoe, Ricardo Ray y Bobby Cruz” (Entrevista pirata a Andrés Caicedo. Ospina y Mayolo)

En los lindes del modelo de escritura de Andrés Caicedo, donde se procesan la tradición moderna europea y norteamericana, la cultura fílmica y musical de masas, y los espacios entrampados del perímetro local de la ciudad de Cali, se encauza, equilibrándose y trastrabillando, la pregunta por el estatuto de la palabra escrita. Ahí donde las razones de su ejercicio se confunden es posible encontrar una genealogía de rescrituras y traducciones que conforman una poética en la cual el centro de los dilemas de escritorio pasa de ser la ficción de los otros, a los textos propios. Sus relatos deben ser leídos como una alegoría del proceso escriturario, muchas veces autoconsciente, donde categorías como ‘autor’, ‘lector’ y ‘personaje’ se intercambian y enmascaran gestionando lecturas con mayor o menor potencial de acceso.

Caicedo crea escenarios cerrados en los que recurre siempre a los mismos personajes y acontecimientos, narrados desde diversos puntos de vista, que circulan por los mismos lugares de la ciudad. Se teje un entramado textual que intenta clausurarse en una obra completa, como señala Carlos Peláez González “como Mallarmé, que soñaba con el ‘Gran Libro’, un ‘único libro’, Caicedo en realidad escribió una sola obra ramificada en apuntes cinematográficos, cuentos, poemitas y novelas. Toda su obra por su carácter inconcluso, por su ‘libertinaje’, por su irreverencia ante la regla, podría leerse como una única novela” (19). El espacio silencioso y cerrado de la escritura se interrumpe, establece sus propios puntos de escape, donde es posible descubrir la alusión intertextual a tradiciones foráneas, el uso de términos traducidos o transcritos, entre los diálogos de la palabra localista. Se arma, así, otro entramado, uno donde la ficción dentro de la ficción, las palabras extranjeras y su apropiación o diferencia son los catalizadores de la fuga.

Andrés Caicedo bosqueja, a lo largo de su obra, una extensa e infranqueable serie de rescrituras a distintas tradiciones literarias y no literarias (cinematográficas, por ejemplo), posibles de sintetizar, a modo de sinécdoque, en su afán por citar el cuento del afamado autor norteamericano Edgar Allan Poe, “Berenice”. Cuento que rescribe mediado por la traducción al español de Julio Cortázar; reversionado, a su vez, en un posterior capítulo dentro de su libro *Angelitos Empatanados*, “Angelita y Miguel Ángel”. Aquí, Caicedo se replantea sus hábitos escriturales al cuestionar su propio instrumento, engranaje que ya ha puesto a funcionar el canon y que juega a desgranarlo, poniendo al límite la naturaleza de, por un lado, el proceso de escritura y, por otro, la forma de la palabra.

“Berenice” y “Angelita y Miguel Ángel” son las dos caras de una misma moneda. Su redacción implica la ganancia de apertura intertextual a caballo en la paradoja traduccional de una lengua extranjera, el inglés de Poe, y la constatación de un texto que se entrapa sobre sí mismo buscando justamente deshacerse de las modificaciones ya realizadas sobre el cuento del virginiano³ que, aunque trucas manifestaciones, abren la lectura. Andrés Caicedo se recluye en un espiral sin salida aparente, en el que se transforma a sí mismo a la sombra de sus escritos en el material intertextual de estos: se convierte en el agente literario ficcional de sus narraciones, se desdobla dentro (y fuera) del relato tan solo para percatarse que una vez ahí, junto a una palabra que quiere, a ratos, blanquear sus propias faltas, rescribir supuestos errores—cuya importancia radica, precisamente, en que dan hueco a la duda, aprueban la distancia, admiten el juego—no hay refugio posible.

Barrientos, Javiera. “TODO TIENE SU FINAL: DISONANCIAS ESTÉTICAS O ARRITMIAS PROSÓDICAS EN ¡QUE VIVA LA MÚSICA! DE ANDRÉS CAICEDO”. Revista Laboratorio N°7.
Web.

El autor caleño no solo transforma a la mujer de Poe en una prostituta, sino que además, la utiliza como punto de partida para trasladar sus reversiones lingüísticas, que a poco le quedan cortas, a otros códigos semióticos:

Pregunté por Berenice y me dijeron cuál Berenice.

– ¿No vive aquí una mujer rubia, increíblemente bella, que se ve todos los días con un tal Miguel Ángel?

– ¿Miguel Ángel? ¿No será ese loco que viene a sentarse y a *oír música* sin ton ni son? Paga 50 pesos porque lo dejen sentarse. Pero con ninguna mujer se ve, ni siquiera conversa. ¿Quiere hablar con Carmen? (40-41)

La existencia de Berenice, antes físicamente tangible y literariamente significativa tanto en el primer cuento, publicado el 69', como en *Angelitos empantanados* del 71', se pone en duda a través de la subjetividad de un narrador sin nombre en el cuento "El pretendiente". La relevancia del hipotexto narrativo queda en entredicho, pues si Caicedo la desecha como interlocutor en "Angelita y Miguel Ángel", termina por hacerla desaparecer tras los acordes de la música que el personaje se sienta a oír sin ton ni son en el prostíbulo. En "El pretendiente", en lugar de concretar el encuentro, Berenice, que ha sido utilizada como metáfora de afán intertextual, se vuelve ausencia, un vacío solo saldado por la música. Las tensiones expresivas de la escritura que hasta el momento el colombiano escribía a partir de un referente literario, Poe, se trasladan a un sistema de signos sonoros en cuya presencia se apreciarán aún más las fronteras y posibilidades de la palabra.

Este giro, presente incipientemente a lo largo de su obra, en el que incluye la música como eje fundamental de la narración, interpela y extiende las fronteras de lo lingüísticamente posible. Caicedo, en su afán por indagar la apertura de otras formas de expresión, "construyó personajes arrastrados por fuerzas maléficas e irracionales entre las que incluyó, como buen romántico, a la música" (Alzate 137), fuerza que guía y seduce a la protagonista de su novela *¡Que viva la música!*, María del Carmen. El libro recupera el testimonio escrito de las experiencias de una joven del Norte de Cali, asociado en la década del 70' a la clase alta, que recorre la ciudad integrándose a la cultura de masas adolescente. Primero a través del rock en inglés que escuchan sus compañeros de clase, y luego de un quiebre con el entorno al que se ha familiarizado, a la rumba del Sur de la ciudad, la salsa. Son precisamente los procedimientos que usa para apropiarse lingüísticamente de ambas tradiciones musicales en lo que ocuparé mi escritura.

Incluir parámetros musicales en un medio, la novela, que no siempre trasmite el plano de lo sonoro, sino más bien el de lo visual —las novelas, rara vez son para ser leídas en voz alta— obliga al surgimiento de preguntas en torno al estatuto de la prosa: ¿qué tipos de relación se establecen entre un sistema y otro? ¿Qué géneros musicales se citan textualmente? ¿Qué sonidos, intérpretes, canciones o instrumentos? ¿Qué rol tiene la dimensión sonora de la novela? ¿Cuál es la condición armónica de la prosa? ¿Qué tipos de *colores* o timbres se desarrollan? Los límites de la *traducción intralingüística* de "Berenice" se diluyen en la necesidad de apertura signica, hacia lo que Jakobson llama *traducción intersemiótica* o *transmutación*, y Claus Clüver denomina *intersemiotictransposition*.

Clüver, especialista en estudios de interartes, desarrolla el concepto introducido por Jakobson para hacerse cargo de las relaciones entre obras visuales y poéticas más allá de las fronteras de la écfrasis. Para él, las dificultades de la traducción asumen que no es posible acceder a la total comunión de las partes pues cualquier versión ofrecerá más o menos que el original. Asimismo, la *trasposición intersemiótica* resulta de una interpretación textual entre dos sistemas no equivalentes, donde el éxito del traductor no solo depende de su habilidad e inventiva sino también de las decisiones que toma en torno a qué elementos sacrificar y para qué términos la correspondencia debe ser encontrada a toda costa (“Intersemiotic” 61). Este tipo de simbiosis, volver palabra expresiones que maniobran otros planos, cae bajo el sino de lo que George Steiner exalta como “the problem of what Jakobson labels ‘*transmutation*’: “[t]hough it is polysemic, speech cannot identify, let alone paraphrase, even a fraction of the sensory data which man, blunted in certain of his senses and language-bound as he has become, can still register” (437). La traducción de signos musicales a signos lingüísticos, el intento por circundar o encajar sus categorías, por hacer saltar el lenguaje verbal y llevarlo por los sinuosos y sinestésicos caminos del acorde, la percusión, el compás y la escala, implica, como propone Clüver, poner la versión a contraluz sobre el original (69), realizando, precisamente, una transposición *en presencia* de las partes. Estas transposiciones pueden ser leídas “as texts about text making that show us possibilities and limitations inherent in the two sign systems, alert us to the signifying power of syntactical and other structural devices available in each, and make us aware of differences in aesthetic codes and in sociocodes” (“Intersemiotic” 70). La transferencia del significado musical al significado verbal mediante la interpretación de un autor que es también, en estos casos, un lector, pasa por procesos donde ambos niveles se corresponden, interpenetrándose. Rescato, sin duda, puesto que Andrés Caicedo opta por entamar (codificar y decodificar) diversos textos y tradiciones en sus términos, aquel que Steiner denomina *interanimation*,

a dialectic fusion in which identity survives but also strengthened and redefines by virtue of reciprocity. There is annihilation of self in other consciousness and recognition of self in a mirroring motion. Principally, there results a multiplication of resources, of affirmed being. ‘Interanimated’, two presences, two formal structures, two bodies of utterance assume a dimension, an energy of meaning far beyond that which either could generate in isolation or in mere sequence. (476)

Aunque el norteamericano haga su análisis sobre obras musicales románticas como el lied, es posible aplicar sus taxonomías sobre un autor que interpreta los signos del rock y la salsa en un texto donde palabra y música realizan una acción de clarificación y enriquecimiento recíproco, “in a structure whose center is neither that of verbal sign system nor that of the musical notation. As in great translation, so in great musical setting, something is added to the original text” (Steiner 446).

La obra del caleño se reduce a una serie de disonancias estéticas en las que se busca tensionar sistemas semióticos, palabra escrita y melodía musical, que corren por carriles paralelos, tocándose a veces. El contrapunto entre ambos se practica en ejercicios estructurales y formales mediados por los estilos sonoros que se citan a lo largo de la novela *¡Que viva la música!* Este, el último libro publicado en vida por Caicedo antes de suicidarse, conjuga dos estilos musicales cuya asonancia parece obligada: el rock de los Rolling Stones y el boogaloo de Richie Ray. Su correspondencia se formaliza en una

articulación que los hace convivir en el mismo espacio simbólico, propugnando la efervescencia del lenguaje musical.

Si bien me centraré en los ejercicios de estilo realizados en la última novela del colombiano, esto no significa que su obra no esté plagada de referencias musicales: la escena del baile de Solano Patiño en *Noche sin fortuna*, la fiesta de cumpleaños de Angelita Rodante en *Angelitos Empantanados*, intromisiones y parafraseos a canciones de rock y salsa son solo algunas manifestaciones de una trasmutación constante que culmina en la coincidencia semiótica como símbolo de traducción creativa. Caicedo se arma de estas transformaciones, puesto que, como propone Hommi Bhabha en su texto “The Postcolonial and the Postmodern: The question of agency” y rescibe Steiner “a culture is a sequence of translations and transformations of constants (translation always tends towards transformation)” (449), para construir una novela de la velocidad, donde se invoca más de un sentido y se pone en práctica la apertura expresiva.

La previa restricción del lenguaje escrito, en el vuelco por la apropiación y posterior omisión del texto de Edgar Allan Poe, se extrema y subvierte en una grotesca referencia al escritor norteamericano hacia el final de la novela, primero del cuento “A descendent into the Maelström” (“la demencia urgente de convertir todo cuando nos rodeaba en motivo de lascivia y nosotros, ¡ah de los botes! Naufragando en cada poro, chupando perdidas en el Maelstrom de las venas, ebrias en el aroma de los vellos y ninguna palabra, toda la comprensión del mundo en ese acto, todo es mío, cada pliegue de sus carnes y cada crespito remolón” [149]) y luego en el gesto odontológico de “Berenice”⁴ (“[I]e habían enterrado la navaja en el ombligo. . . y vi que alrededor de los zapatos habían quedado diversas piezas blancas, estrambótica conformación y raíces ensangrentadas. Mi amigo le había extraído, seguro cuando yo le contaba una a una las pestañas a María, la dentadura completa” [150]), donde drogas, cuerpos y fluidos se desmiembran en un erótico acto de violencia. Este además, ya doblemente rebajado, se quiebra en una nueva utilización del intertexto, ahora musical, en una apertura donde el verbo debe reformar sus expresiones para actualizar aquello que se halla por sobre su capacidad sensorial —obligándolo a recurrir a adjetivos sinestésicos.

La inquietud caicediana por el montaje de la obra, la *composición* diría Poe, se agudiza en la medida en que la novela avanza, al complejizar las interrelaciones entre sonido y escritura. Las directrices y líneas de seguimiento que transito en esa dirección abren el espectro de búsqueda *transposicionaly* permiten establecer los patrones o movimientos que el autor realiza en torno a la trasmutación intersemiótica. Estos no se limitan al parafraseo de canciones o composiciones, ejercicio significativo pero que podría resultar superficial, sino que imbrican ambos niveles en la musicalización de la prosa, ajustada a un intertexto esencialmente abierto pues se consigna a través de un sentido, la audición, que no puede ser clausurado. Al respecto, Caicedo dice: “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, a través de puertas abiertas, en radios prendidos” (*Entrevista*). La música viene asociada a su apertura sensual y sensorial, predispone el cuerpo al movimiento rítmico de una energía invisible que, sin embargo, no puede ser obviada ni reprimida por los sentidos: el sonido, con sus timbres, alturas, intensidades, tiempos y ataques está en constante decodificación. En el límite entre el ruido sordo y la melodía, el lector/escucha fija su atención en determinados fenómenos auditivos que, de pronto, cobran sentido formal; así, se abre el significado de los signos sonoros cuya

naturaleza se altera —y altera también la naturaleza de su medio— cuando son representados por la palabra escrita.

El hecho de que Andrés—ávido lector, consciente del peso que guarda la tradición letrada en la cultura occidental, prefiera incluir una discografía que enlista todas las canciones citadas y aludidas a lo largo del texto, en vez de una bibliografía (que bien podría venirle a aquellos que no supieran que su personaje Héctor Piedrahíta Lovecraft se trata de una locuaz alusión al autor neogótico de “Thev call of Cthulhu”), habla de una reflexivaseña tanto ideológica como estética: la fuente, quiere decir, ha venido de la música—y de este tipo de música—no de la narrativa. Desde una discografía carente, errada e inacabada (cuyas faltas dejo para el melómano), realizada por Rosario Wurlitzer, nombre que alude, según Romero Rey, autor de un escrupuloso seguimiento de gran parte de las canciones mencionadas en la novela, a “Rosario, el nombre de una de las hermanas de Andrés; Wurlitzer, la marca de las más famosas rockolas, o *Jukebox*” (65), se construye o reconstruye la poética del autor: un mediador que traduce, o intenta traducir, los signos de una obra más allá de sus posibilidades.

Las formas musicales se incluyen en el libro de manera dúplice, pues vulneran la superficie y la estructura del texto por cuanto son meras menciones que alimentan los conocimientos discográficos del personaje, por un lado, o influyen en la forma de la prosa, por otro. Los signos del rock y la salsa afectan la narración sin necesariamente oponerse o excluirse, en términos estéticos ambos estilos alcanzan disonancias, es cierto, pero también consonancias. María del Carmen, o la Mona, hace una breve apología de la música, en la que recupera su sentido unificador:

[u]no es una trayectoria que erra tratando de recoger las migajas de lo que un día fueron nuestras fuerzas, dejadas por allí de la manera más vil, quién sabe en dónde, o recomendadas (y nunca volver por ellas) a quien no merecía tenerlas. La música es la labor de un espíritu generoso que (con esfuerzo o no) reúne nuestras fuerzas primitivas y nos las ofrece, no para que las recobremos: para dejarnos constancia de que allí todavía andan, las pobrecitas, y que yo les hago falta. Yo soy la fragmentación. La música es la solución a lo que no enfrento, mientras pierdo el tiempo mirando la cosa: un libro (en los que ya no puedo avanzar dos páginas), el sesgo de una falda, de una reja. La música es también, recobrado, el tiempo que yo pierdo. (61)

La música se extiende a través de un signo que no requiere de enfrentamiento pues rodea al cuerpo del escucha en ondas expansivas. La restitución proustiana mediante un acto sensible inscribe la música como una puesta en relación, una interpretación de sonidos que operan un poco más allá o más acá de la razón técnica, pero que, sin embargo, la ordenan a su ritmo. La transposición semiótica de signos musicales disímiles recobra, en este sentido, una temporalidad estética, en la que se exponen, desarrollan y re-exponen los conflictos traduccionales de la palabra escrita. El dilema de escritorio se reformula por última vez: cuán cerca o cuán lejos debe situarse el intertexto, qué tan oculto se presenta el artificio, de qué manera se articula la apertura semiótica del verbo.

I am sleeping under strange, strange skies / Estoy durmiendo bajo cielos extranjeros

La salsa, o boogaloo, género que surge gracias a músicos latinos de primera o segunda generación en Estados Unidos, sobre todo Nueva York durante la década de los sesenta, aún a ritmos heterogéneos provenientes de la cultura afrocubana, el jazz y estilos

Barrientos, Javiera. “TODO TIENE SU FINAL: DISONANCIAS ESTÉTICAS O ARRITMIAS PROSÓDICAS EN ¡QUE VIVA LA MÚSICA! DE ANDRÉS CAICEDO”. Revista Laboratorio N°7.

Web.

centroamericanos como la cumbia, la rumba o la conga. A pesar de que existen importantes disyunciones en torno a su origen, su pertenencia, inclusive sus formas—ni compositores ni intérpretes suelen ponerse de acuerdo en la definición de términos claves para su performance, tales como ‘afinque’ o ‘fuerza’—existe un sustrato musical que la define genéricamente, aunque esté al borde del transgénero, del híbrido. Su rasgo distintivo radica en el ritmo: es una música polirítmica en la que sus diferentes partes pueden interrelacionarse siempre y cuando cada músico escuche a la banda completa y toque en relación directa con las secciones ajenas. El ritmo individual más importante es la *clave*, tocada con un par de baquetas de madera que llevan el mismo nombre: la *clave de son* y la *clave de rumba*, tocadas en frases de dos compases de 4/4⁵. La temporalidad de la clave “is often discussed in terms of how it relates to the down beat as established to the melody and the harmony. A son is said to be in “3-2” clave or in “2-3” clave, depending on the relationship of the clave pattern to the melodic or harmonic downbeat of a phrase” (Berríos-Miranda, 31). Es posible observar estas distribuciones temporales del ritmo en la siguiente ilustración:

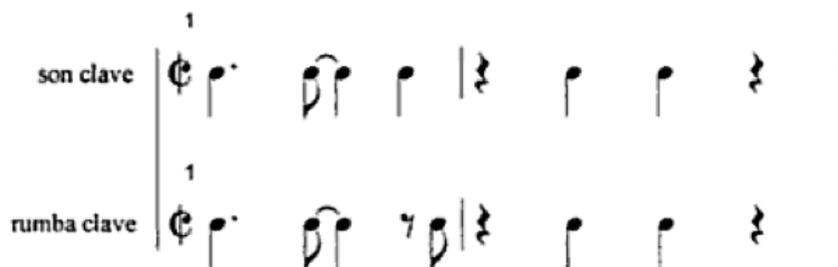


FIGURE 2.1 • *Son clave* and *rumba clave* (in 3-2 clave)

(Berríos-Miranda 32)

CLAVE DE SON

(Edisoundocho)

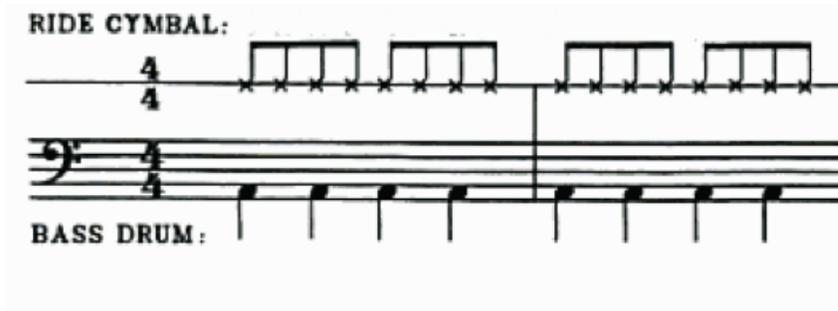
Este, sin embargo, no opera solo. Además de ir de la mano de una serie innumerable de percusiones y melodías, se confunde con dos factores substanciales, la danza y la prosa, gracias a cuya simbiosis es difícil configurar la relación causal entre las partes. La salsa es un estilo dirigido por los contoneos del baile, sus formas musicales no existen de manera independiente, provocan y son provocadas por la agilidad y la aprobación de los bailarines. “It is through dancing that people experience salsa as “their” music in the most powerful way. Dancing is the ultimate test of whether or not the music has *afinque* or *fuerza*” (44). El bailarín es una influencia dinámica en la producción de los patrones sonoros, creados “[s]o that the dancer could play around the tempo of the [musical] arrangements and manage them with great facility” (44). Así, se produce una gestualidad tripartita: los cuerpos en movimiento mandan el ritmo de una música que parece supeditada a su agitación sensual, mientras que la prosa, los versos que el vocalista repite e improvisa están prosódicamente restringidos por los ritmos, acentos y pulsos de una música que sigue las guías expresivas de la corporalidad. Evidenciado en canciones como “Sonido Bestial”, es

posible ser testigo de cómo la palabra no está en libertad de hacer y deshacer a su antojo, debe ceñirse al tempo, nico-construirlo ni desvincularse de él.

SONIDO BESTIAL

Es por esta razón que la acentuación del verbo debe alterarse y amoldarse a otros esquemas prosódicos, dejando de lado su propia naturaleza fonética. La narradora de la novela anota, rememorando el momento en que escucha salsa por primera vez: “¿no oírán ellos, mientras me acercaba yo a mi frente de interés, que al Sur alguien oía música a un volumen bestial? Eran cobres altos, cuerdas, cueros, era ese piano el que marcaba mi búsqueda, el que iba descubriendo cada diente de mi sonrisa. Llegué a la puerta, la abrí, oí la letra.” (Caicedo, 86). Danza, prosa y ritmo musical se conjugan para producir un entramado semiótico complejo y diversificado, donde se asumen conscientemente la naturaleza de las partes, poniendo en escena el cuerpo del bailarín, las oscilantes melodías del músico y la palabra nominadora del vocalista.

El rock de las décadas del sesenta y setenta se compone a partir de otros rasgos articulatorios, que no dejan de coincidir con algunas características de la música latina, por ser estas inmanentes al sistema que los articula; por ejemplo, el uso de la repetición como portal de acceso auditivo a un código efímero, cuya percepción se funda en materiales instantáneos y fugaces (el sonido) expuestos en un lienzo inmaterial (ni la tela, ni la hoja de papel): el tiempo. Este estilo, también híbrido, tiene su epítome en la música en inglés de los Rolling Stones, grupo obsesivamente citado la primera mitad de la novela, cuyos discos *It's Only Rock'n Roll (But I Like It)* (1974) y *Sticky Fingers* (1971), himnos de una generación, “define rock in sound the way a dictionary entry defines rock in words” (Campbell 2). Las canciones de los Stones se estructuran en formas circulares de repetición en las que se introducen “short, memorable, and easily retained melodic ideas (often called riffs), then bring them back several times during the course of the song” (3). Estas secciones, también llamadas coros o refranes, modulan el entramado textual de la canción, alrededor del cual se crea un marco donde se insertan otros tipos de materiales sonoros (4). Es posible hacer como hace Michael Campbell en su libro *Rock and Roll: an introductory* diseccionar obras, *It's Only Rock and Roll (But I Like It)* por ejemplo, en fragmentos que versan los límites de una pieza basados en la reiteración—es interesante notar que gran parte de las canciones populares, no solo de *rock* sino de otros estilos y géneros comparten esta complejidad: introducción, primer verso, coro, segundo verso, coro, interludio, coro y postludio (Campbell, 4). Esta estructura se arma gracias a una serie de ritmos superpuestos. En primer lugar, el pulso básico de 4/4, al unísono de aquello denominado *rock beat*, un ritmo regular que se mueve dos veces más rápido que el pulso, luego el *backbeat*, sonido persistente, constante, golpeado en el segundo par de pulsos del compás; juntos “the back beat and the rock rhythm iclayer (which moves twice as fast as the beat) form the foundation of rock rhythm” (8):

**ROCK****BEAT**

(CrescendoMusicStudio)

Este patrón rítmico crea un telón de fondo constante que deja poco espacio a los saltos y silencios, pues hace del ruido el eje de su constitución. María del Carmen apunta en sus anotaciones discográficas, “[e]s que eso del *Rock and Roll* le mete a uno muchas cosas raras en la cabeza. Mucho chirrido, mucho coro bien cantado, mucha perfección técnica, y luego ese silencio, y el encierro” (Caicedo,82). El silencio se asoma solo una vez que la canción ha terminado, pues la persistencia de la base encierra las fluctuaciones de un mantra cuya repetición anestesia los sentidos. El rock de los Stones, aunque bailable gracias a la recurrencia de síncopas vocales—el desalineamiento de un ritmo con respecto al pulso base—no está supeditado ni al movimiento corporal del bailarín ni al acento de la prosa, sino solo a una forma estética que se sostiene y nutre a sí misma.

La primera mitad de la novela, dedicada principalmente al descubrimiento del rock en inglés, se edifica como una serie de círculos concéntricos que imitan la aparición reiterada de los coros: Caicedo describe el rastreo que hace la narradora por la rumba caleña, introduciendo escenas interiores con mucha droga, mucha guitarra y casi nada de baile, solo interrumpidas por el casual trayecto ciudadano de una fiesta hacia la otra. De un detallado recorrido por el “triángulo Squibb-Parque Versalle-Deiri Frost” (31) pasa a “[y]o salía menos a la [avenida] sexta” (67) y termina en “[y]a no salía a la calle” (70); esta se transforma paulatinamente solo en un espacio de tránsito entre rumba y rumba. Primero el Flaco Flores, luego la casa de Leopoldo Brooks, interrumpida por algunas incursiones que la llevaban de vuelta sobre sus pasos, finalmente, la «inmensa rumba en Miraflores» gatilla su desafección por los espacios cerrados de un espectáculo que es siempre el mismo. En la ciudad es cada vez menos posible disfrutar de “amplitud inmensa” (58), intensidad sonora y apertura espacial dada por la ingesta de ácido, mientras que en el espacio aletargado del rock es este quien detona la dilatación expansiva de los sentidos. La autora, sin embargo, es agente pasivo de la música que escucha, “su contacto con el rock es sombrío, de fiestas oscuras rodeada de amigos, atormentados y precoces adolescentes asesinos” (Romero 66), la acción se lleva a cabo fuera de su alcance y oír—traducir las formas anatómicas del género musical que oye—no es más que un acto de seguir instrucciones: “[m]e lo señalan ellos, los músicos: cuánto tiempo y cómo y dónde. Yo, inocente y desnuda, soy simple y amable escucha” (61). Su palabra no construye ritmo ni sentido musical, no es partícipe del entramado, solo lo recibe, abierta cual posesora, sin lograr asirse de los pulsos ni acentos para traducirlos a su réplica escrituraria: el enunciado. Así, las formas del rock priman de manera superficial en la voz narrativa, no afectan la estructura de los signos vocales de

María del Carmen, son solo nombradas por ella. El rock, ritmo interno consistente que apenas deja espacio para la apropiación, presenta una superficie seductora que no afecta la prosa pero sí la determina en color o timbre, fija a su alrededor una atmósfera que se trenza mediante tres estrategias superficiales de intertextualidad.

Algunos de los textos escritos por Caicedo vienen condicionados por elementos paratextuales que guían su lectura, tales como notas, aclaraciones o epígrafes. Estos últimos manifiestan la preocupación autorial, ya sea del escritor extra o intratextual, por sugerir entradas de lectura fijadas en las afueras de los límites del cuerpo literario, circundándolo sin llegar a tocarlo. Cuentos como “El pretendiente”, “En las garras del crimen” o “El atravesado” tienen epígrafes cuyo contenido es extraído de canciones de los Stones, pocas veces citadas en su idioma original. “Sister Morphine”, “Tumbling Dice” y “Street Fighting Man”, de autoría atribuida a Jagger y Richards, abren textos que cuentan la historia de la influencia que posee la ficción consumida a la hora de escribir o maquinarse la ficción propia. Estas historias de traducciones truncas que imitan o parodian géneros policiales y de riñas adolescentes dejan a las canciones actuar en un espacio limítrofe: el rock entra como una excusa servil que manda en el plano del contenido sin necesariamente alterar la forma.

La discografía incluida al final de la novela, otra manera de paratexto, contempla una extensa lista de canciones que mezcla a Richie Ray, Bobby Cruz, Willie Colón y Ray Barreto, entre otros, con una decena de canciones de los Stones. Estas menciones, si bien presumen de “localizar intérpretes de las versiones preferidas” (171) que se usan en la novela, la afectan solo de manera tangencial: su alusión resulta operativa en un nivel extraliterario, pues permite al lector detenerse e incursionar en el soundtrack que acompaña las páginas que vendrán. Incluir una discografía hace de la base sonora un mero acompañamiento para la palabra escrita, esta se puede oír de fondo mientras se leen las páginas que tal vez sugieran una de las canciones que escucha el lector; no implica una compenetración sustancial de las formas musicales y narrativas.

La tercera mención superficial, que no pasa por fuera del texto, sino en su interior, está directamente relacionada con la necesidad por una discografía que acompañe la novela. La Mona habla sobre rock y cuando lo hace menciona el nombre de las canciones, sus intérpretes y las historias que van adheridas a ellos. La inclusión de estas partículas de información contextual en la voz de la narradora lleva la etiqueta de *name dropping*: “que sonara *Onwiththe Show*” (73), “[e]ntonces era que me daba por llorar, aliviada porque la tristeza alivia y es rica, oía todo el día *I Gotthe Blues!*” (83), “sabía que en mi caminado, en la manera de golpear las rejas, los muritos y acompasar los saludos, iba repitiendo el teclado de *Salt of theEarth* o *She’s a Rainbow* o la difícil *Loving Cup*” (70). El armazón creado con esta sugerencia onomástica compulsiva apela al conocimiento circunstancial de la narradora, no dice mucho sobre su forma de decir, sino más bien sobre el contenido temático de su fluctuante interés estético. Así, el *namedropping* se reduce a croquis biográficos de intérpretes de culto y la recurrencia de los nombres que forjan el grueso de su obra, siempre como telón de fondo de acontecimiento: hacerse un pase, convivir los conflictos de la rumba o tener relaciones sexuales al compás de una canción. Esta marca de otredad cruza la articulación escritural que María del Carmen hace de una música cuyo sentido no puede comprender ya que no entiende la letra, no sabe inglés; cada canción, en rigurosa cursiva, está tocada y cantada o por algún adolescente agringado al final de la

habitación o a través de un sistema de tecnología radial: nunca es ella quien pronuncia, quien escribe los versos anglosajones, no se enfrenta, tampoco, a la figura de Jagger ni de Richards actuando sobre el escenario.

El desconocimiento del idioma en que se escriben y componen los *tracks* de los Stones sirve de pie forzado para incluir probablemente el único pliegue estructural que tiene la voz narrativa cuando habla de rock. En la primera fiesta a la que va la Mona, acompañada por Ricardito Miserable en la casa del Flaco Flores, escuchan canciones en inglés que ella se queja de no comprender. Le pide, entonces, que se las traduzca al oído, “[e]res mi intérprete” (Caicedo, 46). Él obedece y comienza a traducirle “Milla de luz de luna” o “Moonlight Mile” de los Rolling Stones, reproducida en un vinilo por alguien que “levantó la aguja y sin chirrido la colocó en donde empezaba la canción” (46). La transcripción de los versos dichos por el Miserable es literal, entre comillas que marcan el diálogo interpersonal y la inserción intertextual exógena, y se ajusta a la izquierda cual estrofas de un poema, tal como se traspasarían los *lyrics* originales en un medio de difusión (el *booklet* de un álbum, por ejemplo). Ricardito no solo se dedica a traducir, sino a explicar pasajes ambiguos: «en la cabeza llena de nieve», traducción del verso «with the head full of snow», levanta los titubeos de su escucha, “¿Nieve?”, pregunté. ¿Quiere decir...? ‘Sí’, dijo, ‘chiste de doble sentido’. ¡Fantástico!” (47). La decodificación de la metáfora del tema de los Stones a su sentido literal, la masturbación—sugerida en el título del álbum que la contiene, *Sticky Fingers*—no está en la explicitación de su significado, sino en el guiño a la estrategia alegórica: un chiste de doble sentido suele asirse de contenido sexual implícito. Solo si se escucha la versión en inglés, cuya letra no está incluida dentro del texto, es posible observar las variaciones en relación al tema original que crea Ricardito, quien traduce a la misma velocidad que el cantante.

MOONLIGHT MILE

(Rolling

Stones)

Ahí donde Jagger dice “don’t the night pass slow / don’t the night pass slow”, Ricardito traduce “y no pasa el tiempo / y no pasa la noche” (47); ahí donde Jagger canta “the sound of strangers sending nothing to my mind”, el caleño interpreta “el sonido de extranjeros no me enseña nada” (47). No son las únicas alteraciones de sentido, hay, además, versos agregados que no aparecen en el original y, por lo mismo, no se ajustan a la pista tonal de base: “tu luz de luna en el camino / que me indica por dónde hay que coger / para regresar a casa” (47). La traducción creativa que realiza el amigo de la Mona, luego trascrita por ella en anotaciones discográficas publicadas bajo el título de *¡Que viva la música!*, es redimida por su autor: “[h]asta mejoré la versión. La letra que te dicté es mejor que la original de esos matachines” (48); pero recriminada por su escucha, “¿Cóooo Moooo?. . . Me mareó una posibilidad de engaño total. Si había mejorado la letra, entonces está que la había cambiado. ¡Oh, cómo me sentí de desamparada sin mi inglés!” (48). La traducción es explícita y creativa, la letra de rock anglosajón, retrato del amargo camino de regreso a casa, se modifica por otra en español queda señas de trayectoria al caminante a través de un intercambio apelativo: el personaje que asume la vocalización encuentra, en la versión traducida, los signos del retorno en un ‘tú’ que ilumina su sendero.

La necesidad por un mediador que traduzca de manera literal el habla de una narradora

que todavía no asimila las características productivas del acto interpretativo, la obliga a actuar como censora del cambio, de lo musical y lo paraverbal. Los signos donde la voz pasa a depender de sus cualidades sonoras, no semánticas, como *yeahs* y *babies* son condenados por la Mona, “[l]os *yeahs* y los *babies* no los necesito’, le recriminé, furiosa. ‘Perdón’, me dijo, ‘yo pensé...’” (47). Ella elide la posibilidad de dar cuenta del ritmo y la melodía musical, contenida en los puntos suspensivos de una frase que Ricardito deja inconclusa. El adolescente reclama una instrucción que lo obliga a ser un intérprete capaz de transmutar no solo los valores lingüísticos del texto tonal, sino sus valores sonoros. Lo mismo ocurre finalizada la letra “ ‘Ya no cantan más’ me informo ‘Sigue un solo de guitarra más o menos largo’ . ‘Entonces déjame oírlo a él’, protesté. ‘¿A quién? ‘Al guitarrista que tenés detrás’. Ricardito voltió: ‘¿Aquél cucarachero?’” (48). Ella se desentiende del intertexto una vez que su aplicación verbal finaliza, sin preocuparse, como lo hará después, de rasgos extralingüísticos relevantes. En su transliteración no es posible escuchar la musicalidad del rock, solo ver la letra inserta en el texto entre comillas, cuya actualización estructural asume la naturaleza de una traducción creativa que no es capaz, todavía, de legitimarse en la prosa. Esta se replica como un acto de producción textual que, no obstante, se separa de la voz autorial. El artificio interpretativo se muestra de manera directa haciendo explícita la necesidad de un mediador, Ricardito, coartado de habilidades transpositivas. El escenario del rock falla como la residencia estética escrituraria de la Mona porque su base rítmica no da espacio a una voz y un cuerpo que buscan integrarse radicalmente entre los códigos de este nuevo lenguaje. La escritora, de cara a sus posibilidades expresivas, asume la disonancia estética del rock y la articula en el espacio superficial de su prosa.

Una vez que María del Carmen huye de la rumba de Miraflores hacia el Sur de Cali, su escritura cambia. La segunda parte de la novela recupera las formas y maneras de la salsa neoyorkina en una gestualidad que complejiza las articulaciones estructurales y agiliza las menciones superficiales: la proporción conferida al rock se invierte cuando la palabra permite el ingreso de registros sonoros. Epígrafes, discografía y *namedropping*, también presentes, pasan a segundo plano cuando la textura de la prosa adquiere el cariz sonante de la música que cita. Así, la trenza se desteje, el *namedropping* no es simplemente la adhesión de partículas onomásticas que crean un entramado contextual, sino una circulación en la que nombres, movimientos e instrumentos trafican en el mismo plano de escritura.

Si bien es posible encontrar enumeraciones de intérpretes y temas que desfilan sin afectar las formas narrativas: “y así yo iba descubriendo los afiches de Richie Ray, Bobby Cruz, Miki Vímari, Mike Collazos, Ruseel Fansworth o Pancho Cristal, y el inmenso estante de discos” (103); no se trata de una evocación biográfica ni diferida, sino ‘en vivo’ (Rubén, novio de María, asiste al concierto de R.R & B.C en Cali el 69’ y nosotros asistimos con él mediados por la voz de la Mona). La mención de estos músicos va ligada al intersticio en que cuerpo y ritmo se fusionan en una danza que se jacta de sus posibilidades coreográficas:

llegué a quejarme de dolor de caballo al principio del cuarto día, que empezó con la etapa más pesada (los discos me los hicieron conocer en orden de producción), la del rey Ray, aquí namá, y el Ray Barreto, y me enseñaron a respirar y a turnar el peso de todo el cuerpo, ponga oído, el peso de todo el baile de un pie a otro, que ni tiene ni fe ni amparo, y al

contragolpe suavcito en los solos del piano, en los amañes de Larry Harlow, las piedras de Ricardo Ray que descienden a toda cuando crece el río, saoco en el bugalú, allí hay que sujetarse, cuando la salsa se pone brava, apoyarse en los hombros de la pareja, una ola de misterio y ponte duro y no te doy mi fuerza, pareja, te pido que me disculpes mientras le encuentro balance a mi respiración y mientras tanto respiro con la tuya, y no te deajo que respires, y a ellos y a mí les gusta cómo sudo. (94)

La educación corporal debe seguir las guías del tempo, generando una instrucción en la que narradora e intérpretes aparezcan como agentes activos de la producción semiótica musical. La salsa de Ray Barreto, Richie Ray y Larry Harlow, con sus contragolpes, amañes y escalas descendentes, es la fuerza que encamina los movimientos sensuales de la Mona, donde la audición es un proceso de interpretación que culmina en la danza. La música se transforma en un fluido al que es mandatorio aferrarse para crear un baile, una seguidilla de movimientos que requieren del aprendizaje de los acentos y pulsos que provocan cambios en el organismo. Oír es un trayecto semiótico que parte en el cuerpo del músico y concluye en el arrebató del bailarín, cuya expresión, también una forma de textualizar, sintetiza el transcurso rítmico que luego representará la palabra escrita. María del Carmen, lectora y escucha, interioriza el código de la salsa a través del cuerpo, recién después de aprender a bailar puede aprender a traducir.

La extracción de patrones estructurales resulta dificultosa cuando la música se arraiga de lleno en la escritura autorial. A través de la palabra, Caicedo propone una poética de la traducción que es capaz de dar cuenta de un sistema semiótico distinto a ella, confundándose con sus códigos, entrapando sus mecanismos. Es difícil, por lo tanto, determinar ejercicios de estilo independientes que no estén interconectados de una u otra manera, sin embargo, intentaré dar cuenta de tres de sus manifestaciones, a modo de acercamiento tentativo. Lo que en el rock fue *solonamedropping*, en la salsa se transforma en parafraseo, o la inclusión no avisada de citas a letras de canciones cuyo intertexto se pierde si el lector no lo conoce de antemano. El uso de comillasse borra para la compenetración entre los versos de una canción y la palabra autónoma de María; lo mismo ocurre con la autoría del texto musical: si en el rock era necesario identificar el origen del intertexto, este se pierde en las divagaciones rítmicas de la salsa a través de una escritura que busca asirse de manera orgánica al material que interpela. Una vez que comienza la rumba, la Mona no puede dejar de hablar en clave de son, Romero Rey lo explica mejor de lo que yo podría hacerlo al detectar detalladamente las pistas referidas en un extracto cualquiera de novela. "A partir de este momento", anota, "se puede decir que *¡Qué viva la música!* se vuelve una catarata de citas. María del Carmen se ha convertido en una cajita de música" (74). Él expone, entre paréntesis, las frases prestadas por la joven rumbera a los genios de la salsa centroamericana:

vamos Ray que viene es moliendo coco ("Sonido Bestial"), sí, fue pesado el siguiente que pusieron, al son de los cueros, los cueros nomás ("Sonido Bestial"), y mi pelo, me lo dijeron, la ola que cubría el misterio del Guarataro ("El Guarataro"), ya sonreirá, lector que haya estado en estas salsas. Chagó, dispéñanos tu espada ("Agallú Solar"). Me emborracho, me dieron trago. (Romero 74)

El extracto que elije Romero es solo uno de entre miles, y su importancia está precisamente en que la narradora apela al lector entendido, en un guiño de complicidad autoconsciente.

Cual *Bumblebee*, automóvil del comic *Transformers* que solo puede hablar utilizando extractos de las canciones que sintoniza en su radio, María del Carmen asume su sistema articulatorio como el medio lingüístico de otros, poniendo en jaque su estatuto onomástico de virgen latinoamericana para aferrarse a la promiscuidad intrínseca del intertexto, donde lecturas, cruces, y plagios se entrecruzan en un forcejeo libidinal.

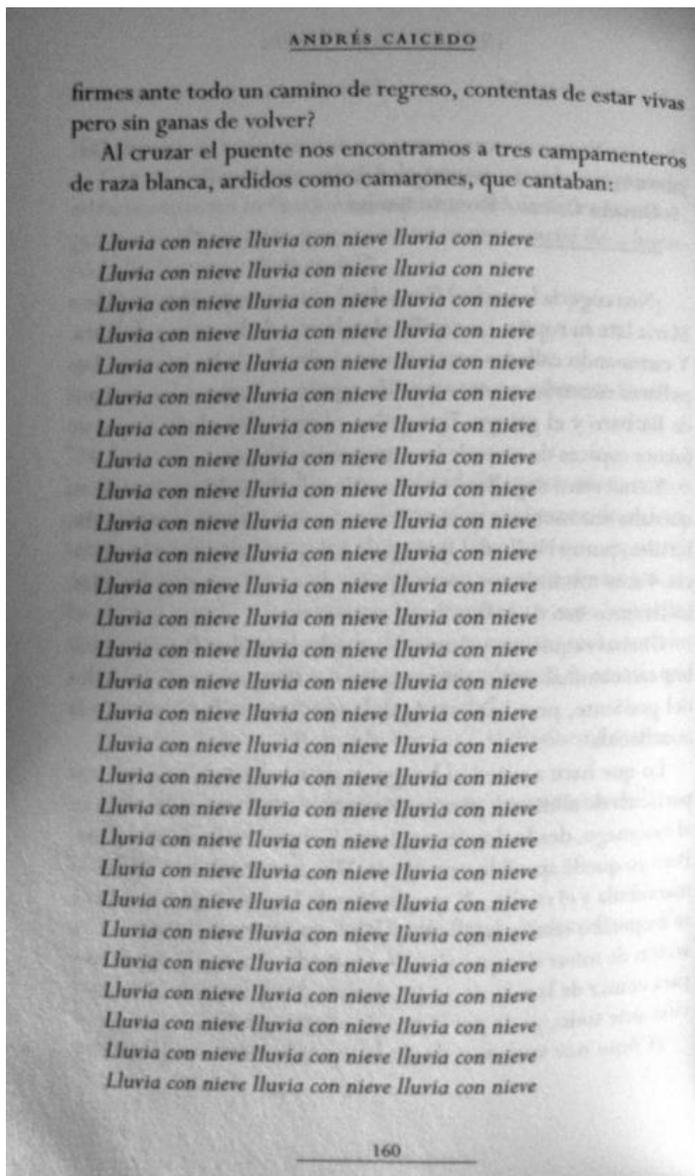
Esta manifestación intertextual se puede hallar, a ratos inadvertida, a lo largo de toda la segunda mitad de la novela, ya que María describe su situación mediante escenas de rumba continua que adquieren el enrevesamiento de una frase barroca,

ven a mi casa a jugar bembé, y yo adelanté dos pasos, y una pareja, por descuido, me empujó y yo quedé aturdida en donde estaba antes de avanzar, vete de aquí Piraña, mujer que todo lo daña, la pelada a la que iba dedicada la canción se puso roja y volvió la cara, tenía bonito pelo, butín Guagancó, todo el mundo chifló y yo chiflé fue la melodía, no la burla, se llama Teresa, ella, la Piraña, poco le duró la vergüenza porque oye sonar las trompetas, oye los cueros sonar y se lanzó al baile diciendo que estaba con su gente y por eso cambiaba de pareja. (88)

La salsa asume sus materiales de manera consciente, y lo mismo hace el fraseo de María. No se trata de una mera alusión temática o lingüística, como ocurría con la traducción creativa de “Moonlight Mile”, sino de una cita a sonidos y movimientos producidos en el transcurso de la fiesta. Las trompetas, los chiflidos y los cueros de la percusión son evocados por la persona narrativa entre expresiones rítmicas que intuyen frases sueltas de la salsa bailada por los concurrentes. El texto comienza a transmutarse radicalmente en onomatopeya, ya no es mandatorio anotar las reacciones paralingüísticas de sus actores, sino hacerlos gritar, susurrar o tartamudear *in situ*. Expresiones como “iiiiiiiiizzz” (Caicedo, 109), “[e]eeeeso” (110) o “Rubén dio el último salto que sonó pooooooooooooon cuando paró la música” (114) responden a una voz con profunda consciencia auditiva y sonora. La prosa genera noción poética de su haber, retornando a una palabra que se vuelve sobre su naturaleza fonética. El significante bulle a tal punto que cuestiona su uso narrativo tradicional. La palabra se extiende, el lector escucha la escena descrita a través del sentido rítmico del fraseo narrativo—cortante y fluido a la vez—de una salsa que lo invitan a bailar: la música deja de ser sonido de fondo y pasa a integrar el entramado discursivo. La traducción, ahora implícita, empieza a formar parte de la lógica interna del texto.

Si la onomatopeya ocupa un lugar privilegiado porque hace a la palabra consciente de su simbolismo fónico, la musicalización también supone una apropiación que vuelca el sentido del ejercicio. No es solo mostrar rasgos fonéticos, asimilando los patrones de la música a la que recurre; sino ocupar los medios propios de la narración para dar cuenta de esquemas o pautas que solo podrían aparecer en el horizonte de lo auditivo. La novela, asumida como un código tradicional de mediación, se apoya en la palabra como índice de lo visual, sus frases y oraciones conforman una trama que recurre a las ‘imágenes narrativas’ para crear escenificación contextual y describir el transcurso de la ficción. María del Carmen extrema este mecanismo al utilizar tecnolecto fotográfico (*zoom*, *saturación*, *sobre-exposición*) para describir los paisajes que la rodean, y hacer del adjetivo visual (color, forma, profundidad y aspecto) su determinante privilegiado, al menos en un comienzo. No obstante, las características pictóricas de la palabra escrita no terminan con su capacidad de remitir al plano sensible de lo visual, sino de funcionar, en el lienzo que es la hoja en blanco, como

manifestaciones gráficas de su medio. La disposición espacial, la tipografía y el tamaño de la letra son algunas variables que nos recuerdan que la palabra es sonido, es cierto, pero también trazo. Esta visualidad da cuenta de elementos sonoros, la repetición simultánea o la superposición de voces, inapelables de otro modo por un código signado a la sucesión. Puesto que en la novela todo sonido es virtual, estos deben volverse patrones visuales; no es posible manifestar la superposición a través de una frase continua en la que solo puede hablar un sujeto a la vez, aunque se turnen articulando la misma persona gramatical, como en "Berenice" de Caicedo. La simultaneidad es imperativa para el desarrollo de la estructura formal de la música, no solo porque pueden y deben convivir en presencia la voz de más de un vocalista e instrumento, sino porque es una de las características propias de su naturaleza como sistema. La gesticulación coincidente de las partes es solo posible a través de elementos de disposición visual:



(Caicedo, *Música* 160)

Barrientos, Javiera. "TODO TIENE SU FINAL: DISONANCIAS ESTÉTICAS O ARRITMIAS PROSÓDICAS EN ¡QUE VIVA LA MÚSICA! DE ANDRÉS CAICEDO". Revista Laboratorio N°7. Web.

Esta irrupción/interrupción en el cuerpo más o menos parejo de la novela articula la superposición vocal de manera coherente con el código que la traduce, la palabra escrita. María y su nuevo novio Bárbaro escuchan y observan a tres campamenteros de raza blanca cantar al unísono la canción “Lluvia con nieve” de Mon Rivera. La coincidencia de sus voces, diagramadas en tres columnas correspondientes a cada uno de los campamenteros, ponen una al lado de la otra expresiones que al oído suenan juntas y logran apenas diferenciarse. El lector es capaz de representarse la consonancia vocal en un gesto de simultaneidad visual que permite absorber al mismo tiempo rasgos textuales que en la escritura son sucesivos, pero instantáneos en la música. La repetición, el parafraseo y la pluralidad de voces, todos elementos fundantes de la audición, expresados en la naturaleza pictórica de la escritura, generan un signo sintético: la imagen y la palabra, fuentes de sentido gráfico, funcionan como significantes cuyo significado lo asume la expresión musical.

Ambas disposiciones estructurales, el parafraseo rítmico y el *loop* pictórico⁶, convergen en la alteración acentual de la prosa. Caicedo sacude el concepto tradicional de entonación narrativa, donde las frases se ajustan o a la razón del narrador omnisciente, cuyos ritmos se sostienen sobre la prosodia sintáctica, o al narrador personaje (dialogal o monologal) que tiende a asirse de la oralidad; e introduce los rasgos paraverbales de las melodías de Richie Ray. Así como los pulsos van y vienen dirigidos por las ondulaciones corporales del baile, el contenido lingüístico de la salsa está cercado por las variables sonoras de la música que lo acompaña. Los quiebres, saltos y silencios arman un entramado atractivo tanto para el bailarín como para el escucha, cuyos desafíos corporales articulatorios van de la mano del disfrute estético. “Rhythmic unison and punch, and a dramatic interruption of the groove creates a heightened sense of excitement for the dancer and listener. Since most breaks involve short and continued rhythmic units separated by very short silences it is very important to have everybody sounding in sync” (Berríos-Miranda, 43). La clave de son supone una base rítmica que, al contrario del rock, asume el silencio y el quiebre en su fundamento, así, las disfluencias discursivas del texto musical surgen como puntos de espontaneidad creativa desde los cuales se permite la acción de quien decodifica y traduce. Las letras de las canciones, que dialogan con el escucha para enseñarle las estrategias sonoras y el paso que debe realizar para ir ‘afincao’ (al pulso de la orquesta) se encuentran supeditadas al ritmo extraverbal de la clave y el cuerpo. Al igual que un fraseo tartamudo, las expresiones están condicionadas a las voluntades corporales. De este modo, el sentido fonético de la palabra prima por sobre el semántico, no importa si el escucha comprende los *lyrics*, debe, ante todo, saber seguirlos. Asimismo, la cadencia de la frase narrativa de Caicedo asume las arritmias prosódicas de la música, acomodando la acentuación de la prosa no siempre a la sintaxis, sino al ritmo agrietado de la oralidad. La escritura replica espacios y tibeos que resaltan, por un lado, la cualidad sonora de la frase y, por otro, la habilidad interpretativa del lector para seguir el acento:

le-e-lo-láalolo-lo-lolóepílamepa los ancoros como le giro
este butínguaguan-có cuando mi nene era un chiquitín
y ya empezaba a rodar pachitumjamercoyando y no me
pudo tirar pallápallá oye-ló ala-le-loolololololololá y el
niche que facha rumba aunque niña bien tullida cuando
varan a la pira lo altare la araché y-y-y-y- que ina que

Perpleja, atendí a la bullaranga de aquellos a
quienes estremecía el bembé: un, dos, tres y
brinca, butín, butero, tabique y afuero. Mis ojos
serían como de pez mirando aquella, nadie se
quedaba sentado, esa música se baila en la punta
del pie, Teresa, en la punta del pie, si no, no, si no,

ina a noche lo altare la araché al noche que facha rumba
lo altare la arache el niche que facha rumba e-e-e-e-e-
e-e-e. (Caicedo 139)

no se la da al brinco y el brinquito es clave, si no se
resulta haciendo cuadro o bailando Vals como los
paisas. (Caicedo 88)

Ray, Richie & Bobby Cruz. "[Lo atara la araché](#)".

Ray, Richie & Bobby Cruz. "Tin Marín".

Estos extractos, enfrentados, muestran de qué manera la voz de María no solo integra paráfrasis de las canciones que escucha, sino que imita su complejidad narrativa. El fragmento de la izquierda, la canción "Lo atara la arache" escrita por Hugo González en dialecto afrocubano e interpretada por la orquesta de Ray y Cruz, manifiesta, primero, la manera de transcripción realizada por la autora, una traducción fonética que busca adaptar los sonidos y pronunciaciones sin separarla del grueso narrativo por comillas, y, segundo, la discontinuidad cortante y repetitiva del ritmo vocal, a través de los guiones. Su contraparte hace de esa gestualidad un axioma: los silencios, cortes, titubeos, repeticiones, giros pronominales y rítmicos no se marcan en el contexto de la cita exógena, sino de la narración. Caicedo crea una frase verbal entrecortada que exige la atención del lector pues se nutre de innumerables fuentes intertextuales que la afectan temática y formalmente. Son estos asideros creativos, revelaciones de una expresión tartamuda, los que liberan a un autor que escribe en nombre de una escritora y expande, en la música, el horizonte semiótico de su palabra.

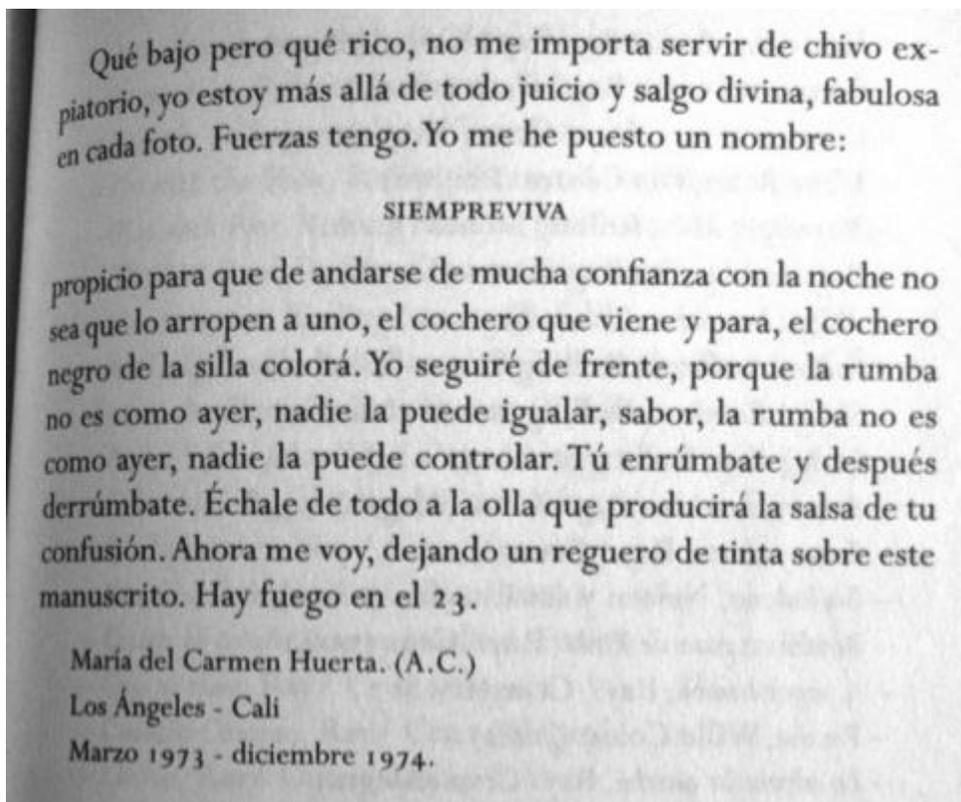
Andrés Caicedo, al recurrir a las fuentes intertextuales del rock y la salsa, expone dos formas de traducción en las que se extienden las directrices de su poética. El género interpretado por los Stones se transpone de manera superficial puesto que deja poco espacio a la narradora para maniobrar sobre su estructura sonora: la base rítmica constante e ininterrumpida, el idioma al que ingresa solo a través de un mediador censurado, la traducción que funciona, a su vez, en un primer nivel de la textualidad musical, hablan de un material cuyo disfrute está más en la mención, que en su apropiación articuladora. Si la idea de onanismo signa su contenido apelativo en letras y títulos, tiene precisamente que ver con una textualidad que, en este caso, se cierra sobre sí misma, impidiendo el ingreso del otro como co-creador e intérprete. La traducción intersemiótica se postula como vía de escape para una palabra que ha cerrado sus posibilidades intertextuales al rescribirse a sí misma, y busca en la transposición superponer otros medios expresivos que, sin faltar a sus códigos, encaucen su promiscuidad referencial. La salsa parece ser la vertiente de apertura. Su multiaccidentalidad, donde música, letra y cuerpo forman un entramado textual orgánico, obliga al escritor a aferrarse a sus destiempos y asumir su textura para integrarla de lleno a la forma de su prosa: los intérpretes orquestales y vocales mencionados como educadores del cuerpo, la paráfrasis que se pierde no avisada entre el fraseo ficcional de la narradora—obligando al lector a recurrir a la discografía en la búsqueda inútil por determinar qué fragmento corresponde a la canción y cuál a la prosa— los rasgos de una visualidad que arma el signo estético de la música a través de la disposición pictórica de la palabra, dan cuenta de un armazón donde texto e hipotexto no pueden separarse de cuajo, están, porque la transmutación así lo exige, ligados en la génesis de su estructura:

[a]penas yo termine el lector saldrá a tomarse un trago, y más habría valido que en lugar de escribir hablara como a mí me gusta, que mis palabras no fueran sino filamento en el

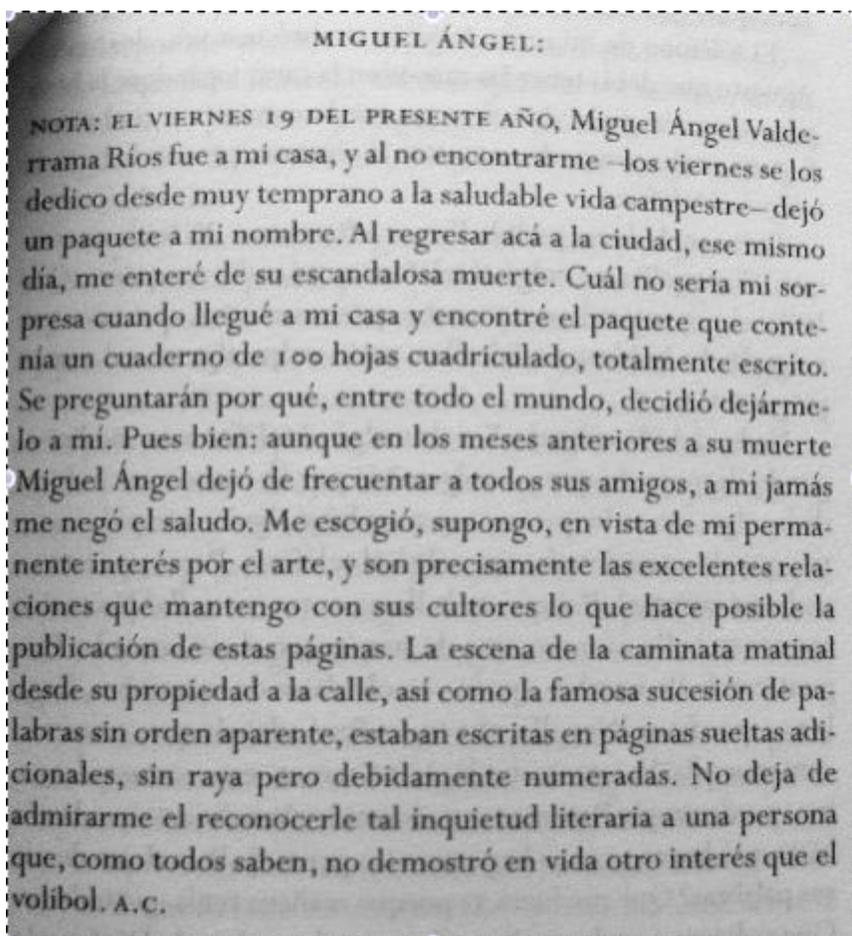
aire, líneas vencidas, no importa: empiezo a hablar y no me paran, y no hago otra cosa que repetir letras, porque primero que yo existió un músico, alguien más duro y más amable que concede el que uno cante su letra sin ninguna responsabilidad, que una mañana se le pegue y la repita todo el día como una especie de marca para cada uno de los actos tristes. (Caicedo,86)

Estos puntos de fuga nacen a partir del cruce de signos de diversa índole, pues buscan resaltar la explosión sensible del cuerpo. Así como ocurre en "Sonido Bestial"⁷, las citas a la tradición se integran al mismo ritmo del texto, y es, también, el texto el que adquiere el ritmo de las citas. El otro, quien habló antes y mejor, sirve de pie para conferir un discurso donde los límites de la propiedad intelectual se borran, la palabra ajena dice aquello que la autora no sabe ni puede decir por sí misma y sirve de punto de partida para el aprendizaje articulario, la exploración osada de los límites semióticos de su código. Lo lingüístico, encargado de integrar el pulso, el timbre y la intensidad musical a la prosa mediante la paulatina unificación de los medios expresivos, es solo uno más de los influjos estéticos invocados por el texto.

La relación entre ambas formas de traducción no es transparente ni opositiva, son remedos de un flujo cuyas caras se confunden. Los agentes del vuelco creativo, Ricardito Miserable y María del Carmen, asumen identidades indeterminadas, donde, el adolescente bilingüe obsesionado por la cultura angloamericana, recibe el nombre del hipotexto centroamericano por excelencia: Ricardo Ray; y la joven escriba que se dedica a transcribir y traducir las tradiciones iletradas de un complejo panorama estético, no es más que el seudónimo de otro, cuya identidad encubierta atisbamos en la nota paratextual de "Angelita y Miguel Ángel": A.C.



Barrientos, Javiera. "TODO TIENE SU FINAL: DISONANCIAS ESTÉTICAS O ARRITMIAS PROSÓDICAS EN ¡QUE VIVA LA MÚSICA! DE ANDRÉS CAICEDO". Revista Laboratorio N°7. Web.

(Caicedo, *Música* 171)(Caicedo, *Angelita* 57)

Este, doble ficcional de Caicedo, cuenta la contracara de la genealogía que se teje en el orden de la traducción interlingüística, una donde la rescritura no genera patrones estériles sino fructíferos y las posibilidades expresivas se abren a la experimentación, tanto del lector como del escritor. Pareciera que, tras leer las anotaciones improductivas de un sujeto, Miguel Ángel, que coarta el nombre y el hipotexto que le sirvieron de influjo creativo, “Berenice”, así como su propio medio de producción, la escritura; A.C. buscará reivindicar la palabra narrativa abriéndola hacia niveles donde sonido, escritura e imagen son las aristas de un mismo cuerpo semiótico. Tal como anota Romero Ray, “*¡Que viva la música!* es, pues, una constelación de canciones que consolidan el estilo de su autor y mezcla, de manera magistral, la poesía verbal, con la eficacia de unas letras que podrían considerarse casi onomatopéyicas o que solo pueden funcionar mezcladas con el sonido” (87). En un contexto donde ni el plano de la escritura ni el de la lectura pueden estar asociados al silencio, es imposible no rescatar la estrecha relación que existe entre palabra y música. Como escribe Steiner “la invasión permanente, desde la mañana a la noche y durante la noche misma, de la música [causa que]. . . leer, escribir, comunicarse privadamente, estudiar, actividades que antes estaban enmarcadas en el silencio, ahora se desarrollan en un campo de estridentes vibraciones. Esto significa que la naturaleza

Barrientos, Javiera. “TODO TIENE SU FINAL: DISONANCIAS ESTÉTICAS O ARRITMIAS PROSÓDICAS EN *¡QUE VIVA LA MÚSICA!* DE ANDRÉS CAICEDO”. Revista Laboratorio N°7.

Web.

esencialmente lingüística de tales actividades se ha adulterado; son sólo vestigios de la antigua lógica” (149-50). Es necesario prestarle atención al ruido provocado por los estímulos extra, intra e intertextuales, que una vez focalizado puede transformarse en el sonido base de una composición semiótica coherente. Tal como canta el cantante de cantantes, Héctor Lavoe, *todo tiene su final*, y este es uno cuyo ruidoso estruendo y súbito arranque; “[a]hora me voy, dejando un reguero de tinta sobre este manuscrito” (Caicedo, 171), dejan un resto, un rastro, del cual aferrarse para reconstruir las prácticas promiscuas de un signo, todavía, por terminarse.

Bibliografía

- Allan Poe, Edgar. “Berenice”. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Random House, 1938. Impreso.
- . *Narraciones extraordinarias*. Trad. Julio Cortázar. Santiago: Andrés Bello, 2000. Impreso.
- . “Introduction to Poems of Youth”. *The Works of Edgar Allan Poe*. Vol. V. Teddington: EchoLibrary, 2007. Impreso.
- Alzate, Gastón. “El descentramiento de la palabra: Andrés Caicedo Estela”. *Literatura y cultura narrativa colombiana del siglo XX*. Vol. 2. Comp. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo. Colombia: Biblioteca virtual del Banco de la República, 2004. Biblioteca Luis Ángeles Arango. Web. 31 ago. 2011.
- Bhabha, Hommi. “The Postcolonial and the Postmodern: The question of agency”. *The location of culture*. London: Routledge, 1994. Impreso.
- Berrios-Miranda, Marisol. “Chapter 2: Is salsa a musical genre?”. *Situating salsa: global markets and local meaning in Latin American popular music*. Ed. Lise Waxer. New York: Routledge, 2002. Impreso.
- Caicedo, Andrés. *Angelito sempantánados*. Bogotá: Norma, 1995. Impreso.
- . *Calicalabozo*. Bogotá: Norma, 2005. ——. *El cuento de mi vida*. Bogotá: Norma, 2008. Impreso.
- . *Noche sin fortuna y otros cuentos*. En: Carvajal, Edwin. “Estudio previo y edición crítica de la obra narrativa y dramática del escritor colombiano Andrés Caicedo”. Tesis. Universidad de Granada, 2007. Impreso.
- . *¡Que viva la música!* Colombia: Norma 2008. Impreso.
- Campbell, Michael & James Brody. “Rock is”. *Rock and Roll: an introduction*. USA: Thomson Schirmer, 2008. Impreso.
- Clüver, Claus. “Interarts Studies: An Introduction”. *Media inter media. Essays in honor of Claus Clüver*. Ed. Stephanie A. Glaser. Amsterdam and New York: Rodopi, 2009. 497-526. Impreso.
- . “On intersemiotic transposition”. *Poetics Today*. 1989. 55-90. Impreso.
- Crescendo Music Studio. “4:4 Rock Beat 120 BPM.m4v”. *YouTube*. Web. 14 de octubre de 2012. En <http://www.youtube.com/watch?v=t1alYsjEkFs>.
- Entrevista pirata a Andrés Caicedo. Dir. Luis Ospina y Eduardo Carvajal. Colombia, 1977. Fílmico. En: <http://www.cinepata.com/peliculas/entrevista-pirata-a-andres-caicedo>
- Edisoundocho. “Clave de son 2+3 – 3+2. Prof. Eddison Cochi”. *YouTube*. Web. 14 de octubre de 2012. En <http://www.youtube.com/watch?v=nva6OOPdktc>.
- Jakobson, Roman. “On linguistic aspects of translation”. *On Translation*. Harvard University Press: Brower, 1959. 232-239. Impreso.

Ray, Ricardo y Bobby Cruz. "Sonido bestial". *El sonido bestial*. Vaya Records, 1971. CD.
 _____ . "Lo atara la araché". *Jala jalay Bogaloo*. Alegre y Tico Records, 1968. CD.
 Romero Rey, Sandro. "III. Música: piedra rodando sobre sí misma. Toda la música de ¡Que viva la música!". Andrés Caicedo o La muerte sin sosiego. Bogotá: Norma, 2007. [L] [SEP] Impreso.
 Steiner, George. "Chapter Six: Topologies of culture". *After Babel: aspects of language and translation*. Oxford: Oxford University Press, 1998. Impreso.
 —. *El Castillo de Barba Azul*. Barcelona: Gedisa, 1991. [L] [SEP] Impreso.
 Stones, Rolling. "It's Only Rock'n Roll (But I Like It)". *It's Only Rock'n Roll (But I Like It)*. Virgin Records, 1974. CD. [L] [SEP]
 Stones, Rolling. "Moonlight Mile". *Sticky Fingers*. Virgin Records, 1974. CD.

Fecha recepción: 15/10/2012
 Fecha aceptación: 09/12/2012

- 1 Javiera Barrientos es Licenciada en Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile y actualmente cursa el magíster en Literatura de la Universidad _____ de _____ Chile.
- 2 Este ensayo forma parte de la tesis de licenciatura *Expresiones tartamudas: poética de la traducción en la narrativa de Andrés Caicedo*, en el proyecto FONDECYT N°1110289: "De armarios y bibliotecas: masculinidad, errancia y tradiciones letradas en la narrativa del siglo XX chileno—D'Halmar, _____ Donoso, _____ Wacquez y _____ Fuguet".
- 3 En su versión, Caicedo hace de Berenice no la fantasmagórica mujer poeiana sino una prostituta. Elimina la fragmentación escénica y transforma su relato en un flujo continuo de párrafos, quitando marcas de discontinuidad. Asimismo, altera el narrador monovocal de Poe por tres narradores que ocupan la primera persona gramatical, ambiguados por una cuarta voz que se refiere a ellos en tercera persona. Finalmente, establece un narrario anfíbio: si en el caso del norteamericano el narrador se dirige a su lector, en la escritura del caleño se apela, por un lado, a Berenice, y por otro a un "tú" indeterminado. En "Angelita y Miguel Ángel", Caicedo regresa a los procedimientos escriturales del original, desambiguando _____ sus _____ previas _____ modificaciones.
- 4 El cuento de Poe es célebre, entre otras cosas, por su sangrienta anécdota: el narrador, Egaeus, extrae los dientes de su esposa y prima, Berenice quien, a pesar de presuponerse muerta, yace bajo los efectos de un extraño tipo de epilepsia. En la versión de Caicedo, los narradores no solo extraen los dientes sino que descuartizan a la prostituta a quien llaman Berenice.
- 5 Cada compás tiene una duración de cuatro tiempos (ilustrado por cuatro negras, notación a la que se le adjudica la duración de 1 tiempo), por lo tanto, los ritmos que se utilicen los deben variar, dividir o conjugar a su antojo en corcheas, semicorcheas, silencios y demás subdivisiones rítmicas para así conformar patrones cuyo pulso sea seguido por la melodía o armonía de las frases.
- 6 El loop, concepto que se origina en la repetición, refiere a un patrón auditivo que se reintegra periódicamente al texto musical y bien puede extrapolarse a ejercicios visuales (pienso en la idea de "producción en serie" que tiene Andy Warhol), arquitectónicos (Óscar Niemeyer) o cinematográficas (David Lynch), entre otros. En este caso, la noción de loop pictórico supone la simultaneidad del ámbito sonoro y visual en el código de un texto escrito cuya naturaleza suele resaltar el plano semántico y sintáctico de la prosa, pero no el fonético ni el disposicional (sus cualidades como imagen). Esta manifestación, presente porque un sistema busca dar cuenta de las formas materiales de otro, asume las características de lo que W. J. T. Mitchell, en su libro *Picture Theory*, denomina "imagetext" (trabajos sintéticos en los que se combinan imagen y texto) y le agrega los rasgos del sistema musical, elevándolo a un signo que se exhibe no en una doble, sino triple codificación. Se integran, en presencia, tres códigos actualizados en un mismo signo visual-musical-escrito que funciona y ostenta su materialidad multiacental.
- 7 La canción comienza con la irrupción de los bronce solo interrumpidos por la aparición magistral de un piano que repite el inicio de la Quinta Sinfonía en Do menor, Opus 67, de Beethoven. Una vez anunciado, Richie comienza a tocar, junto a percusiones que elaboran una base de corcheas y semicorcheas, el Estudio Revolucionario, Opus 10 no. 12, de Frederik Chopin, íntegro, entre otras muchas alusiones a la tradición del jazz, rock and roll, música clásica, música moderna, guaguancó, sobre una base de ritmo afrocubano.