

VER Y SER VISTO EN CALICALABOZO*

Fecha de recepción: 4 de abril de 2014
Fecha de aprobación: 9 de mayo de 2014

Resumen:

El presente artículo pretende dar cuenta de la manera en que el territorio urbano es presentado en el libro de cuentos *Calicalabozo* de Andrés Caicedo. Se analiza la dicotomía; ver y ser visto. El objetivo es brindar una aproximación al imaginario de la ciudad que Caicedo propone en su libro.

Palabras clave: Territorio, deambular, fragmentación, vayerista, urbanidad.

Santiago Guevara

Université Stendhal
3 Grenoble, Francia
issosanti@gmail.com

Candidato al doctorado en «Lettres et arts », Universidad Stendhal 3 Grenoble.

* Artículo de reflexión., Resultado de la investigación que el autor realiza acerca de la literatura hispanoamericana e incluido en el marco de la formación “*Fiction et territoire*,” organizado por el *Laboratoire de Recherches sur l’imaginaire* CRI. Enero de 2013. Universidad Stendhal 3 Grenoble.

Citar: Guevara, S. (julio – diciembre de 2014). Ver y ser visto en Calicalabozo. *La Palabra* (25), 31-41.

SEEING AND BEING SEEN IN CALICALABOZO

Abstract:

The present article speaks of the way the urban territory is presented the short story book *Calicalabozo* by Andrés Caicedo, analyzing the recurrent rhetorical elements: seeing and being seen. The objective is to allow an approximation of the imaginary of the city that Caicedo offers in this book.

Key words: Territory, to wander, fragmentation, voyeurism, urbanity.

VOIR ET ÊTREVUDANS CALICALABOZO

Résumé

Cet article prétend de rendre compte de la manière comment le territoire urbain est présenté dans le livre de contes *Calicalabozo* d'Andrés Caicedo. On analyse deux éléments rhétoriques récurrents: voir et être vu. L'objectif est celui de proposer une approximation à l'imaginaire de la ville que Caicedo présente dans son livre.

Mots clés: Territoire, déambuler, fragmentation, voyeurisme, urbanité

Armando Silva dentro del marco de su proyecto *Imaginario urbanos*¹ aporta un concepto de territorio urbano que merece ser destacado para efectos del presente trabajo. Un territorio urbano, en sus propias palabras, se puede definir como: “El espacio en el que habitamos con los nuestros, donde el recuerdo del pasado y la evocación del futuro permiten referenciarlo como lugar con límites geográficos y simbólicos”² (Mujica, 2005, p. 2).

En la referencia del recuerdo de lo pasado y la evocación del futuro, Silva propone un sistema coherente de un tiempo único; el presente del territorio se compone de una memoria y de proyecciones de un tiempo futuro sobre la base de un espacio en el que el sujeto se relaciona con los otros. En breve, el sujeto urbano referencia su territorio real y simbólico a través del ejercicio de la memo-

ria y de la evocación del futuro. Parece complejo pero no lo es: el espacio se define en función de su relación con el tiempo. Los límites, bordes geográficos y simbólicos de dicho territorio están determinados y son consecuencia de la interacción con aquellos (límites y bordes) de los otros habitantes. Vemos un orden jerárquico: el ejercicio de la memoria antecede la definición del territorio urbano, es decir que dicha definición se presenta como resultado de la puesta en escena de la memoria individual y colectiva.

Un territorio urbano tendría entonces que ver con un plano simbólico de representaciones para los sujetos que lo habitan. Es importante confrontar lo que entenderemos por territorio urbano a los ojos de un imaginario de la ciudad, con la definición que la geografía puede darnos. Territorio: “*Porción de la superficie terrestre pertene-*

ciente a una nación, provincia, comuna, etc....”³ Si bien dicha definición es justa, excluye el componente simbólico de territorio, mediante el cual se puede delinear el imaginario de una ciudad.

Como consecuencia de lo anterior, el sujeto urbano y con relevancia los personajes de *Calicalabozo*⁴ se convierten en los entes constructores de la definición de los límites del territorio de una ciudad. Ante la aparente subjetividad a la que nos podría conducir la definición de Silva, podemos objetar que un territorio no es del todo subjetivo por cuanto su delimitación también depende de un marco común de referencia para ciudadanos que han de compartir el mismo espacio-tiempo y de manera muy cercana una misma memoria histórica. Es en este punto donde se puede hablar del imaginario de una ciudad específica en relación con

1 *Imaginario urbanos* es un proyecto dirigido por Armando Silva y financiado por el convenio Andrés Bello. El proyecto busca en esencia enunciar los mapas afectivos que constituyen la diversidad de modos de ser urbanos de trece ciudades de Hispanoamérica. Este proyecto cuenta con investigadores en las grandes capitales de Latinoamérica como Caracas, Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima y Bogotá entre otras. Su publicación más destacable es la revista *Ciudad Imaginada*, al igual que la creación y difusión de numerosos videos y documentales, reportajes, conferencias, talleres, puestas en escena, etc.

2 Mujica, María Constanza. (2005) Entrevista a Armando Silva: Ser santiaguino o porteño es, primero, un deseo. *Revista Bifurcaciones*. (4). Recuperado el 15 de Diciembre de 2012 de <http://www.bifurcaciones.cl/004/Silva.htm>.

3 Real Academia de la Lengua. DRAE. Recuperado de <http://www.rae.es/rae.html>.

4 *Calicalabozo* es una obra póstuma de Caicedo. Fue publicada en primer lugar bajo el título de *Destinios Fatales* en 1984, en la editorial Oveja Negra. En este libro, se incluían tres secciones: *Calicalabozo*, *Angelitos empantanados* y la novela *Noche sin fortuna*. En la disposición y selección de los textos escogidos, sus compiladores quisieron (como lo expresan en el prólogo de la edición) responder a la idea de Caicedo de buscar una unidad temática, para poder reunir varios textos bajo el nombre *Calicalabozo*. La segunda edición de *Calicalabozo*, publicada por el grupo editorial Norma (2003), se compone de quince relatos que siguen una lógica temporal de escritura. El periodo que abordan los relatos va desde el año 1966 con el relato “Infección” hasta llegar a “Berenice” del año 1975. La temática general de los relatos gira en torno a las aventuras de jóvenes (muchachos, muchachas) en la ciudad de Cali. La veracidad de los hechos contados es incierta, llevando a pensar que lo que se cuenta es proyección de los sueños y deseos de los jóvenes. El eje central de los relatos no es el argumento de los mismos, sino más bien el imaginario que los individuos desarrollan a través de su vagar por la ciudad. Ante la ausencia de intriga, las situaciones de los textos son pretextos para representar conflictos interiores y para volcarse en divagaciones.

otra que comparta características históricas, sociales o geográficas similares. Así, no sólo los límites geográficos acarrear un sentido de unidad dentro de la concepción de un territorio urbano, también lo hace el imaginario común capaz de cristalizar la memoria y la proyección del futuro de los habitantes de una ciudad.

En *Calicalabozo*⁵, (nos basaremos principalmente en dos cuentos: “De arriba abajo de izquierda derecha” y “Por eso yo regreso a mi ciudad”) hemos de descubrir un boceto del territorio urbano de Cali en su plano geográfico y simbólico, puesto en escena bajo la forma de ficción. La totalidad de los relatos ocurre en Cali y a través del desarrollo de las historias, los lugares reales van siendo evocados repetidamente. Entre ellos el río Cali, la Avenida Sexta, Sears, DeiriFrost, la Fuente de los Bomberos, la Avenida Colombia entre otros. Dichos lugares se integran a los relatos,

o más bien, integran los relatos como sitios propicios para referenciar el territorio urbano de la ciudad de Cali. Las experiencias de los jóvenes en el marco de cada ficción se ven traspasadas con claridad por las prácticas deambulatorias; “De arriba abajo de izquierda a derecha”, de iniciación; “Berenice”, o los ejercicios de la memoria; “Patricialinda” y “Los mensajeros”.

En efecto, los cuentos “Patricialinda” y “Los mensajeros” constituyen juegos con la memoria histórica y colectiva de la ciudad de Bogotá y de Cali respectivamente. Los hechos políticos y sociales evocados en ambos relatos son recreados en la ciudad de Cali. “Patricialinda” evoca el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán a través de la narración de ascendencia familiar del personaje. “Los mensajeros”, de tinte más bien onírico, se vuelca en la añoranza de una Cali perdida. En éste, el personaje describe la ciudad de Cali como el centro del

cine mundial, proyección que probablemente hacía Caicedo de su ciudad. Al esplendor de la ciudad imaginada se contraponen la descomposición material y espiritual a la que la ciudad se ve abocada. Algo así como el sueño que pudo haber sido y no fue. La decepcionante distancia que separa lo ensoñado de lo real se materializa en el lenguaje. El narrador toma entonces una tonalidad resignada que le conduce a encerrarse en su cuarto: Cali es toda mi vida y Cali sin su gente no puede existir, se hunde Lalita, qué le vamos a hacer si es nuestro destino Lalita. Entonces se encerró en su cuarto y jamás volvió a salir: aún debe estar allá, esperando como yo a que ustedes regresaran (Caicedo, 2003, p. 141).

El hecho de recordar da cabida a la potencialización del lenguaje en su función poética en los relatos de *Calicalabozo*. Norberto Feal, evocando la función poética del lenguaje de

5 Recordemos: en “Infección”, un joven sentado en la banca de un parque reflexiona acerca de Cali y de la vida misma. “Por eso yo regreso a mi ciudad” expone la visión de la ciudad desde detrás de una ventana. “Vacío” es una exploración del espacio urbano en relación con el amor. En “Besacalles” se da la voz a un travesti que intenta ser feliz en medio de una ciudad que le excluye. “De arriba abajo de izquierda derecha” es un relato en que la deambulación de dos jóvenes durante toda una noche les conduce a un encuentro sexual que raya en el desconcierto. “El espectador” tiene sus fuentes directas en la temática del cine, y en él se exploran problemas comunicativos. “Felices amistades” pone en tela de juicio la veracidad de las historias a través del relato de unos chicos que matan gente. “¿Lulita que no quiere abrir la puerta?” parte de un hecho anecdótico para generar el cuestionamiento del amor. “En las garras del crimen” es la historia de un escritor que nos revela al propio Caicedo y que es víctima de un engaño. En “Patricialinda” encontramos el tema del Bogotazo, y la exploración generacional y sentimental que el narrador hace de sí mismo. “Calibanismo” presenta el tema del canibalismo, tratado con dosis de humor e ironía. En “Los dientes de caperucita” resurge el tema de la sexualidad y el vampirismo bajo la narración de una relación sexual entre dos jóvenes. “Los mensajeros” es un texto de ensoñaciones, un juego entre el pasado, presente y futuro de la ciudad de Cali y de sus habitantes. “Destinitos fatales” está compuesto por tres textos cortos; dos que tratan el tema del cine y otro el del canibalismo. Por su extensión, podemos denominarlos como minicuentos. “Berenice” cierra la serie *Calicalabozo* y cuenta la historia de tres chicos enamorados de la misma prostituta, a quien finalmente han de matar.

Jakobson, expone en un destacable artículo la manera como la memoria trabaja conjuntamente con la imaginación para crear sentido:

Si la memoria opera una selección sobre el material dado o disponible en la historia de la ciudad y la imaginación combina los materiales en nuevas configuraciones, podemos hacernos una idea de la aparición de lo poético en el seno de la producción del sentido urbano. “La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación” (Jakobson, 1985, p. 40). Siempre, entre los límites que marcan una y otra, la imaginación y la memoria, se va a ubicar la posibilidad de reconstruir las ruinas del significado del hecho urbano. (Feal, 2005, p. 28).

Dicha reconstrucción de significado pasa por la visión que los personajes se forjan de la ciudad y notoriamente del territorio. No obstante, la visión de Cali a través del territorio no es global sino más bien fragmentada, si se analiza ésta bajo el ojo de quien narra o a propósito de quien se narra la historia. En efecto, para los personajes de *Calicalabozo* parece imposible abordar con mirada unívoca la constitución del territorio caleño. ¿Cómo intentar entonces una aproximación a la representación y ficcionalización de dicho espacio ante la imposibilidad de una mirada

totalizante? ¿Y cuál es el costo de recurrir a la imagen fragmentada para la representación literaria? Norberto Feal nos da algunas luces al respecto:

Por un lado, la invisibilidad de la ciudad está dada por su aspecto dimensional, pues es imposible de captar en una sola acción o mirada. La percepción de la ciudad, entonces, no se efectúa en la imagen que recoge el ojo, sino en la reconstrucción que hace la memoria con las sucesivas imágenes aglutinadas (Feal, 2005, p. 32).

Desde esta perspectiva, la visión única y jerarquizada de la ciudad como unidad se fragmenta en pequeñas piezas cual cristal hecho pedazos. Cada pequeño segmento en *Calicalabozo* constituye una imagen productora de sentido de la ciudad. En el plano del territorio urbano, el espacio se hace pedazos al igual que lo hace la unidad de un tiempo verbal coherente en el plano narrativo. El fragmento narrativo (en el texto) y espacial (en la ciudad), puede ser leído como síntoma de un malestar del sujeto ante el hecho de enfrentarse a partes que antes constituían una unidad. Perder el sentido de unidad implica para los personajes una toma de posición frente a la sociedad. Es allí cuando se refugian en la soledad, se aíslan del resto y se dedican a vagar por la geografía caleña estableciendo recorridos y privilegiando

lugares que normalmente no comportan la idea de centralidad. Así, *una* orilla del río Cali o *una* calle anónima (artículo indefinido), llegan a ser *la* orilla y *la* calle (artículo definido). El cambio no es banal puesto que implica una definición y por antonomasia una carga semántica específica, ejemplo: “la orilla del río Cali donde la desnudé pero no hicimos el amor” o bien, “la calle donde la vi y ella me ignoró”. Este desplazamiento léxico implica un desplazamiento de la centralidad espacial encontrando eco en lo propuesto por Bourdieu (2004), a propósito de la explosión de la centralidad:

Dans les années 1970, au niveau de la vie citoyenne, il y a éclatement de la centralité dans une polycentralité fonctionnelle stricto sensu dont la figure du zonage constitue l’expression. Perte du centre et, par conséquent, perte de sens. Il faut bien souligner que la perte de sens, signifie la recherche de signification (p. 71).

Asistimos en *Calicalabozo* a una nueva dinámica de la centralidad del espacio urbano. No porque la ciudad misma la imponga (la dinámica) sino porque los personajes la leen de manera diferente; desde la noche, la juventud, las drogas, el sexo, las fantasmagorías y la marginalidad juvenil. Si la mirada que se da a la ciudad huye de un centro totalizador, se hace evidente pensar que nue-

vos puntos de referencia surgen para quienes la recorren. Dichos puntos referenciales se dan por ejemplo a través de la zonificación de la ciudad: zonas no reconocidas y/o desconocidas, prohibidas o no prohibidas, oficiales o no oficiales, exploradas o no exploradas, etc. En *Calicalabo*, la pérdida de centro repercute en el espacio concreto, es decir, al otorgar o no otorgar importancia a un lugar determinado, e igualmente lo hace en la escala de valores de la sociedad caleña, poniendo en tela de juicio la relación de los jóvenes con el resto de la sociedad, con el territorio de la ciudad y forzosamente con los límites del espacio en el que viven.

Más aún, y en la esfera de la narración, dicha pérdida de centro y de sentido conduce inequívocamente a buscar una forma de expresión particular (léase propia) para poder representar o al menos esbozar ese mundo que en apariencia carece de sentido. De allí la riqueza lexical y oral⁶ de *Calicalabo*. Podemos asimilar la pérdida de centralidad del te-

ritorio a la pérdida de centralidad de la plaza en los tiempos seculares. Ya no estamos ante la plaza del ayuntamiento que detenta los poderes más supremos, estamos ante miles de pequeños ayuntamientos que ofrecen particularidades significativas y posibilidades múltiples de exploración urbana. Dicha fragmentación nos conduce sin demoras a un ver y ser visto constante como única manera de aprehender el espacio urbano.

Ver a los otros

Los relatos de *Calicalabo* nos encaran con el entramado de miradas que intercambian los sujetos produciendo en ellos un cuestionamiento permanente sobre el espacio en el que habitan. Con notoriedad, dos de los cuentos “Por eso yo regreso a mi ciudad” y “El espectador”, presentan un entre-juego de miradas urbanas que parten de la intimidad del personaje para luego desbordarse en juegos del mirar. Un interesante tejido se compone con las distintas posibilidades que ofrece la mirada no centralizada de la ciu-

dad, pasando de las relaciones más simples: ver y ser visto, a combinaciones más complejas: ver a los otros y no ser visto, ver y ser visto mientras se ve, ser visto por los otros, verse a sí mismo cuando se ve a los otros, verse a sí mismo para ver a los otros, temor o complacencia a ser visto por los otros etc. Estas posibilidades hacen pensar, en primer lugar, en la dinámica del voyerista y del exhibicionista y en segundo lugar en una búsqueda de identidad al postular, a partir de la visión del otro, una serie de preguntas que van más allá del estado malsano del voyerismo. ¿Cómo veo a los otros? ¿Cómo me ven ellos a mí? ¿Cómo me veo yo, en función de los otros? ¿Cómo me veo yo, cuando los otros me ven o no me ven?

El muchacho y la ventana

En el relato “Por eso yo regreso a mi ciudad” se pone en escena la historia de un joven que vuelve a su ciudad y decide permanecer encerrado allí. La única ventana del cuarto da a la calle más concurrida de Cali y

6 Algunos ejemplos, definidos por el narrador mismo en el contexto de los textos:
 “Buscapollos”: f. Mujer a la que le gustan los chicos jóvenes; prostituta que busca jóvenes.
 “Chepa”: f. Casualidad, golpe de suerte.
 “Coso”: m. Órgano sexual masculino y/o femenino.
 “Gallinazos”: m. Intrusos o extranjeros que pretenden las mujeres de un sitio determinado.
 “Hembra”: f. Mujer joven o vieja experimentada con suficiencia en la sexualidad.
 “Mompá”: m. Compadre, hermano, compañero.
 “Pollitos”: Muchachos extremadamente jóvenes.
 “Pegar para”: Irse para algún lugar.
 “Tumbar chimbas”: Dedicarse a tener sexo con chicas por el placer de acumular las relaciones sexuales.
 “Toparse”: Encontrarse con alguien o algo. (Caicedo, 2003)

funciona como el único vínculo de contacto con el exterior. Las descripciones de dicha ventana son abundantes y nos aproximan al estado de desasosiego del chico. Veamos la descripción:

Esta ventana mía tiene forma de iglesia/ Mi ventana se sostiene por seis barrotes en forma de lanza/ Son de un color gris pálido, desteñido no, pálido, y las puntas jalan hacia el cielo, tal vez eso sea lo que sí concuerda con la forma de la ventana, que es de iglesia de enciclopedia/... en esta ventana mía que tiene forma de iglesia, de aguja de enciclopedia (Caicedo, 2003, p. 17).

La apropiación que el narrador hace de la ventana se hace notable en el uso del pronombre posesivo en función determinante *mi* y del enfático pronombre posesivo en función pronominal *mía*. Resulta interesante la construcción de la frase *esta ventana mía*, en cuanto el pronombre posesivo en función pronominal, no está reemplazando el objeto ventana que curiosamente se menciona dentro de la misma frase. Esto logra dar fuerza a la frase para sugerir la fuerte relación de posesión que se establece entre la persona y el objeto. La analogía establecida entre la ventana y una iglesia opone simbólicamente dos estados: la intimidad (ventana) y el sentido de comunión (iglesia). La intimidad del muchacho se concretiza en un

hecho: el encierro, y la comunión en un objetivo: el deseo de integrarse a la comunidad:

La ciudad en la que vivo crece más allá de mi ángulo de visión, no sé desde hace cuánto tiempo. Las noticias dejaron de llegar a mí, ahora sólo queda la gente que pasa más allá de mi ventana, esas cabezas rosadas que aparecen entre los árboles de mango, eso que daña el paisaje y hace que mi ventana se ponga triste, que sea una iglesia lloriqueante (Caicedo, 2003, p. 18).

La ruptura del personaje con su ciudad se hace palpable a través del desconocimiento de lo que pasa en ella y del hecho de poseer un *ángulo de visión* que le restringe la visión de la globalidad. ¿De qué se agarra este muchacho solitario que ya no logra reconocer su ciudad después de haber vuelto a ella? Tal vez del hecho de ver sin ser visto, de encontrar refugio a su malestar en el voyeurismo. Observar (desde detrás de la ventana) la escena de gente que camina entre árboles de mango, insufla un aire nostálgico y sobre todo un sentimiento de encierro. Los árboles de la ciudad aparecen como el decorado ideal para que nuestro personaje trasponga siempre su visión de los barrotes a un espacio abierto sugiriendo que tanto él como los habitantes de la ciudad viven encerrados. Así, la interesante personificación de la ventana con las expresiones:

hace que mi ventana se ponga triste e iglesia lloriqueante, nos hace pensar en su importancia en el conjunto del relato. De hecho, la ventana se constituye en el elemento mediador de la dicotomía del afuera y el adentro.

La ventana cumple entonces una función sensorial: es el ojo mediador entre el personaje y la ciudad. Pero la visión que ella provee llega al chico de manera distorsionada ante la presencia de una hiedra que recubre el cristal. Al principio, la hiedra es esponjada, bella y casi épica: “Y en mayo la hiedra esponja sus hojas, de modo que los barrotes quedan como lanzas coronadas por olivos/ la hiedra que en mayo parece olivo” (Caicedo, 2003, p. 18). Pero al final del relato, la hiedra se extiende y crece con vigor como una enfermedad. Algún día bloqueará totalmente la ventana impidiendo definitivamente el contacto (o el trozo de contacto), que el personaje establecía con la ciudad. Aquella realidad de la enfermedad devoradora que impedirá la visión desde detrás de la ventana se contrasta fuertemente con el hecho de que el personaje recurrirá a la imaginación, ya no como forma de visión sino como presagio, presentimiento o pronóstico. En pocas palabras, como la proyección del futuro de la definición del Silva. No en vano el narrador recurre repetidamente al

tiempo verbal de futuro simple para expresar una probabilidad lejana, deseada pero incierta tal como en el siguiente pasaje:

Y allí continúa, creciendo más cada día, y yo pienso que cuando la hiedra no me deje ver los floridos árboles del frente, o el limpio cielo de esta ciudad, o las maripositas amarillas, cuando la hiedra haya oscurecido el gris de los barrotes, yo me **contentaré** con poderla ver nada más a ella, levantarme y ver todo verde, no importa que la gente esté haciendo escándalo afuera, para eso **tendré** yo mi hiedra que ha crecido al otro lado del papelillo y de la reja y que se ha trepado contra los barrotes y que ya no deja ver nada de lo que sucede con la calle de afuera, pero eso no importa, porque así yo puedo contar las hojas y pronosticar el día en los cuales **caerán** unas y **nacerán** otras (Caicedo, 2003, p. 20).

Insistimos en que la visión que nuestro personaje puede tener de Cali desde detrás de la ventana no deja de ser una visión fragmentada del espacio urbano. Fragmento evocado en la expresión *más allá* que referencia la existencia de un todo y que se constituye en posibilidad de lectura para el sujeto, aunque se haga necesario recurrir al recuerdo para hallar un sentido: “y recuerdo entonces la tarde en que salía a comprar el papelillo y el alambre, y la ciudad vivía en un sábado” (Caicedo, 2003, p. 19). A su vez, la obs-

trucción que la hiedra producirá en la ventana sugiere apelar a la imaginación como forma de creación de imágenes y de conocimiento de la ciudad, en correspondencia con lo propuesto por Feal:

Así es que cada fragmento urbano, siendo la única posibilidad de lectura e interpretación del hecho urbano, va a contener en sí mismo sucesivas capas formadas por las puestas en acto de la historia. Cada pieza, cada elemento de la trama urbana, se constituye en un mapa en el que se inscriben los sentidos actualizados de la historia de la ciudad, y en este sentido el monumento, la pieza excepcional inserta en la trama, representa un alto valor, no sólo como fósil que perpetúa las formas del pasado, sino también como texto legible, sin pérdida de significado, cuya materia reinstala la ilusión de la lengua común. (2005, p. 12)

El imaginario del muchacho de la ficción se pone en marcha en el momento preciso en que éste es consciente de su íntima relación con la ventana, la cual al darle una visión fragmentada de la ciudad le conduce de nuevo a recordar: “Y ahora sólo queda de visión el papelillo rojo encima del alambre entrelazado (...) y recuerdo entonces la tarde en que salí a comprar...” (Caicedo, 2003, p. 19). Tanto la práctica voyerista como el hecho de actualizar recuerdos personales condu-

cen en el imaginario del joven a la calle. Sea que mire por la ventana o que recuerde cosas, siempre nos remite a la calle en su dimensión de espacio de encuentro de miradas. En el relato, el encuentro con la mujer de quien él está enamorado está apenas enunciado con la palabra “*ella*” pero con un tal poder de sugestividad que no se puede pasar por alto: “Eran las seis y media de la tarde- yo caminé mirando al suelo cinco cuadras, me faltaba una para llegar a mi habitación, cuando me encontré con ella. Venía con un tipo alto, me miró se sonrió y alzó la mano para decir adiós. Venía en carro, verdad” (Caicedo, 2003, p. 19).

Vemos en el pasaje anterior que una salida de rigor a la calle para comprar cosas se torna en un encuentro doloroso, estocado con precisión en la frase: “Venía en carro, verdad.” Frase reveladora de la agudeza de Caicedo a la hora de tratar problemáticas socio-económicas. El perder una partida en el amor depende sustancialmente de una competición de clases sociales y de dinero donde gana quien tenga *carro*, o pertenezca a un grupo social más alto, *evidentemente*, sugiere el narrador. En dicho caso el dolor de la pérdida se hace más agudo, más lacerante para el sujeto en cuanto el hecho de salir victorioso en el amor no depende en exclusiva de él mismo sino tam-

bién del medio socio-económico en el cual se halla inmerso y el cual por lo general está lejos de su control. He ahí la finura de la frase, que en un ejercicio de economía del lenguaje, logra sintetizar una fuerte crítica social. Deducimos entonces que la derrota en el amor se hace patente en el plano de lo socio-económico y de las clases sociales. Una derrota silenciosa denotada solamente por una mirada cruzada. De hecho, la yuxtaposición de la tranquilidad y soledad del cuarto, con el recuerdo del fracaso en el espacio calle, nos remite a referenciar la calle y los que pasan por ella como motivo del sufrimiento, como fuente de peligro.

En este punto comprendemos que ese *detrás de la ventana* es un espacio privilegiado; refugio y a la vez blanco de riesgo: “AYER POR EJEMPLO, pasaba un señor de camisa azul con una mujer gorda, y casi me **agarran** mirando desde la ventana” (Caicedo, 2003, p. 17). El hecho de ser visto por los transeúntes se enuncia en términos de peligro, hasta el punto de hacer de la mirada un gesto palpable como si fuese un acto de aprehensión del otro: Como ya dije, las únicas veces han sido las del tipo que andaba con la mujer gorda, y la de la muchacha que cantaba, sonriente. Pero cuando no hay peligro, cuando no hay gente alrededor, todo es hermoso y diferente, y me siento orgulloso de poder mirar a la calle (Caicedo, 2003, p. 17).

Así, dentro del relato que hemos venido comentando, toda la crisis del individuo en relación con la vida urbana y consigo mismo cobra vigor a través del uso del lenguaje, de la mediación del elemento *ventana mía* y del tema del peligro. ¿Peligro de qué? Probablemente de jugarse la vida y perder como es la constante en los personajes de Caicedo, tocados en su mayoría por un sentimiento de derrota. Al final de la lectura, retenemos la imagen del joven detrás de la ventana *enbiedrada*, ventana enferma que puede ser símbolo del malestar del joven voyerista.

Ser visto por los otros

No obstante, no sólo el hecho de ver a los demás evidencia la crisis solitaria del individuo y da cuenta del territorio urbano en *Calicalabazo*. También lo testimonia su contrario: ser visto. Además de estar directamente ligado a la práctica de la sexualidad, el hecho de ser visto por otros es para los personajes un indicio importante de su relación con el territorio urbano.

En “De arriba abajo de izquierda a derecha” una pareja de jóvenes (Mauricio y Miriam) recorre la ciudad de punta a punta buscando un lugar en el cual puedan tener relaciones sexuales. La deambulación de los dos jóvenes les lleva a descu-

brir una parte del territorio físico de Cali, en la dimensión objetiva y a la vez en la dimensión simbólica. Es así que recorren zonas de la ciudad de manera más bien desordenada: el sur, el norte, la calle de los prostíbulos, las orillas del río Cali, dejando en cada pasaje por dichos sitios una marca afectiva. En el sur el temor de encontrarse con los gamines, en el norte el disgusto de encontrarse con los *niños bien*, en la calle de los prostíbulos una erección espontánea, en el río Cali algo muy cercano a un *coitus interruptus*.

De esta manera, el tejido argumental básico que une la estructura del relato con el espacio real y simbólico gira en torno al motivo de la prohibición, del cuestionamiento del espacio público frente a la intimidad y del imaginario de la sexualidad de los dos jóvenes. A lo largo del relato las puertas se van cerrando una tras otra durante la noche, negando así un espacio de intimidad. Esto hace que Mauricio y Miriam emprendan un recorrido nocturno por Cali con el fin de encontrar un lugar donde puedan tener sexo. Pero fracasan y paradójicamente, las mismas personas que les cierran las puertas se precipitan por las ventanas ante la amenaza de Miriam de desnudarse en plena calle: “Si hubieras visto como se amontonaban las cabezas en las ventanas, restregando las narices en los vidrios” (Caicedo,

2003, p. 37). A través del rechazo que sufre la pareja, el relato sugiere el cuestionamiento de la doble moral de la sociedad de Cali que a la vez que impide sin apelaciones el goce de la sexualidad de los jóvenes, se embriaga ante el hecho de ver a la pareja exteriorizando su intimidad en un lugar público: “Entonces se dieron cuenta que alrededor del parque pasaba mucho carro y hacía ya tiempo que los conductores estaban mirando y gritando obscenidades de vez en cuando, y algunos hasta apagaban y encendían las luces, pitando hasta cansarse” (Caicedo, 2003, p. 36).

El disfrute de la contemplación del (digámoslo así) cachondeo de los chicos adquiere un carácter enfermizo en las expresiones: gritar obscenidades y pitar hasta cansarse. La primera introduciendo una connotación vulgar y la segunda una cadencia temporal prolongada de aquella obscenidad. Mauricio al final de relato tiene la impresión de estar en un calabozo sin salida. La analogía es harto dicente; las puertas se han cerrado encerrándolos paradójicamente en un afuera⁷ y la impo-

sibilidad de encontrar un espacio llega a ser un pretexto para vagar por la ciudad y entrar en un camino iniciático. Al mismo tiempo que la pareja deambula y acomete las pruebas de iniciación al mundo adulto (descubrimiento de la sexualidad, de las drogas, del alcohol, de la violencia), se opera en ellos un cuestionamiento de su identidad. Mauricio al ser insultado por otros muchachos, duda un momento en responder y se habla a sí mismo: “Entonces me digo qué carajos hermano, parece que no fueras alumno del colegio San Juan Berchmans, así que comienzo a tirar pata y gargajos y tomá marica, ¿Quieres más vieja cacorra?” (Caicedo, 2003, p. 41).

Encontramos en la frase una afirmación de la propia identidad, como si Mauricio ya supiera quién es él, o tuviese una vaga idea de ello y necesitara simplemente reafirmarla, autoafirmar su identidad. Además, el recorrido nocturno por los lugares de Cali es a la vez causa y consecuencia de la necesidad de estar juntos. Causa en el sentido en que el deambular por la ciudad engendra el deseo, que se acre-

cienta más y más a lo largo de la aventura nocturna. No obstante, ese estar juntos es consecuencia directa del hecho de ser rechazados, lo cual impone un recorrido, una búsqueda por el espacio urbano, siempre los dos. El resultado es más bien desconcertante: deambulan en la noche, llegan a conocer un poco más de ellos mismos bajo los efectos del deseo (y de las drogas) y luego hacen el amor, o más bien un acto sexual casi violento en frente de la casa de Miriam.

El hecho de ser vistos orienta el recorrido de la pareja puesto que si al comienzo querían buscar ser aceptados, al final buscan sólo esconderse de las miradas. El rechazo y la deambulación se represan y van instaurando las prohibiciones y los alcances de la *ciudad calabozo* a través de la mirada de los otros. Pero, ¿qué es lo que puede implicar la exhibición de la vida íntima ante los demás? ¿Y qué puede representar el hecho de ver o ser visto para los personajes de la ficción en cuestión? ¿Resultaría válido decir que Mauricio y Miriam huyen precisamente

7 Siguiendo a Bachelard podemos constatar en la analogía, la inversión de valores de una de las categorías dialécticas de la poética del espacio: el adentro y el afuera. Para el autor, tanto el adentro como el afuera constituyen movimientos de expresión poética portadores éstos de juegos de valores implícitos. De manera menos críptica, el autor sugiere la existencia de una relación del adentro con lo cerrado y del afuera con lo abierto, dando cabida (con evidencia) a la simbología que acarrear dichas categorías. Ej. Abierto: luminosidad, frescura, libertad. Cerrado: oscuridad, inmovilidad, opresión, etc. Sin embargo, el autor nos demuestra la manera en que una inversión de valores, una superación de dicha dialéctica, pueden lograrse a través del efecto de la imagen poética. (Bachelard, 1998, p. 199).

de las miradas? Y al huir del hecho de ser vistos, ¿no estarán afirmando su derecho a la intimidad y por qué no a una búsqueda de identidad? pero, ¿no son ellos acaso jóvenes en busca de reconocimiento?, ¿en busca de ser mirados?, ¿no son ellos dos jóvenes *promedio*?, ¿o más bien estarán en busca de lo contrario?, ¿de no ser vistos?, ¿no se invierte acá la idea tradicional de la adolescencia en el sentido de buscar mostrarse, ser reconocidos?

Para concluir

1. Intuimos (a nivel textual) la existencia de una isotopía que el título del libro ya nos anunciaba: el lugar central que ocupan los sustantivos *puerta,*

ventana, muros, cuarto y el verbo *ver*, completan de manera inequívoca la isotopía de la reclusión. 2. La dicotomía privilegiada del libro, ver y ser visto, permite la definición del territorio para los personajes. De hecho, los lugares de la ciudad se cargan de sentido únicamente en una lógica afectiva. De allí que los recorridos de los muchachos se tracen en función de la proyección del deseo (futuro imaginado) y ejercicio de la memoria (pasado inamovible). 3. El territorio de la ciudad de Cali en la ficción, descrito de manera fragmentada y multicentral, es el decorado de aventuras deambulatorias cuya acción consiste en gran parte en ver a los demás y ser visto por los otros.

4. El territorio de la ciudad de Cali en el libro no está construido sobre la descripción de espacios sino sobre la vivencia del tiempo. De allí la ausencia de acción e intriga propiamente dichas de muchos de los relatos. De allí el discurso nostálgico (y por momentos repleto de *pathos*) que explora el mundo de la afectividad juvenil. De allí los relatos fragmentados y la multiplicidad de voces narrativas. 5. La relectura de *Calicalabozo* contribuye a la aproximación del imaginario de Caicedo. Imaginario del malestar de la juventud en una ciudad fragmentada. Imaginario de la ciudad-calabozo en la que él mismo habría de sucumbir.

Referencias

- Bachelard, G. (1998). *La Poétique de l'espace*. (7^{ème} édition). Paris: Presses Universitaires de France
- Boudreault, P&Parazelli, M.(2004). *L'Imaginaire urbain et les jeunes. La ville comme espace d'expériences identitaires et créatrices*. Québec: Presses de l'Université de Québec.
- Caicedo, A. (2003). *Calicalabozo*. (2^a edición). Bogotá: Grupo editorial Norma, Colección Cara y Cruz.
- Feal, N. (2005). «La ficcionalización del territorio», en *Bifurcaciones* [en línea], N°4, primavera. Recuperado el 15 de Diciembre de 2012 de www.bifurcaciones.cl/004/Feal.htm.
- Mujica, M.C. (2005). Entrevista a Armando Silva: Ser santiaguino o porteño es, primero, un deseo. *Revista Bifurcaciones*. (4). Recuperado el 15 de Diciembre de 2012 de <http://www.bifurcaciones.cl/004/Silva.htm>.
- Silva, A. (1992). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.