

Las traducciones al francés (Cohen 2012) y al inglés (Wynne 2014) de la novela ¡Que viva la música! de Andrés Caicedo.

Comparación, análisis, problemas de la traducción cultural.

Autor:

Ramírez Bohorquez, Diana M.

Tutor:

Dimópulos, Mariana

2019

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas

Posgrado

**Universidad de Buenos Aires – Facultad de Filosofía y Letras
Maestría: Literatura en Lenguas Extranjeras y Literaturas comparadas**

TESIS

Título:

«Las traducciones al francés (Cohen, 2012) y al inglés (Wynne, 2014) de la novela *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo. Comparación, análisis, problemas de la traducción cultural»

**Tesista: Lic. Diana Miranda Ramírez Bohórquez
Universidad Pedagógica Nacional de Colombia**

Directora: Prof. Mariana Dimópulos

Año 2019

Tabla de Contenidos

0. Introducción
1. Exploración y descripción. *¡Que viva la música!* (1977) en el sistema literario colombiano
 - 1.1. Construcción del mito
 - 1.1.1. *Grupo de Cali*
 - 1.1.2. Influencias del autor
 - 1.1.3. Corrientes literarias contra las que va Andrés Caicedo
 - 1.1.4. Biografía
 - 1.2. Historia de la novela urbana en Colombia
 - 1.3. Recepción e importancia de *¡Que viva la música!* dentro de la Literatura colombiana
 - 1.4. Contenido lingüístico de *¡Que viva la música!* (1977)
2. Análisis comparativo de las traducciones al francés (Bernard Cohen, 2012) y al inglés (Frank Wynne, 2014) de *¡Que viva la música!* (1977)
 - 2.1. Problemáticas lingüísticas y de referencias culturales dentro de *¡Que viva la música!* (1977)
 - 2.2. Soluciones a problemas de traducción según los traductores
 - 2.2.1. Frank Wynne. Traductor de *¡Qué viva la música!* al inglés. *Liveforever* (2014)
 - 2.2.2. Bernard Cohen. Traductor de *¡Qué viva la música!* al francés. *Que viva la musica!* (2012)
 - 2.3. Hipótesis de traducción. Descripción de las decisiones de los traductores cuyas versiones se comparan
 - 2.3.1. Hipótesis de traducción al inglés y al francés
 - 2.3.1.1. Análisis textual. Enfoque descriptivo. Estrategias de traducción. Hurtado Albir (2001)
 - 2.3.2. Hipótesis de traducción al inglés
 - 2.3.2.1. Análisis textual. Enfoque crítico. Tendencias deformantes. Antoine Berman (2014)
 - 2.3.3. Hipótesis de traducción al francés.
 - 2.3.3.1. Análisis textual. Enfoque crítico. Tendencias deformantes. Antoine Berman (2014)
3. Perspectiva socio-histórica. Función del traductor
 - 3.1. Gideon Toury (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond. The Nature and Role of Norms in Translation*

3.2. Susan Bassett (1998). Constructing Cultures: Essays on Literary Translation Topics in Translation

3.3. Erich Prunč (2007). Priests, princes and pariahs. Constructing the professional field of translation

3.4. Johan Heilbron and Gisèle Sapiro (2007). Outline for a sociology of translation. Current issues and future prospects

4. Conclusiones

5. Anexos

5.1. Anexo 1. Análisis textual descriptivo

5.2. Anexo 2. Muestra textual

6. Referencias

0. Introducción

Se sabe que la obra de Andrés Caicedo no ha sido estudiada en investigaciones publicadas a partir del enfoque de la traductología específicamente, puesto que, hasta hace poco, *¡Que viva la música!* (1977) había sido traducida solo al italiano por Maurizio Savoja con el título *Viva la Musica* (1982) y al alemán por Klaus D. Hebenstreit con el nombre de *Salsavida* (1997). Las traducciones al francés y al inglés que serán analizadas en la presente tesis son trabajos muy recientes, de 2012 y 2014 respectivamente, y por este motivo, no existen antecedentes de análisis publicados acerca de ellas y menos de naturaleza comparativa. En cambio, se han abordado más ampliamente estudios desde la línea del análisis y la crítica literaria.

En consecuencia, durante la presente Tesis se ha decidido realizar un análisis comparativo de la obra *¡Que viva la música!* (1977), de Andrés Caicedo entre sus respectivas traducciones al francés (Bernard Cohen, 2012) y al inglés (Frank Wynne, 2014) acerca de tres aspectos esenciales: el funcionamiento de dicha obra dentro del sistema literario colombiano, las diferentes problemáticas surgidas durante el proceso de traducción, –tanto en el campo lingüístico como de los referentes culturales y el modo como se universaliza el contexto urbano de la ciudad de Cali– y, finalmente, la manera como es recibida la obra de Caicedo en la lengua de llegada: dentro de la academia, la crítica literaria y los lectores en general.

Andrés Caicedo es considerado, en Colombia, un escritor de culto; su única novela terminada *¡Que viva la música!* es una obra que, a pesar de su lenguaje vernáculo, de sus referencias locales, de la construcción narrativa que crea a partir de letras de canciones del género de la salsa de los años setenta, tiene el potencial de ser una lectura universal pues su espacio y su relato completamente urbano bien podrían desarrollarse y ser leídos en su esencia en cualquier lugar del mundo, teniendo como común denominador la experiencia humana del desencanto

adolescente y la construcción de discursos sociales alrededor de su identidad misma, todo ello atravesado por una jerga particular que describe cada situación y sentimiento.

Basándonos en lo anterior y al ser el concepto central del presente análisis el modo en que el contexto cultural es trasladado a la lengua de llegada durante el proceso de traducción, serán tematizados los planteamientos de Hatim y Mason (1995) sobre la traducción de textos como signos y la comprensión de la dimensión semiótica del contexto junto con una exploración a los conceptos de intertextualidad e intención. De Hurtado Albir (2001) se utilizarán los planteamientos sobre las estrategias de traducción, a partir de un enfoque descriptivo. De Berman (2014) se analizará su teoría sobre las tendencias deformantes desde un enfoque crítico para un análisis textual. De Bassnett (1998) se revisarán conceptos sobre la perspectiva socio-histórica y función del traductor, junto con los planteamientos de Toury (1995) donde se estudiará sobre las normas de traducción cuyo enfoque analiza específicamente la tarea del traductor como aquel que, por un lado, deberá olvidar las diferencias entre culturas, pero sin prescindir de los parámetros por los cuales se guía cada una de ellas. Y, finalmente, a partir de Wolf (2007), Prunč (2007), Heilbron - Sapiro (2007) se indagará acerca de la sociología de la traducción y la recepción de la obra de Caicedo en la lengua de llegada en relación a la crítica literaria.

En palabras de Gideon Toury: «Translation is a kind of activity which inevitably involves at least two languages and two cultural traditions, i.e., at least two sets of norm-systems on each level» (Toury 1995: 3).

Será el traductor quien se mueva entre ambos idiomas y ambas culturas con el objetivo de descifrar y comprender el sentido construido por el texto original y transmitirlo en la cultura de llegada, pues según Toury, en cada cultura, concurren diversos órdenes de normas sociales y

culturales que serán las que establezcan, idealmente, las estrategias que deberá aplicar el traductor.

Es necesario, entonces, que el traductor, ubicado entre dos culturas, conozca ambas y sepa cómo se reglamenta cada una antes de adentrarse en el texto. La comprensión supone una aceptación de las diferencias entre normas implícitas y es imperativo estar preparado para analizar las diferencias que suponen unas y otras. Y como Toury explica: «Whereas adherence to source norms determines a translation's adequacy as compared to the source text, subscription to norms originating in the target culture determinates its acceptability» (1995: 4).

¡Que viva la música! es un ejemplo puntual de contextos urbanos, es una narración que ostenta una jerga local, posee una voz específica similar a una cadencia musical y, por ello, se podría pensar que es casi imposible traducir a otro idioma dicho texto. De hecho, el trabajo final de traducción al inglés de este documento tardó más de dos años para hacerse realidad. No obstante, eso mismo se podría inferir de cualquier gran trabajo literario. No es vano recordar que nos acercamos a gran parte de la literatura universal a través de sus traducciones. Más que un ejercicio único de trasladar un idioma al otro, dentro de la traducción, se observa la aproximación entre culturas y contextos.

Nos proponemos entonces realizar un análisis comparativo de las traducciones de la obra *¡Que viva la música!* (1977), de Andrés Caicedo entre sus respectivas traducciones al francés (Bernard Cohen, 2012) y al inglés (Frank Wynne, 2014) partiendo de la siguiente afirmación:

«Translation is not a matter of words only: it is a matter of making intelligible a whole culture» (Burgess, 1984:4).

1. Exploración y descripción

1.1 . Construcción del mito

Como el título de la última película de Luis Ospina, cineasta y amigo de Andrés Caicedo y miembro del *Grupo de Cali*, (ver 1.1.1) *Todo Comenzó por el Fin*, se empieza a leer a Caicedo por el fin. Por esta razón, tal vez la crítica y los lectores no terminan de analizar toda su obra porque ha salido a la luz a cuenta gotas, partiendo desde el final al inicio. Teniendo solo una visión parcial de ella. Hoy en día, todavía se espera la publicación de su producción epistolar.

Cuando se habla de Andrés Caicedo y su obra, se accede a extremos, buenos y malos; contradicciones, imprecisiones y, sobre todo estereotipos, hasta en facilismos, encasillándolo y describiéndolo solo como niño mimado de la élite, un drogadicto, y surgen así visiones equivocadas de él, que le restan, en ocasiones, su verdadero valor y aporte a las letras colombianas.

Irónicamente, a Andrés Caicedo no le gustaba aparecer como una persona respetable, héroe o figura mítica; sin embargo, eso fue en lo que se convirtió. Caicedo es un mito dentro de la Literatura colombiana por su copiosa producción literaria con escasos 25 años, por su estilo de escritura original con una marcada influencia del cine y, a su vez, procedente del pensamiento urbano, ya que su narrativa es principalmente creada a partir de y para los jóvenes; crítica de la escala de valores desde la sociedad caleña de la década de los setenta y que se proyecta a toda la sociedad colombiana.

Para los lectores y los críticos es difícil delimitar y desprenderse de lo que se refiere a su figura y estricto trabajo como autor, y de su figura como persona e individuo; esto, tal vez, se debe a ser un escritor suicida joven, cosa que para bien o para mal contribuye al mito y lo aumenta. Sin embargo, al ver el resultado de su premisa «morir y dejar obra» reflejado en su

abundante producción literaria durante sus 25 años de existencia, esos dos aspectos están profundamente relacionados.

Si existe el interés de criticar a Caicedo, es necesario conocer *la totalidad* de su obra; por lo menos, la publicada hasta ahora, quizá, quede mucho material inédito, además de su producción epistolar; para darle el verdadero valor literario que merece no solo *¡Qué viva la música!*, sino sus adaptaciones teatrales, guiones originales, cuentos y novelas cortas, incluso las que están sin terminar, y comprender así el proceso de maduración creativa *Caicediana*.

La mayoría de los lectores de Caicedo llegan a él por *¡Que viva la música!* y al terminar de leerla es cuando se adentran en el resto de su producción; ven además de los guiones para largometrajes basados en Lovecraft, de cientos de críticas de cine y, más recientemente, su producción epistolar y comprenden así que toda su obra es bastante compleja.

Por otro lado, el trabajo de compilación y difusión póstuma que han realizado sus compañeros del *Grupo de Cali* de toda su obra —ya sea por la romántica idea de honrar su memoria, darle más profundidad a su mismo grupo o por un ánimo real de que toda la obra que Caicedo dejó organizada saliera a la luz— ha contribuido para que también se creen todo tipo de ideas y suspicacias alrededor de su figura.

Umberto Valverde, escritor de la generación de Caicedo, pero con orígenes muy distintos a los de Caicedo, en una entrevista con Carlos Jiménez (como se citó en Carvajal, 2007) planteó:

En realidad, Andrés Caicedo es una leyenda inventada por sus amigos. Una mitificación que le ha hecho daño a una generación que empezó y terminó leyéndolo a él y no a los escritores que fueron sus maestros. Y esa leyenda recibió el subsidio del suicidio que él cometió cuando no había escrito más que una crónica de adolescencia (Jiménez, 1999, p.13).

Existen numerosos análisis hechos por Sandro Romero Rey, dramaturgo amigo de Luis Ospina, que ingresó de manera tardía al grupo y quien junto a Ospina han realizado siempre toda

la labor compiladora de los textos de Andrés Caicedo, lo que aparentemente puede darle un halo de escasa objetividad e imparcialidad a sus análisis, y solo han logrado acrecentar el mito.

Tal vez, los que no pertenecieron al *Grupo de Cali* puedan tener una mirada más objetiva y podrían hacer un análisis desde afuera y poseer otra perspectiva de la figura de Caicedo. Así como existen seguidores que le dan un lugar dentro del canon de la literatura colombiana al trabajo de Caicedo, que lo ven como un precursor de un nuevo estilo y temática y como la voz del inconformismo juvenil y de la realidad de los años setenta ya agotadísima de lo Macondiano; Caicedo también tuvo y tiene detractores por considerar que lo que él escribió ya no entra dentro de esta época permeada por libros de autoayuda, donde los nuevos grupos generacionales, llámense *millennials*, no tienen tiempo para andar deprimidos ni caer en la decadencia ni sentar una voz de protesta e inconformismo. El pensamiento y la forma de ver y de enfrentar el mundo ha cambiado. Pero, por esta misma razón y al mismo tiempo, Caicedo tiene todavía un lugar de discusión.

Sin embargo, vale la pena recordar que, en la presente tesis, lo que se analiza no es la crítica literaria, sino el trabajo de traducción y el funcionamiento dentro de la cultura de llegada del rico contenido lingüístico de *¡Que viva la música!*, hecho que indiscutiblemente está presente en la novela, por lo tanto, nos quedaremos con esa verdad.

1.1.1. Grupo de Cali

Así como Andrés Caicedo vivía su vida y la relación que llevaba con el mundo en una especie de «burbuja de terror» —señalaba su novia, Patricia Restrepo, también crítica y estudiosa del cine —, algunos de sus relatos cortos, guiones y sus mayores influencias al momento de escribir

eran cercanos al género gótico. Género en el cual el *Grupo de Cali* basó gran parte de su producción.

El *Grupo de Cali*, colectivo creativo y cultural al que perteneció Andrés Caicedo y del que también eran parte Luis Ospina, cineasta nacido en Cali en 1949, que estudió cine en la Universidad del Sur de California USC (1968-1969) y la Universidad de California UCLA (1969-1972).

Carlos Mayolo (1945-2007), también cineasta caleño, de formación más bien autodidacta y empírica; entre otros artistas, como fotógrafos y pintores eran parte de este grupo cultural dedicado principalmente a la difusión del cine por medio del *Cine Club de Cali* que cada sábado presentaba filmes de todo género, publicaba críticas a través de su revista *Ojo al Cine*, y por último, producía cortos y documentales influenciados por el género *gore*, el cine negro y los llamados falsos documentales (*mockumentary*). Vampiros, criaturas sobrenaturales y demás personajes del género gótico, eran el medio para parodiar, satirizar y, fundamentalmente, criticar el orden establecido de la Cali y la Colombia de los años setenta.

Al tener el género gótico tanto en la literatura como en el cine un origen de características y escenarios europeos, picos tempestuosos, neblina, tramas que tienen lugar en arquitecturas abandonadas como monasterios o castillos, personajes con conflictos amorosos no resueltos y de sexualidad desbordada, parecería poco probable que dichos escenarios y situaciones pudieran trasladarse a Latinoamérica.

Sin embargo, el escritor colombiano Álvaro Mutis después de escuchar un planteamiento equivalente del director de cine español Luis Buñuel, quien efectivamente afirmaba que no era posible recrear el ambiente de la novela gótica en América Latina, escribió *La Mansión de Araucaima* (1973) que trata acerca de seis personajes que se guarecen dentro de una enorme y antigua casona tropical, cada uno de los seis caracteres instauran seis realidades diferentes para

cada uno, con sus propios lineamientos y reglas. Todos desean desligarse de su pasado, frustraciones y memorias reprimidas. Sin embargo, y al mismo tiempo, dentro de la casa se hallan encerrados en otros deseos y temores y terminan siendo víctimas de ellos mismos.

Al no ser posible salir de la casa (que más que un lugar es un estado psicológico) ni dejar entrar extraños ni nada nuevo, los seis personajes habitan en un aparente equilibrio hasta la llegada, por casualidad, de una sensual mujer, lo que provoca nuevos desencuentros. Reina así el clima erótico por sobre otro interés.

Dicho ambiente es entonces adaptado al cine por el *Grupo de Cali* bajo la dirección y guión de Carlos Mayolo y el montaje de Luis Ospina en la película homónima *La Mansión de Araucaima* (1986). Dando de esta manera origen al género *Gótico Tropical*, que se convirtió en referencia del mito fundacional del cine colombiano.

Existe un concepto acuñado por el *Grupo de Cali* llamado *Pornomiseria*, noción que fue desarrollada mediante la producción del falso documental *Agarrando Pueblo* (1977) cuyo argumento se basa en una película de ficción que simula ser un documental acerca de varios productores de cine que explotan la miseria con propósitos mercantilistas, además del oportunismo y de la poca honestidad de la producción de «documentales socio-políticos» en el tercer mundo con el propósito de ser vendidos en Europa y además ser galardonados.

Con motivo de la *première* de *Agarrando Pueblo* (1977) en el cine *Action République*, en París, Luis Ospina y Carlos Mayolo definen así la *Pornomiseria*:

El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno que trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transformarla. A principios de los años setenta, con la ley de apoyo al cine, apareció otro tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en un tema importante y, por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elementos de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro

no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza, sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria. Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa, pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmoverse y tranquilizarse. Agarrando pueblo la hicimos como una especie de antídoto o baño maiacovskiano para abrirle los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición (Ospina, Luis. Mayolo, Carlos, 2015).

Como antesala de *Agarrando Pueblo* (1977), el *Grupo de Cali* filmó el corto documental *Oiga, Vea* (1971) que contaba la influencia en la ciudad de los VI Juegos Panamericanos desarrollados ese mismo año y que partiría la historia de Cali en un antes y después de ellos.

Antes de 1971, Cali era una ciudad provincial, con intenciones de dar un salto a la modernidad, llegaban allí muchos extranjeros por su cercanía al puerto de Buenaventura; y no solo extranjeros, sino desplazados por la violencia provenientes del Cauca y de la Costa Pacífica colombiana cargando consigo toda su riqueza musical, cultural y toda su cosmogonía que habría de transformar la ciudad; por lo tanto, se habían iniciado procesos culturales muy importantes, comenzados en 1956, cuando por causas todavía sin aclarar, explotaron siete camiones de dinamita en el centro de la ciudad, y originaron además un temblor de tierra de 4.3 en la escala de Richter que destruyó gran parte de la ciudad; apenas en desarrollo, entonces, para el año 1971, el apogeo de todos esos procesos llegó con los Juegos y con la Bienal Internacional de Artes Gráficas y Cali, finalmente, dio el salto hacia una urbe moderna.

Los VI Juegos Panamericanos constituyeron el motor que impulsó la construcción de nuevas obras para la ciudad; el aeropuerto y la primera terminal de transporte del país, residencias para los estudiantes de la Universidad del Valle donde primero se alojarían los deportistas. Además de una nueva infraestructura vial y los nuevos escenarios deportivos. Todo esto apoyado por el gobierno, pero principalmente por la burguesía y la clase media local.

Para esta época Colombia no era ajena a la influencia de la Guerra Fría de ambos frentes. La Unión Soviética enviaba formadores y reclutadores y los Estados Unidos hacían grandes aportes económicos para apoyar proyectos de progreso como los que vivía la ciudad en ese momento. La Unión Soviética hacía presencia por medio de grupos comunistas y guerrilleros.

El Mayo del 68 francés estaba llegando al país; tarde, pero llegó con todas sus ideas; el descontento al ver todo el dinero que se invertía en los Juegos Panamericanos mientras la pobreza crecía en el oriente de Cali derivó en protestas, paros y movilizaciones y principalmente, enfrentamientos con la Fuerza Pública.

Los estudiantes de la Universidad del Valle protestaban por el hecho de que los recursos de la Fundación Rockefeller se invirtieran en la universidad, para los movimientos estudiantiles esto no era más que propaganda de los Estados Unidos dentro de la Guerra Fría.

No solo Cali sino todo el país estaba sumido en la inconformidad, las protestas y los enfrentamientos con la fuerza pública se agudizaban, los estudiantes de la Universidad del Valle se tomaron la rectoría y, en un intento por retomar el control, el ejército ocupa las instalaciones del centro universitario; en medio de la anarquía y los enfrentamientos con los estudiantes, es asesinado por el ejército el estudiante Édgar Mejía, cuya muerte desencadena revueltas en distintos barrios de la ciudad, reprimidas por supuesto, por las fuerzas del estado y que termina con un número significativo de muertos y heridos.

Justo al amanecer del día siguiente, 27 de febrero de 1971, el entonces presidente Misael Pastrana decreta el Estado de Sitio en todo el país. Cali amanece militarizada y los Juegos Panamericanos estaban por comenzar, la protesta debía ser terminada a cualquier precio.

Los Juegos Panamericanos inician, y es entonces cuando Luis Ospina y Carlos Mayolo realizan el corto documental *Oiga, Vea* que evidencia de manera satírica la manera como «se

muestra o se vende» una ciudad en contraposición a los que quedan relegados, las clases bajas, las periferias de la ciudad que «viven» o, más bien, no viven los Juegos, los que quedaron detrás de las rejas de los estadios.

Dentro de la Bienal Internacional de Artes Gráficas, se expusieron obras en su mayoría de corte de denuncia social y política. Cali, Colombia, en una ciudad, un país polarizado por el discurso progresista, la represión, la Guerra Fría y las consecuencias de una guerra civil, el arte se vuelve la herramienta más poderosa para enfrentar la realidad.

En el mismo año, nace el colectivo cultural «Ciudad Solar» al que también pertenecieron Andrés Caicedo, Luis Ospina y Carlos Mayolo. En una casa ubicada en el centro histórico de Cali, cohabitaban escritores, literatos, fotógrafos, pintores, cineastas. Su tarea era reflexionar sobre todo lo que pasaba en la calle y extraerlo en un trabajo para las generaciones futuras.

El año 1971 dejó para Cali la evidencia de que el arte sería lo único que permanecería cuando la opresión llegase. Marcó el salto de la transformación de la ciudad provincial a la urbe.

En la actualidad, algunos miembros del *Grupo de Cali* sobreviven. Su última producción fue el documental *Todo Comenzó por el Fin* (2015) dirigido por Luis Ospina y que justamente cuenta la historia de este colectivo cultural a partir de las historias y las obras de sus tres integrantes principales; (Andrés Caicedo, Luis Ospina y Carlos Mayolo); a través de entrevistas a personas que de una manera u otra formaban parte del grupo o pasaron temporalmente por él, acompañada de escenas de los cortos, documentales y películas producidas por el *Grupo de Cali*.

1.1.2. Influencias del autor

Como ya es sabido, el interés inicial de Andrés Caicedo fue el teatro, la creación de dramaturgia ocupó sus primeros años de trabajo y producción. Sus guiones adaptados como *La cantante calva*, y *Las Sillas*, de Eugène Ionesco, y luego la creación de guiones originales como *El Mar*; su más importante obra para ser representada está basada en *The Caretaker*, de Harold Pinter; *Las narraciones de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe y *Moby Dick*, de Herman Melville.

Después del teatro vino, su interés por el cine para el cual escribió dos guiones para largometrajes basados en el cuento de H.P. Lovecraft, *La sombra sobre Innsomuth* y un relato de terror del escritor estadounidense Clark Ashton Smith, *La stirpe sin nombre*.

Siempre atraído por la literatura gótica y los espacios encerrados, el vampirismo, Andrés Caicedo vivía encantado con la literatura de las hermanas Brontë y de Virginia Woolf. Simpatizaba con The Bloomsbury Group, un grupo de intelectuales que criticaba y trasgredía las normas de la Inglaterra Victoriana (Redacción Arcadía, 2016).

A propósito de las influencias de escritura de Andrés Caicedo, Leonardo Abonía Ocampo (2012) afirma:

Hoy, tras doce años de aquel montaje, y de haber leído la obra completa de Poe, incluyendo *Narraciones y Aventuras de Arthur Gordon Pym*; de haber leído *Moby Dick* y *El Cuidador de Pinter*, obras aludidas explícitamente en *El Mar*, me encuentro con que la obra urde una red de relaciones mucho más fina, que lo atan a la tradición de escritores que, en el siglo XIX, tendieron los durmientes sobre los que se encarriló la literatura de vanguardia europea y norteamericana. Encontré que en *El Mar* se reúnen elementos del relato de terror Poetiano, y los elementos discursivos del teatro del absurdo, ambos comprometidos en generar un estado de desasosiego y de extrañeza en el receptor. Además, integra a esta mixtura, personajes grises, víctimas de la misantropía y la desesperanza, desencantados de la realidad que les tocó vivir, y que ven en la lejanía y en la trashumancia el único aliciente para soportar la amargura, entrando así en diálogo con los personajes de Melville. Pero este elemento, plenamente justificado en el contexto de la obra, se convierte en una constante al leer sus otros textos, y que al leer sus cartas, sus diarios y sus reseñas críticas, se advierte que aquello que parece ser una obsesión temática o estilística del autor, es un gesto que se funde con el hombre, con el Andrés Caicedo Estela que se asoma por entre las líneas que escribe de sí mismo, tal como sucede con los autores románticos que leyó y que tanto influyeron en su obra. Autores en los que se advierte una tendencia al frenesí, a la melancolía, al hastío del mundo y a la autodestrucción; que rechazan

las formas y los temas literarios convencionales, privilegiando la emoción sobre la razón, la intuición sobre la ciencia, y la libertad sobre las convicciones propias por encima de los preceptos definidos por la tradición, y que son los mismos elementos que se pueden identificar en toda la obra de Caicedo, obra que se nutre de los ritos y los modos de la juventud de su tiempo, que consigue identificar el lirismo de un momento de ruptura generacional, y que de alguna manera da cuenta de las crisis personales del autor igualmente dispuesto a hacer la ruptura con algo que aún se escapa de mi entendimiento; y que en lugar de atreverse a dar respuestas se empecina en generar dudas, y que como única salida posible sugiere el enclaustramiento, el deambular errático, la droga, y la muerte (Ocampo, 2012, p. 9).

En otro libro de publicación póstuma *El libro negro de Andrés Caicedo: La huella de un lector voraz* (2008) se compilaron todas las críticas y reseñas que Caicedo hacía de los autores y obras que leía al ser, por supuesto, tanto un escritor como un lector disciplinado.

1.1.3. Corrientes contra las que va Andrés Caicedo

Después del Boom del cual García Márquez era protagonista, surge en la década de los noventa el Post-Boom que lleva su camino a una vertiente diferente; en contra de las ideas del realismo mágico, los autores de este Post-Boom se dedicarían a mostrar una mirada más urbana de Latinoamérica. A pesar de que Andrés Caicedo nació en los tiempos de García Márquez, su narrativa encontraría una postura diferente.

Andrés Caicedo fue a contracorriente de la idea de concebir a América como «Maravilla», sacándola del carácter exótico que le había concedido el realismo mágico. Opta por la voz de la marginalidad, la violencia y la muerte, y se niega así a las legitimaciones e *ideologemas* que se hacían de la Literatura latinoamericana y colombiana basadas en la exuberancia de los relatos.

Joseph Conrad declaró alguna vez que no escribía cuentos fantásticos porque hacerlo sería negar que la realidad misma lo fuera. Andrés Caicedo parte de la premisa de que la realidad solo yace en la literatura, a través de ella se escribe la conciencia colectiva.

Lo particular y lo cotidiano toman forma por medio de la narración de María del Carmen Huerta; personaje principal y narradora de *¡Que viva la música!*; cuya realidad se ve fragmentada

y se evidencia en su modo particular de hablar y de construir el lenguaje. Cuando ella termina su relato, también es el fin de la novela, no es nada más que la realidad convertida en literatura; una realidad literaturizada, donde lo único que queda es la escritura como opción de vida. Muy en contraposición al relato macondiano en donde «el mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo».

Alberto Fuguet designa a Caicedo como: «El enemigo número uno de Macondo». «¿Tan fuerte era el poder de García Márquez en Colombia que terminaba asesinando a un chico urbano por el solo hecho de ser incondicional de Jerry Lewis y estar obsesionado con Kim Novak y la película *Lilith*?» (Fuguet, 2008, p.262).

A su vez, Caicedo ha influenciado a nuevas generaciones de escritores, como Rafael Chaparro, Efraím Medina, Octavio Escobar Giraldo y Ricardo Abdahlla.

1.1.1. Biografía

La idea principal con la que Andrés Caicedo (29 septiembre de 1951 - 4 marzo de 1977) fundamentó su corta, pero prolífica vida, se basaba en la idea de «morir y dejar obra». Siempre consecuente entre lo que pensaba y lo que hacía, Caicedo quería dejar una evidencia para la posteridad que reflejara su forma de pensar y de concebir la vida. Tenía todo calculado; planeó abandonar el mundo a los 25 años. Por eso, se dedicó desde los 15 a escribir sus primeros relatos y piezas dramáticas. En 1966, escribió su primera obra de teatro *Las curiosas conciencias*, y el relato *Infección*. Luego *Los imbéciles están de testigo* y *La piel del otro héroe*, con la que ganaría el Primer Festival de Teatro Estudiantil de Cali. También escribió las piezas *El fin de las vacaciones*, *El Mar* y *Recibiendo al nuevo alumno*, que trataban temas controvertidos para las ideas de su época y de su ciudad natal Cali, en el Valle del Cauca. Montó y dirigió adaptaciones teatrales de piezas, como *Las sillas*, de Eugenio Ionesco.

En 1969, trabajó en el Teatro Experimental de Cali (TEC), a su vez, aparecían sus primeros relatos cortos en los suplementos dominicales de los periódicos de Cali. Siempre escribió de manera constante y disciplinada, su máquina de escribir traqueteaba de manera persistente en su habitación.

Andrés Caicedo era diferente, y sus padres y hermanas mayores lo advirtieron. Solo tenía en mente producir literatura antes de abandonar el mundo. «Nací con la muerte adentro y lo único que hago es sacármela», le escribiría a su madre en una carta, en 1975 (Fuguet, 2008:16).

Caicedo era tartamudo, para él la forma más eficaz de comunicación era la escrita, de allí que propusiera en ella su medio de expresión máxima.

En 1969, y como artículos de prensa, inició su ejercicio de crítica cinematográfica en los diarios *El País*, *Occidente* y *El Pueblo*. Su relato *Berenice* fue premiado en el concurso de cuento de la Universidad del Valle, y *Los dientes de Caperucita* ocupó el segundo puesto en el Concurso Latinoamericano de Cuento, organizado por la revista venezolana *Imagen*.

Andrés Caicedo era adicto al cine; vivía por y para el cine; *cinéfilo-cinémeta-cinéfago*: lo describe así Alberto Fuguet (2008), escritor chileno que montó a partir de la correspondencia personal de Caicedo y de sus ensayos y críticas sobre cine una suerte de autobiografía póstuma. Un testimonio de puño y letra de Caicedo. Alberto Fuguet explica en el *making of*:

Andrés Caicedo no escribió este libro tal como existe y acaso no lo concibió, al menos de manera consciente, pero es su libro. No se sentó a escribir *Mi cuerpo es una celda*. Simplemente se sentó todos los días a escribir lo que fuera. Todo lo que está en el libro ha sido escrito por Caicedo. El material base fueron cartas, trozos de papel, diarios a medio terminar, libretas, cuadernos argollados, críticas de cine, artículos de prensa y escritos (Fuguet, 2008, p.263).

Generador siempre de movimientos culturales, empezando por el teatro a los 16 años y luego con el cine, Caicedo fundó y dirigió (junto con Ramiro Arbeláez, Hernando Guerrero y Luis Ospina, entre otros cineastas) el Cineclub de Cali, que presentaba sus funciones los sábados a las

12:30 p.m., primero en la sala del Teatro Experimental de Cali (TEC), después en el Teatro Alameda y, finalmente, en el Teatro San Fernando. Las películas que allí se presentaban eran en su mayoría de directores de cine independiente y de tipo B. De este modo, comenzó a dirigir y publicar la revista *Ojo al Cine*, que se convertiría, en 1974, en la revista especializada en crítica cinematográfica más importante del país. Llegó a editar cinco números de ella.

Al irse su hermana Rosario a vivir a los Estados Unidos en 1971 y con su pasión por el celuloide ya más desarrollada, con su revista y su cineclub, Caicedo empezó a escribir guiones para cine con el sueño de venderlos a Hollywood al productor y director de cine independiente Roger Corman. Caicedo esperaba que su hermana le ayudara a traducirlos con el escaso inglés que hasta ahora había aprendido.

Andrés Caicedo se fue a Los Ángeles con sus guiones ya terminados: *La estirpe sin nombre* y *La sombra sobre Innsmouth*, además de un relato sin diálogos, *Los amantes de Suzie Bloom*. En su obsesión, trataron de traducirlos junto a Rosario; incluso buscó que estudiantes de la UCLA le ayudaran a traducir su obra. Desafortunadamente, y como era de esperarse la traducción no fue adecuada y después de lograr tan solo entregárselos a personas cercanas a Corman, los guiones fueron rechazados.

Volvió a Houston donde vivía su hermana, quería instalarse en los Estados Unidos solo para poder ver la mayor cantidad de películas posible y escapar de Cali, durante su estadía veía siete películas diarias y escribía la crítica de cada una de ellas.

Sin embargo, fue en Los Ángeles donde empezó a escribir *¡Qué Viva la Música!* Concebida primero como un cuento corto y que se transformó luego en novela corta.

Terminó de escribir *¡Qué Viva la Música!* en el municipio de Silvia en el Cauca. El proceso de publicación no fue fácil. Caicedo escribió cartas a editoriales de Ciudad de México y de

Buenos Aires, quienes le prometían que publicarían su novela, pero las publicaciones nunca se materializaron. La primera publicación que vio la luz fue la que él consideraba su primera novela *El Atravesado*. Pero fue su madre que como obsequio de 24 años, en 1976, le regaló la publicación de algunos cientos de ejemplares.

Finalmente, Juan Gustavo Cobo Borda, importante poeta y ensayista colombiano editó *¡Qué viva la música!*, en 1977, bajo la gestión de Colcultura. De inmediato, después de recibir el primer ejemplar de *¡Qué viva la música!*, Andrés Caicedo ingiere 60 pastillas de barbitúricos y fallece encima de su máquina de escribir mientras escribía una carta al crítico de cine español Miguel Marías, editor de una revista de crítica cinematográfica para la que Caicedo escribía, y a quien le promete enviarle una copia de su recién publicada novela.

Desde ese día, su padre Carlos Alberto Caicedo en un esfuerzo por comprender a su hijo muerto, se dedicó a que su trabajo no se perdiera y junto a Luis Ospina y Sandro Romero —ambos amigos que formaban parte del *Grupo de Cali* y que acompañaron a Andrés Caicedo en el Cineclub y en la edición de la revista *Ojo al Cine*— escribieron a diversas editoriales para que toda su obra fuera publicada, después de un voluntario y cuidadoso trabajo de compilación y edición de su parte.

Al planear perfectamente su vida y su muerte Caicedo dejó en su habitación toda su producción: relatos, cuentos cortos, novelas sin terminar, críticas de cine y epístolas muy bien organizadas en carpetas rotuladas, la mayoría con copia realizada con la ayuda del papel carbón, que se utilizaba en la época al respaldo del original al momento justo de escribir.

Sus publicaciones póstumas más recientes son la segunda edición de *Ojo al Cine* (2017) una compilación de 744 páginas de todas las críticas de cine hechas por el escritor. Varias reediciones de distintas casas editoriales de toda su obra literaria y, próximamente, después de una

lucha entre sus albaceas y herederas literarias (Rosario y sus hermanas mayores) la publicación de la totalidad de su producción epistolar por Editorial Planeta.

2. Historia de la novela urbana en Colombia

En la solapa de la traducción al francés de *¡Qué Viva la Música!*, se describe cómo aquella que dio origen al género de la narrativa urbana en Colombia. *¡Qué Viva la Música!* fue publicada en 1977, antes de ella otras dos obras: *Aire de Tango* (1973), de Manuel Mejía Vallejo, y *Crónica de tiempo muerto* (1975), de Oscar Collazos, parecen haberle quitado a Caicedo su bandera precursora. Sin embargo, Andrés Caicedo había escrito con bastante anterioridad una cantidad significativa de cuentos inéditos con un alma claramente urbana.

En el libro póstumo *Calicalabozo*, publicado primero en 1984, por la editorial Oveja Negra con el título *Destinitos Fatales*, se integraban tres apartes, *Calicalabozo*, *Angelitos empantanados* y la novela inconclusa *Noche sin fortuna*. En el prólogo de la edición de Oveja Negra, sus editores y compiladores: Luis Ospina y Sandro Romero Rey, que como ya se ha mencionado eran integrantes del *Grupo de Cali*, con el objetivo de bautizar varios textos con el nombre de *Calicalabozo*, procuraron seguir un cuerpo temático uniforme en lo que se refiere a la selección y organización de los textos, dando así cuenta del pensamiento de Caicedo.

Se realizó una segunda edición en 2003, por el grupo editorial Norma conformada por una línea de narraciones organizadas a partir del año en que Caicedo las escribió; se inició en 1966 con *Infección* y hasta 1975 con el relato *Berenice*.

El tema de las narraciones se da alrededor de jóvenes habitantes de la ciudad de Cali, que, al deambular por la ciudad, despliegan un imaginario propio; por lo tanto, el núcleo de los relatos no es su propio argumento. Todo cuanto sucede a través de los relatos son pretextos para personificar divagaciones y conflictos internos de los individuos, Caicedo no arma una trama

como tal, sino que plasma una serie de sueños y anhelos propios de los jóvenes, donde el elemento central es la ciudad de Cali y los sentimientos que de ella se desprenden y que provocan dentro de los distintos personajes.

Por medio de estos cuentos, Caicedo estaba tratando de buscar una voz definitiva y madura para su novela *¡Qué viva la música!* que empezó a escribir en 1972, cuando estaba en los Estados Unidos.

En cuanto a lo que se refiere a los antecedentes de la novela urbana en Colombia, Luz Dary Giraldo, en *Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996)* (2000), afirma que, para mediados del siglo XX, las características de la novela colombiana se centraban en la violencia entre los dos únicos partidos políticos existentes para esa época en el país (Liberales y Conservadores), además de describir temáticas y situaciones propias del ambiente rural y, por último, de la identidad latinoamericana con el surgimiento del Boom.

Giraldo plantea que el nacimiento de la novela urbana se registra en la mitad de la década de los setenta; en un momento que denomina «Transición», donde los autores exploraban las concepciones urbanas y la cotidianidad de la vida citadina.

El momento de «transición» constituye para Giraldo el momento en que «lo urbano no es solo un tópico, sino una concepción del mundo formalizada en la escritura» (2000:11). En tanto que se alejan de narrativas macondianas y se acercan a la realidad urbana.

Ángel Rama (2004) afirma que durante la década de los setenta no solo tiene lugar el proceso de urbanización de las ciudades latinoamericanas, sino que igualmente, la literatura misma pasa por un proceso de modernización; evolución formal y temática; que tiene que ver con ese mismo deseo de los escritores de reflexionar sobre la transformación hacia lo urbano; los llamó «contestatarios al poder» (Rama, 2004, p.87).

Algunas de las novelas que le siguieron a Caicedo dentro de este periodo de «transición» fueron *Los parientes de Ester* (1978), de Luis Fayad y *Sin remedio* (1984), de Antonio Caballero.

César Valencia Solanilla (1988) afirma que la producción de novelas colombianas de la década de los sesenta y principalmente de los setenta, restablece las cuestiones de la época histórica equivalente, valiéndose de historias individuales. Así como lo presenta Andrés Caicedo en su novela *¡Qué viva la música!*, con el relato de degradación de María del Carmen Huerta.

Giraldo (2004) afirma que la literatura que trata de la ciudad se instaura a partir de las relaciones que subyacen entre el sujeto literario y el objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes.

Álvaro Pineda Botero en su escrito *Novela ¿urbana? en Colombia: Viaje de la periferia al centro* (1994) plantea que el protagonista se dirige hacia sí mismo, y de esta manera, carece de toda habilidad para precisar una realidad definida vista del exterior, en vez de mostrarse como agente externo de las circunstancias se convierte en víctima de la historia.

Pineda Botero menciona el término «horizonte ideológico» que no es nada más que el cosmos figurado dentro de la novela urbana, que se construye desde la vivencia de la ciudad que abandona su carácter de ambiente, de lugar donde todo acontece:

De la periferia externa del mundo objetivo de la novela de ciudad se ha pasado a la vida psíquica interior. Pero la visión es parcial y fragmentada, caótica. Las cosas y los hechos, generalmente, carecen de sentido y el protagonista se pregunta por el significado de su propia vida (Pineda, 1994, p.136).

El término «horizonte ideológico» es, por supuesto, de Mijail Bajtin (1989), que modifica la realidad para armar un cosmos interior que da sustento psicológico a los personajes de la narración. Tal y como sucede en *¡Qué viva la música!* con María del Carmen.

Así entonces, y tal y como se mencionaron anteriormente, los cambios sufridos en la ciudad de Cali a partir del año de 1956, y con el clímax de dicha evolución en el año 1971. Cuando los

desplazados por la violencia, en su mayoría campesinos, vinieron a ocupar el sur de la ciudad donde se concentraban las clases populares y se daba toda esa mezcla cultural plasmada al final del relato de *¡Qué viva la música!* era entonces difícil entender e interpretar las dinámicas que allí tenían lugar, los primeros habitantes de la ciudad estaban hasta ahora comprendiendo la diversidad de los grupos sociales que la conformaban.

José Luis Romero (1999) en su libro *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, explica este fenómeno:

Las ciudades fueron, sobre todo, la pantalla en la que los grandes cambios sociales se advirtieron mejor y, en consecuencia, donde quedó más al desnudo la crisis del sistema interpretativo de la nueva realidad. Se entrevió que no se la entendía y no pudiendo captarse el nuevo y diferenciado conjunto como tal, se hizo hincapié en cada uno de sus grupos. Entonces se descubrió que la ciudad no era un conjunto integrado sino una yuxtaposición de grupos de distinta mentalidad (Romero, 1999, p .380).

En cuanto a lo que hace referencia a lo «urbano» en la obra de Caicedo, Sandro Romero Rey en el libro *Memorias de una Cinefilia* (2015) afirma:

Toda la obra de Andrés Caicedo parte, depende y se inscribe en la ciudad de Cali. Esto, que parecería un accidente, se convierte en una actitud en todo su trabajo, pues no es posible que un autor como Caicedo existiese en otra ciudad colombiana. [...], es una realidad de múltiples connotaciones, puesto que Andrés Caicedo asumió a su ciudad como una especie de metáfora de su propia vida, entendiendo la caleñidad como una excepción, como una salida por la puerta trasera, como un reto. La capital del departamento del Valle del Cauca ha sido un medio donde la vida cultural se ha arrastrado para tratar de imponerse, y las excepciones juveniles (en particular, en la década del setenta), han tenido una salvaje, agresiva e inteligente manera de cuestionar las normas establecidas, a través de todos los excesos posibles, llámese cinefilia, erudición, drogas, pasiones irrefrenables o soluciones radicales. Así mismo, a dos horas de la costa pacífica, la cultura de la ciudad de Cali es una mezcla del sudor del trópico y el anhelo de los paisajes transilvánicos, es la baba de la rumba y el continuo arrepentimiento por el tiempo perdido, es la desmesura en los excesos y el sopor de los trabajos inútiles (Romero, 2015, p.64).

La relación que tenía Andrés Caicedo con la ciudad de Cali era de odio; para Andrés Caicedo odiar es querer sin amar, en su cuento *Infección* así lo describe:

Odio a Cali, una ciudad que espera, pero que no le abre las puertas a los desesperados (...)

Sí, odio a Cali, una ciudad con unos habitantes que caminan y caminan... y piensan en todo, y no saben si son felices, no pueden asegurarlo. Odio a mi cuerpo y mi alma, dos cosas importantes, rebeldes a los cuidados y normas de la maldita sociedad. Odio mi pelo, un pelo cansado de atenciones estúpidas, un pelo que puede originar las mil y una importancias en las fuentes de soda. Odio la fachada de mi casa, por estar mirando siempre con envidia a la de la casa del frente. Odio a los muchachitos que juegan fútbol en las calles, y que con crueldades y su balón mal inflado tratan de olvidar que tienen que luchar con todas sus fuerzas para defender su inocencia. Sí, odio a los culicagados que cierran los ojos a la angustia de más tarde, la que nunca se cansan de atormentar todo lo que encuentra... para seguir otra vez así: con todo nuevamente, agarrando todo, ¡todo! Odio a mis vecinos quienes creen encontrar en un cansado saludo mío el futuro de la patria. Odio todo lo que tengo de cielo para mirar, sí, todo lo que alcanzo, porque nunca he podido encontrar en él la parte exacta donde habita Dios.

Odio la avenida sexta por creer encontrar en ella la bienhechora importancia de la verdadera personalidad. Odio el Club Campestre por ser a la vez un lugar estúpido, artificial e hipócrita. Odio el teatro Calima por estar siempre lleno los sábados de gente conocida (Caicedo, 1998, p.19).

Así entonces lo urbano, además de otras características como el canibalismo, el vampirismo, y el ya mencionado gótico tropical, se hacen presentes a través de toda la obra de Caicedo en sus cuentos cortos y novelas terminadas y sin terminar.

3. Recepción e importancia de *¡Que viva la música!* dentro de la literatura colombiana

Juan Gustavo Cobo Borda, importante poeta y ensayista colombiano y quien editó, por fin, esta novela en 1977 bajo la gestión de Colcultura (entidad que perteneció al Ministerio de Educación Colombiano y encargada del desarrollo y el fomento de las artes y que luego se convirtió en el actual Ministerio de Cultura) señaló que desde el momento en que había leído *¡Qué viva la música!* supo que este libro marcaría una nueva etapa en la literatura colombiana. Para Cobo Borda la novela era algo profundamente distinto: una voz única, un ritmo único.

Después de su publicación en 1977, *¡Qué viva la música!* fue ganando poco a poco su lugar dentro de la literatura colombiana. A medida que su obra se iba difundiendo y era conocida primero por lectores que visitaban la primera novela de Caicedo en fotocopias viejas y pasadas de mano, sacadas de su primera edición. Pasó, luego de ser solo objeto de lectura y curiosidad desprevenida, a encontrar un público nuevo y específico, el público para el cual fue justamente

escrita: los jóvenes. Para ser finalmente objeto de análisis por parte de los círculos académicos colombianos y luego internacionales.

Siempre moviéndose dentro del plano de las contradicciones, de los que veían *¡Qué viva la música!* como una narración precursora de un estilo y género nuevos y los detractores para los que no era más que una crónica juvenil enmarcada en los excesos.

Alberto Carvajal, quien realizó para su tesis de doctorado un estudio minucioso sobre el trabajo de Caicedo *Estudio previo y edición crítica de la obra narrativa y dramática del escritor colombiano Andrés Caicedo* (2007), afirma que Andrés Caicedo busca, a partir del desarraigo social y cultural, plasmar en su obra el drama de la marginalidad, mediante un lenguaje que trasciende la realidad y la recrea de forma imaginaria. Un modo de lenguaje en donde Caicedo hace uso de jergas y formas coloquiales empleadas a su vez por la juventud, relacionado a un modelo de oralidad urbana que plantea una problemática social.

La manera como se articulan las formas de oralidad en sus obras es de carácter novedoso y de paso constituye una trasgresión en el plano formal de la escritura; esto podría considerarse como una de las grandes virtudes de la narrativa caicediana, y de paso un aporte valioso a la literatura colombiana (Carvajal, 2007, p.111).

Carvajal (2007) realiza además un registro minucioso sobre la recepción de la obra de Caicedo y nombra todos los títulos de estudios críticos y académicos, libros, monografías, artículos en libros, revistas especializadas y periódicos, en actas o memorias de congresos y seminarios; incluso de menciones en diccionarios y enciclopedias. Además de listar largometrajes y cortometrajes cuyo tema central es la obra de Andrés Caicedo. (Carvajal, 2007, p. 220-232), incluye algunos apartes de opiniones de la crítica sobre la obra literaria (Carvajal, 2007, p.234-238). Incluiremos algunos fragmentos a continuación:

Aunque no se trata para nada del realismo de los años 20 y 30, ni del realismo historicista de algunos de los escritores del mal denominado Boom, la narrativa de Caicedo reflexiona constantemente, desde las formas ya asimiladas a la tradición y lenguajes de la narrativa latinoamericana, y desde un humor absolutamente corrosivo, sobre los contenidos éticos e

ideológicos de por lo menos dos grupos sociales connotados por la división espacial de la ciudad (Carvajal, 2007, p.234).

Considero a Andrés Caicedo como uno de los pocos escritores colombianos más importantes de las últimas generaciones (y si nos ponemos a hacer cuentas, también de las penúltimas), no solamente porque sus libros, misteriosamente, han ido desapareciendo de los estantes de las librerías con un afán secreto de parte de lectores asiduos, sino porque su obra se ha convertido en el paradigma de una especie de contracultura que no pertenece a la cultura oficial, ni gana distinciones, ni agasajos palaciegos, ni se reconoce más que por su codeo pantallero que por su trabajo («Andrés Caicedo. La feliz amargura», en *La ciudad en la literatura, Encuentro*, Medellín, ICFES, 1986. p. 101) (Carvajal: 2007, p.235).

¡Que viva la música! es una ruptura total. En su interior, los personajes viven los más intensos conflictos de lo urbano, de la ciudad sacudida por los estertores de la violencia, por el agrupamiento de grandes sectores marginales, en este caso del negro. A este último espacio encamina su tragedia de existir, es decir conocer o vivir el ambiente de la rumba (Carvajal: 2007, p.235).

Al cumplirse 40 años de su fallecimiento (1977-2017), se publicaron varios artículos y especiales multimedia sobre su vida y su obra especialmente en versiones en línea del periódico nacional *El Tiempo*, el diario caleño *El País*, la revista cultural *Arcadia* y *Las 2 Orillas*, estas dos últimas informan constantemente todo lo que sucede relacionado con el autor.

Se organizaron eventos y conversatorios a lo largo de 2017 en torno a su obra narrativa, a su crítica sobre cine y a su producción epistolar, que va a ser publicada finalmente en 198 cartas por Editorial Planeta. En octubre de 2016, se presentó una compilación de sus obras de teatro originales bajo la edición de Sandro Romero Rey y publicado por la Universidad del Valle. Además de Cine-foros que celebraron su adoración por el cine, donde se proyectaron selecciones de sus películas predilectas.

Andrés Caicedo es un autor que hasta nuestros días sigue dando que hablar en dos polos: los detractores que no encuentran en su obra más que unas «crónicas de adolescencia» y que piensan que todo el mito caicediano no es más que la invención de sus amigos y su hermana menor con el patrocinio del suicidio. Contra los que ven en el trabajo del escritor una riqueza narrativa fundadora del pensamiento urbano en la literatura colombiana, plena de crítica e inconformismo

hacia los establecimientos de la época, enfocada en el mundo de la inconformidad adolescente para oponerse claramente al mundo adulto *serio* intrascendente que ha impuesto una forma de vida decadente. La voz del autor solo se ha visto a cuenta gotas, debido al hermetismo con que se ha venido publicando su trabajo, por esta razón, parece que sobresale la desfigurada, pintoresca y, sobre todo, limitada imagen que de Andrés Caicedo siempre se ha hecho; se lo relaciona únicamente con los Rolling Stones, la salsa, la droga, la rumba y una artificiosa rebeldía.

A pesar de que se han realizado numerosos estudios serios y académicos sobre su obra, queda mucho por hacer. A Andrés Caicedo siempre debe de identificársele con el desarraigo, con lo difícil que es en sí la propia existencia, la existencia de los *otros*, no de los instituidos. Una existencia agobiada por la presión de un orden en desorden.

María Dolores Jaramillo Salazar (1998) plantea que *¡Que viva la música!* recuerda la tesis de Luckacs sobre la novela:

En donde se afirma que en ella expresa la búsqueda de valores auténticos por parte del individuo en una sociedad degradada y agónica. Constituye una forma literaria acabada y en proceso, síntesis de la problemática de un mundo «dislocado», caracterizado por las fisuras entre el mundo interior y el mundo exterior del personaje. En efecto, en *¡Que viva la música!* predomina un sentimiento de carencia, de ruptura y de sinsentido frente al mundo y los personajes intentan encontrar un camino auténtico (Jaramillo, 1998, p.39).

4. Contenido Lingüístico de *¡Que viva la música!*

Durante el proceso de escritura y producción de *¡Que viva la música!*, se dieron muchos cambios y transformaciones en relación al contenido lingüístico y habla propia de los personajes dentro de la novela. Carvajal (2007) realiza un análisis de los documentos manuscritos y del material antes de la publicación de la novela, facilitados por el padre del autor (Carvajal, 2007,

p.34-35), en donde Caicedo decide finalmente hacer uso de una jerga coloquial y fiel a la utilizada por la juventud de la época.

Carvajal (2007) afirma que con el fin de buscar un habla coloquial durante toda la narración que defina y diferencie a sus personajes dentro del contexto social colombiano, Caicedo realiza transformaciones importantes con el objetivo de que sus personajes sean fieles representantes de una oralidad particular, de un lenguaje dialectal específico usado por los jóvenes de la ciudad. (Carvajal, 2007, p. 44).

Carvajal (2007) denominó los manuscritos: un manuscrito hológrafo y tres manuscritos mecanografiados; como M1, M2, M3 y M4 respectivamente (Carvajal, 2007, pág.34). Y a la versión definitiva, primera y única edición de Colcultura que utilizó para su análisis la denominó (A), por ser la que intervino directamente el autor antes de su publicación (Carvajal, 2007, p.38).

Esta designación obedece a las diferencias significativas que presentan de acuerdo con la evolución de cada personaje hasta llegar a la versión de Colcultura:

El cotejo de dichos manuscritos es importante porque permite analizar el largo proceso de elaboración textual y descubrir la génesis textual de la novela, es decir, los pretextos e intertextos que tuvo en cuenta el autor en el proceso de creación de la obra. Es en esta parte donde se detallan y discriminan elementos que ayudan a la configuración real de la novela, de ahí su importancia para el análisis teórico y temático que se propone en otro capítulo de este estudio. Además, dicho cotejo permite apreciar detalladamente el trabajo creativo del escritor y observar el proceso de depuración de un estilo personal (Carvajal, 2007. P, 35).

En cuanto a lo que se refiere al contenido lingüístico de la obra, Carvajal plantea que, con el objetivo de definir y diferenciar a los personajes dentro del contexto social colombiano, Andrés Caicedo busca un habla coloquial a lo largo de su obra, realizando cambios significativos con el

fin de que sus personajes sean fieles representantes de una oralidad particular, de un lenguaje dialectal definido de los jóvenes de la ciudad. (Carvajal, 2007, p. 44)

Así entonces, Carvajal lo evidencia en los siguientes ejemplos:

En M2 se lee: *y salirle con escándalos a mi mamá. Leía mis libros...* (3). En A, se lee: *y salirle con peloterías a mi mamá. Pero leía mis libros...* (7). Otro ejemplo sería: *como si no se hubiera luchado para llegar a la edadcita ésta* (6), *como si no se hubiera pasado por hartas para llegar a la edadcita ésta* (10). Finalmente, se tienen dos casos donde se muestra un lenguaje con expresiones fijas y una expresión informal de ofrecimiento: en M2 aparece *porque en lo otro, si no por qué la vendría a ver todas las noches* (6), y en A *porque en lo que es la sal de la vida quién se va a poner a decir nada, entonces cómo se explicaría que yo siga viniendo a verla cada noche*, (10). Y, *Para eso es que me querés. Ten* (28), *Para eso es que me querés. Tomá* (32) (Carvajal, 2007, p. 44).

Por otro lado, María Dolores Jaramillo Salazar (1998) sobre el contenido lingüístico afirma que Caicedo hace uso de un lenguaje coloquial y cotidiano. Además de mezclar —entre palabras en inglés y frases de calidad lírica— el dequeísmo diario. Mediante un lenguaje irregular, une lo prosaico con lo poético (Jaramillo Salazar, 1998, p.43).

Jaramillo afirma también que la intención de Caicedo es claramente de ruptura y experimentación, haciendo uso del lenguaje de la época: juvenil e informal.

La jerga de la droga señala un itinerario psico-lingüístico: «periqueros», «metamos hasta reventar», «carburar», etc., es, a la vez, un índice social. El lenguaje marginal caracteriza el habla de los personajes de *Que Viva la Música* y se contrapone a la lengua como uso oficial y general. El lenguaje matiza las diferencias sociales de los personajes y es un elemento sintomático de la situación vivida. El lenguaje de la droga o el de la música *rock*, constituyen escalones rituales para la aceptación dentro del grupo social. La acentuación caleña se siente claramente. Ese «dejáme» o «tomá», por «déjame» o «toma» le da un sabor regional al lenguaje de la novela. Si la problemática narrada es universal, se plantea a través de una coloración muy local, contrastada con el uso de anglicismos. Desde la ambigüedad del lenguaje (lo regional y lo pretendidamente cosmopolita), se identifica la dependencia cultural y la simbiosis de influencias propias y ajenas que caracterizan a los personajes de Caicedo (Jaramillo, 1998, p.43).

Finalmente, Jaramillo plantea que Caicedo busca, en apariencia, la cualidad sugestiva de la palabra, por medio de refranes y juegos verbales a lo largo de la novela. «Te conozco bacalao, aunque vengas disfrazao», «vete de aquí piraña, mujer que todo lo daña». Incrementando de esta

manera, las posibilidades significativas a través de estos dichos y malabarismos verbales al lenguaje de la narración y la descripción (Jaramillo, 1998, p.43).

Igualmente, el escritor chileno Alberto Fuguet, quien realizó el montaje de una *Autobiografía*, de Andrés Caicedo —*Mi Cuerpo es una Celda* (2008)— basada en una compilación de toda la producción epistolar y diarios de Caicedo, colocó de nuevo al autor colombiano en la escena literaria. Para el prólogo de la reedición de *¡Que viva la música!* de 2013, de Penguin Random House, Fuguet escribió *Planeta Caicedo*: «El chico de moda de los setenta sigue estando de moda, lo que prueba que no es una moda, que lo que escribe trasciende idiomas, ciudades, grupos, tendencias. Lo que parecía tan caleño termina siendo más bien urbano y del mundo» (Fuguet, 2013, p.37).

Andrés Caicedo cimienta su escritura en la fragmentación de su sintaxis, llevándola al plano de la lengua narrativa, lo cual implica una nueva ideología y una nueva estética. Al romper el lenguaje se rompe la cultura oficial, desmitifica sus relatos e imágenes, la conciencia del autor quiere incorporar varias funciones del lenguaje dentro de la narrativa, en especial las funciones reflexiva y crítica acerca del mundo y partiendo de la novela misma. Posteriormente, el uso del habla cotidiana, del discurso oral, hecho escritura establece una mutación de los códigos que tiene consecuencias importantes desde los planos narrativo e ideológico, puesto que legitima las voces de la marginalidad, evidenciando así la toma de posición del autor dentro de la literatura colombiana de los años setenta que se caracterizaba por la literatura de denuncia, la cual cuestionaba la violencia en el país y en América Latina, la ya mencionada literatura marginal y el realismo mágico.

Así entonces, descrito el contenido lingüístico de la obra original *¡Que viva la música!* en idioma castellano, nos centraremos en el análisis comparativo de sus traducciones al inglés y al francés centro del presente estudio.

2. Análisis comparativo de las traducciones al francés (Bernard Cohen, 2012) y al inglés

(Frank Wynne, 2014) de *¡Que viva la música!* (1977)

2.1. Problemáticas lingüísticas y de referencias culturales dentro de *¡Que viva la música!* (1977)

Dentro de la obra de Caicedo, sobrevive una voluntad de ruptura y experimentación a partir del lenguaje, un lenguaje específico de la época y del lugar (Cali, Colombia, 1977), que en un primer momento podemos calificar de juvenil e informal. Se trata de jergas propias del entorno de las drogas, un lenguaje marginal que matiza las diferencias sociales de los personajes, además del carácter coloquial y cotidiano y un recurrente dequeísmo.

El acento propio de la ciudad le otorga un carácter específico y regional a la narración, que contrasta al mismo tiempo con el uso de anglicismos (lo regional y lo pretendidamente cosmopolita) donde se identifica la dependencia cultural y el sincretismo de influencias propias y ajenas que caracteriza a los personajes de Caicedo. Esto da como resultado, por último, una narración de problemáticas de referente con aspiración universal.

Aparecen también a lo largo de la novela juegos de palabras y refranes que se constituyeron como problemáticas por resolver a la hora de realizar las traducciones y ahora, al realizar el presente análisis. Además, surgen referencias a obras literarias y letras de canciones del género de la salsa.

Al constituirse *¡Que viva la música!* como un registro lingüístico del «habla» juvenil de la época, se asemeja a un registro de audio posteriormente transcrito y resulta así un lenguaje

literario mezclado con el lenguaje hablado. Esto marca el propósito documental del texto: una realidad convertida en literatura.

Al iniciar un análisis sobre las traducciones al inglés y al francés de *¡Que viva la música!* comprendemos que estas tienen una relación directa e intrínseca con la construcción de identidad que de la narración de la cultura de partida hagan los lectores de la cultura de llegada. Este análisis contempla los puntos de contacto y sus correspondientes conflictos.

La traducción muestra todo aquello que podrían tener en común dos culturas que no se conocen, cuyos contactos han sido menores. A la hora de traducir, se construye un lugar de común acuerdo entre dos experiencias, se establece una negociación, se revelan identidades nuevas y se transforman identidades preexistentes. Así entonces, donde existe una interacción cultural, en consecuencia, resulta una traducción.

2.2. Soluciones a problemas de traducción según los traductores

2.2.1. Frank Wynne. Traductor de *¡Que viva la música!* al inglés. *Liveforever* (2014)

Al inicio de la traducción al inglés, Wynne agrega una nota aclaratoria en la que, de manera corta y muy general, explica sus decisiones de traducción de la novela de Caicedo.

A continuación, la nota aclaratoria:

Liveforever takes place in the real world, Cali, Colombia, circa 1977, and consequently knew I would have to wrangle with the mysterious slang of the city at that time. But the novel also takes place inside the mind of its narrator, María del Carmen Huerta, whose thoughts are so suffused with the music she adores that as the book progresses, her voice and her tale become shot through with song titles and lyrics, especially from the classic salsa of the period by perhaps the most famous salsa duo, Richie Ray & Bobby Cruz. In the original, these musical references are not signalled to the reader in any way; they simply weave through the narrative as bizarre images and curious non-sequiturs. Using his narrator's unique voice, Caicedo creates a shimmering, shifting, increasing hallucinatory pattern of words and images. [...] Since few English-language readers are likely to have an in-depth knowledge of salsa and the many related styles of Afro-Cuban music (*cumbia*, *guaguancó*, *bembé*, *bugalú*, *salsa brava*), I have decided to italicize the musical allusions in the novel to highlight this thread that runs through its pages. [...] I have done my best to preserve the curiously poetic voice of María del Carmen Huerta, drawing on 70's slang in the

hope of conjuring the period, but electing some Spanish words to preserve a sense of place. [...] I have done my utmost to follow Caicedo's sinuous, free-flowing sentence structure, the tumbling torrent of word that are María del Carmen's own song (Wynne, 2014, pp. xvii – xviii en Caicedo,2014).

Frank Wynne es un traductor literario nacido en Irlanda, se mudó a Francia en 1984, donde descubrió su pasión por el lenguaje. Wynne ha traducido trabajos de Michel Houellebecq, Frédéric Beigbeder, Ahmadou Kourouma, Boualem Sansal, Claude Lanzmann, Tomás Eloy Martínez y Almudena Grandes, entre otros. Su trabajo le ha valido varios premios, incluso The Scott Moncrieff Prize y el Premio Valle Inclán. Más recientemente su traducción de *Vernon Subutex* fue seleccionada por The Man Booker International 2018. Su libro de no-ficción *I was Vermeer*, acerca de la carrera del falsificador Han Van Meegeren, fue publicado por Bloomsbury UK/US y publicada en Italia, Japón, Polonia y el Brasil. Ha sido traductor residente en [Villa Gillet](#) Lyon (2007), en [Santa Maddalena Foundation](#) (2011) y en la Universidad de Lancaster (2016). Ha contribuido con traducciones de *The Paris Review*, *Beirut 39* y *Index on Censorship*. En 2012, fue nombrado miembro honorario de the [Irish Translators and Interpreters' Association](#). (Recuperado de <https://www.terribleman.com/biography/>).

Adicionalmente a la nota introductoria, se consultó por medio de un cuestionario al traductor sobre su proceso de toma de decisiones, esto como complemento de su propia descripción del trabajo traductor. Frank Wynne (2019) manifestó que *¡Que viva la música!* presentó problemas muy específicos relacionados con el marco de la narración y con su idioma particularmente hermético, puesto que la novela no está escrita simplemente en la variedad hablada en Colombia, sino en el argot propio de la ciudad de Cali de mediados de los años setenta, tal como señala en la introducción de la edición inglesa. A esto se añade la dificultad de crear una cadencia y ritmo adecuados al momento de establecer estructuras del lenguaje relacionadas con proverbios y jergas determinados, esto sin llegar a «domesticarlas».

Encontrar una voz para María del Carmen, protagonista de la novela, era una de las principales preocupaciones de Wynne (2019) quien además declara que siempre evitó explicar términos dentro del texto. Lo hizo en ocasiones, tan solo para dar un contexto y, finalmente, permitir a la imaginación del lector hacer el resto. Los lectores están acostumbrados a las novelas que tienen lugar en futuros o pasados remotos o en tierras imaginarias.

Para Wynne (2019) lo importante es que el traductor se asegure de que el lector no tropiece en su recorrido descifrador. Al terminar la traducción Wynne decidió incluir apéndices con una lista de todas las referencias musicales que aparecen en la novela; pero insistió en que estas no estuvieran incluidas en el texto como notas al pie.

Agregó, al final, un apéndice de títulos de canciones y otro de letras de canciones, por supuesto de salsa, género que es menos conocido dentro del mundo angloparlante. Además, al advertir la necesidad de traducir las letras y los títulos de las canciones, sus significados se alejaron de las canciones originales. La salsa en sí misma posee sus propios modismos, que no solo son expresados en español, sino también en yoruba, basados en imágenes pertenecientes a la santería cubana. Sin embargo, para Wynne, no hay duda de que al traducir tales palabras o aun así explicándolas dentro del texto, estas perderían el sentido místico que tienen en el original en español.

En relación a la adaptación de jergas o a la búsqueda de términos equivalentes, Wynne (2019) afirma que es esencial que el texto no termine sonando cercano a las variantes de inglés estadounidense o británico. Como resultado, Wynne se esforzó por usar lo que el traductor Anthea Bell llamó «lo no específicamente coloquial», es decir, los términos pertenecientes a las jergas comunes a la mayoría de los dialectos del inglés hablado, los cuales no le confieren una marca evidente de tiempo o lugar.

Durante todo el trabajo de traducción, los problemas más difíciles de resolver para Wynne fueron encontrar las alusiones dentro de la novela. Caicedo fallecido, y sin conocer a sus contemporáneos, Wynne tuvo que desarmar la narrativa buscando menciones, citas, letras y títulos.

De conformidad con lo anterior, acerca de los elementos descriptivos de la dimensión semiótica del lenguaje, cabe considerar las alusiones que Andrés Caicedo hace y el problema de lo cultural dentro de su narrativa. En *Teoría de la Traducción. Una aproximación al discurso*, de Hatim y Mason (1995), se menciona la semiótica como aquello que «trasciende del estudio del lenguaje y se ocupa legítimamente de otros modos de transmitir significado en las distintas culturas» (p.141). Hatim y Mason (1995) afirman que las lenguas se distinguen en cuanto a la manera como ven y segmentan la realidad y crean de esta manera problemas profundos para el traductor, tanto como sea posible hallar más que correspondencias superficiales entre las variadas categorías y divisiones que las diferentes lenguas asignan a los modelos de pensamiento de sus hablantes (p.137-138).

Sería difícil entonces para los traductores de *¡Que viva la música!* encontrar no solo un equivalente, sino un modo cercano y lo más preciso posible al significado de las distintas expresiones y vocabulario usados a lo largo de la novela, para así acomodarse a los modelos de pensamiento de los hablantes en la lengua de llegada, para esto entonces tuvieron que encontrar, a partir de un modelo semiótico del texto, el contexto y la traducción, lo que existía en común.

El problema para Frank Wynne no era en realidad la narración como tal de la protagonista. Para él, ese relato es más bien incidental al libro. Los problemas de traducción radican en todas las alusiones a la cultura popular y al género de la salsa de los años setenta, cuyos títulos, letras de canciones e imágenes permean y constituyen el fundamento de la novela. Para este traductor, el argot caleño en el cual está escrito *¡Que viva la música!* no figura incluso dentro de la

variedad de español colombiano, mucho menos dentro del inglés, cuya cultura y tradiciones musicales son muy diferentes. En conexión con lo anterior, Roland Barthes (1957) (como se cita en Hatim y Mason, 1995) afirma:

La literatura como sistema semiótico de segundo orden, como sistema de cara a la significación, se construye sobre otros sistemas, puesto que, principalmente a través del elemento de la «creatividad», proporciona una versión alternativa del «mundo real» (p, 146).

Andrés Caicedo construyó sobre otros sistemas como lo son la música, el cine, y otras producciones literarias, una versión del mundo que lo rodeaba. De manera creativa, logró conjugar estos sistemas y convertir su entorno en literatura.

Siguiendo con lo anterior, Lotman (1975,57) (como se cita en Hatim y Mason, 1995) define la cultura como «la correlación funcional de diferentes sistemas de signos» (p.138). Para Hatim y Mason (1995), los diversos sistemas de signos trabajan en el marco de una cultura, así como entre culturas distintas, y la semiótica analiza la creación y la reciprocidad de la información dentro y a través de las fronteras culturales. (p, 138).

La traducción puede ser, según esto, vista como el proceso que transforma una entidad semiótica en otra, bajo ciertas condiciones de equivalencia relacionadas con los códigos semióticos, la acción pragmática y los requerimientos comunicativos generales (Hatim, Mason, 1995, p. 138).

Todas aquellas entidades semióticas presentes a lo largo de *¡Que viva la música!* fueron transformadas por sus traductores en sus equivalentes más cercanos, teniendo en cuenta el modo en que el contexto (Cali, década de los setenta, del siglo XX), influía en la interpretación del significado y dentro de cada situación comunicativa.

Por otro lado, Peirce (como se cita en Hatim y Mason, 1995) plantea que lo «interpretado» es de manera elemental el significado del signo, formando así parte del grupo paradigmático de relaciones de significado que influyen al definirlo. Es decir, que lo interpretado podría

reemplazarse por otros varios interpretados que se encuentren en una unión de casi sinonimia con él. Y es trabajo de los traductores estar atentos a estas uniones con el objetivo de capturar, incluso las más difíciles formas de significado y procrear el sentido a través de los límites semióticos (p.145).

Con relación a lo anterior, Wynne (2019) concluyó que tenía la libertad de «tomar prestado» palabras, es decir, usar la palabra original dentro del texto en inglés, asegurándose que fuera inteligible a través del contexto. Palabras como: «pelada» (chica) al traducirla por *Chick* iba a sonar muy estadounidense, y muy asociadas con la cultura y música *hippie*, la cual está en desacuerdo total con el sentido de *pelada*. De manera similar, los términos de jerga británicos *bird* o *doll* son muy geográficas y culturalmente específicos. Por lo tanto, Wynne simplemente usó la palabra *pelada*, y una variedad de otras palabras como *chica* o *muchacho*, las cuales son fácilmente comprensibles al lector angloparlante en contexto y así trató de preservar un sentido de otredad y de lugar.

Wynne (2019) comenta que también optó por incluir neologismos. Por ejemplo: *blondissima* por *rubissima* en las líneas iniciales. Si traducía *rubissima* como *very blonde* o *platinum blonde*, se perdería el ritmo y la cadencia del original, y resultaría una imagen plana y más bien cliché. Para Wynne, los lectores anglohablantes están muy familiarizados con la terminación *-issima*, por lo tanto, asumió que no tendrían problema para comprender a qué se refería.

Para Peirce (como se cita en Hatim y Mason, 1995), lo interpretado tiene como característica la conmutabilidad infinita, en otras palabras, que puede adquirir con frecuencia significados cada vez más amplios. El signo no es únicamente la simple apropiación de un concepto como entidad, sino de correlación; el signo como el resultado de la unión del significante y significado es elocuentemente mayor que la mera suma de sus partes (p.146). Vemos por ejemplo en *¡Que viva la música!* la palabra *bullaranga*, que es traducida al inglés y al francés no con un único

significado equivalente. En inglés, se traduce como *confusion of bodies*, en francés como *tumulte*. En cada traducción, su significado se expande más bien a una explicación de su denotación. Como afirman Hatim y Mason (1995): «La descripción de un signo resultaría empobrecida si la atención se restringiese solo a la sintaxis o a la semántica o a la pragmática de este» (p.152).

En lo referente a las alusiones dentro del texto, Hatim y Mason (1995) afirman: «Como relacionamos entre sí las ocurrencias textuales, y las reconocemos como signos que evocan áreas completas de nuestra experiencia textual. Esto es la *intertextualidad*, en virtud de la cual los textos son reconocidos con arreglo a su dependencia de otros textos relevantes» (p.158).

Wynne (2014) y Cohen (2012) recopilaron al final de cada una de sus traducciones, en un aparte de notas, las alusiones que Caicedo realizó provenientes del género de la salsa, entre las que se cuentan alusiones a letras de canciones y títulos de canciones, a músicos, como Richie Ray y Bobby Cruz, los más importantes entre otros, y a otros géneros musicales hermanos. También incluyó alusiones a los que son la antítesis de dichos géneros, como se refiere el propio Caicedo «exponentes del sonido paisa» (Caicedo, 2012, p.175) como Los Hispanos o Los Graduados, o hasta del género de la ranchera; alusiones a dioses del panteón Yoruba, actores y directores de cine, por ejemplo: Pier Paolo Pasolini y su película *Theorem* (1968) y a Federico Fellini y su película *8 1/2 Otto e mezzo* (1963). Asimismo, encontramos alusiones a muchas otras películas, y a compositores de bandas sonoras como Walter Carlos (1939) quien compuso la banda sonora de *Orange Clockwork*, de Kubrick y posteriormente de *The Shining*, así como a movimientos literarios colombianos, específicamente a los *Nadaístas*. Caicedo alude hasta a una canción del grupo de *rock* inglés The Rolling Stones, *Moonlight Mile* y a su guitarrista Keith Richards, así como a John Lennon; realiza también alusiones a drogas ilícitas y a sus distintas variedades, a cuentos de Edgar Allan Poe, a quien se refiere dentro de la narración como «Edgar

Piedrahita». *House of Usher*, *Berenice*, *The Facts in the Case of M. Valdemar* y *Sea of Darkness* y a *Mare Tenebrum*, así como a Howard Philips Lovecraft, quien junto con Poe fueron una gran influencia en el trabajo de Caicedo y a quien este se refiere como «Héctor Piedrahíta Lovecraft». También realiza alusiones a elementos de la novela de H.G. Well, *The First Men in the Moon* (1901) como *Cavorite*, una sustancia ficcional antigraavedad que permitía volar descubierto a uno de los personajes de la novela; alusiones a Camilo José Cela, novelista español; al poeta cubano Severo Sarduy y a su poema *Corta Changó*; a diversos grupos musicales, músicos y cantantes cubanos de salsa y sociedades secretas, como *Abakuá*; a rituales de Santería; a famosos toreros españoles; al América de Cali, uno de los principales equipos de fútbol de la ciudad. Hasta realizó numerosas alusiones a personas y lugares reales de la ciudad de Cali de la década de los setenta, por ejemplo, colegios, universidades, parques, centros de reunión social de la época, que en su mayoría ya no existen, como el Teatro San Fernando, en donde Andrés Caicedo proyectaba las películas del Cineclub de Cali que él mismo fundó. Así como un repaso a algunos apartes de la historia colombiana, por ejemplo: la formación del Puerto de Buenaventura, ubicado muy cerca de la ciudad de Cali, y a la época de la violencia en Colombia (1948-1958) con referencia a la «República de Marquetalia», y para terminar una detallada alusión a la flora autóctona de la región del Valle del Cauca.

Para Wynne, encontrar todas estas alusiones le tomó mucho tiempo y muchos ejercicios de prueba y error, eso significó que una novela que había asumido le tomaría seis meses traducir; finalmente, le tomaría más de dos años. Sin embargo, el asunto más difícil fue, como ya se ha mencionado, crear la voz de María del Carmen —la narradora—, la cual empieza como un monólogo, y con el tiempo se convierte en una canción o un cántico. Luego de que ella descubre la salsa, la voz de María del Carmen se ve más armonizada con el ritmo propio del género, su rima y su golpeteo. Hay, según Wynne (2019), pasajes agobiantes y surrealistas (como el asesinato en las montañas) (Caicedo, 2012, p. 206) y algunos otros más crudos y viscerales.

Durante la traducción, Wynne tuvo que prestar tanta o más atención a los ritmos y patrones de las expresiones, a elementos de consonancia, asonancia, repetición y aliteración, que a la denotación directa de las oraciones.

A propósito de la *denotación* y a la literatura como sistema semiótico de segundo orden, Barthes (1957), (como se cita en Hatim y Mason, 1995) crea un modelo de significación con el que puede trabajarse tanto la *connotación* como la *denotación*. Así, la expresión y el contenido operan simultáneamente y le dan paso a un signo que tiene significado denotativo; este nuevo signo establecido alcanza un significado adicional, que se transforma al mismo tiempo en un nuevo significante que busca un significado connotativo, a medida que van adquiriéndose nuevos valores connotativos, dicho proceso puede transformarse varias veces (p.146-147).

El fundamento para una traducción intersemiótica de la referencia intertextual podría constituirse según Hatim y Mason (1995) entre la forma, la función y la prioridad entre forma y función. En consecuencia, la responsabilidad inicial que tiene el traductor ante la referencia intertextual en tanto que construcción semiótica, lo cual, por definición trae consigo la intencionalidad, de manera opuesta, y de último, en la jerarquía de prioridades se encuentra lo denotativo, la información, entonces lo verdaderamente importante será transmitir la intencionalidad que acompaña a la cita, sin olvidar que la intención solo puede percibirse de manera apropiada en el marco general de la interacción. Todo el proceso se termina cuando el signo se acoge a un procedimiento final definitivo: «un reajuste de la contribución que ese signo concreto hace a la semiótica del texto original, lo cual incluye la descripción del signo con arreglo a su pertenencia a un género, discurso o texto determinados» (p.176).

Hatim y Mason (1995) plantean que al determinar lo que es adecuado en discursos o géneros específicos, se está ineludiblemente dependiendo del conocimiento que cada individuo tiene de

otros textos: «La intertextualidad» (p.158) que es invocada para alcanzar la meta del traductor (p.162).

Según los autores citados:

Podemos ya dejar de lado la idea de que la intertextualidad es una propiedad estática de los textos y que, a los efectos de la traducción, todo esto se reduce a la simple sustitución, unidad por unidad, de una referencia del texto original por otra en el texto de llegada. Muy por el contrario, es mejor considerar la intertextualidad como un número de sistemas semióticos de significación (Hatim, Mason, 1995, p.162).

Finalmente, Wynne (2019) concluye que el patrón de traducción o el enfoque principal que siguió a lo largo de todo el trabajo de traducción de la novela de Caicedo está relacionado con un argumento por el que siempre es indagado: si al momento de traducir adopta el enfoque de la *domesticación* o el de la *extranjerización*. Si trata de traer el texto cerca del lector o el lector cerca del texto, tal como lo menciona Venuti (2004) respecto de la postura de Friedrich Schleiermacher sobre la traducción de textos, apuntando a una dualidad metodológica durante el proceso de traducción:

Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethno deviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad (Venuti, 2004, p. 20).

Según Wynne (2019), la simple verdad es que un traductor tiene muchas herramientas a su disposición y que, algunas veces, toma decisiones basadas en palabras individuales o también con mayor frecuencia en oraciones completas, pero igualmente en párrafos completos o pasajes.

En los dos años que pasó traduciendo *¡Que viva la música!*, escuchó interminablemente la música de Richie Ray y Bobbie Cruz, esta fue la banda sonora que respaldó el ritmo y el tiempo de la mayoría del texto, y con frecuencia suministró los sonidos primordiales y guturales que necesitaba al traducir algunos pasajes. Por ejemplo, la secuencia del concierto con Ricardito el

miserable. Al final, para Wynne la traducción, por lo menos su enfoque personal, es más bien holístico. Desde su perspectiva, todas las partes de una novela están interconectadas. Tal como decía el escritor Anthony Burgess: «Translation is not a matter of words only; it is a matter of making intelligible a whole culture».

Barthes (1970) (como se cita en Hatim y Mason, 1995) amplía esta condición de inteligibilidad para que también incluya lo que es significativo cultural e ideológicamente con lo cual trasciende del sentido más neutro del concepto «código lingüístico». La intertextualidad pasa a ser un auténtico reto cuando las connotaciones culturales y las estructuras de conocimiento se incorporan a la estructura intertextual. Según esta amplia definición, la intertextualidad ejerce una función activa y nos fuerza a considerar que los textos no son nunca completamente individuales u originales de un autor determinado. Lejos de ello, dependen siempre de la existencia previa no solo de textos claramente identificables, sino también de condiciones generales en virtud de las cuales un acto de comunicación puede ser o no ser apropiado para lo que se quiere decir; condiciones que pueden llegar a tener vigencia para géneros completos. Gracias a la intertextualidad, los textos quedan situados en un sistema de códigos y convenciones relevante, y pueden tomar la forma de imitaciones, plagios, parodias, citas, refutaciones o transformaciones de otros textos. Por decirlo con las palabras de Kristeva (1969,146) (como se cita en Hatim y Mason, 1995): «Todo texto se construye como un mosaico de citas, cada texto es una absorción y transformación de otros textos» (p.163).

Y en palabras de Frank Wynne:

Para recrear una novela en otro idioma, no se trata meramente de sustituir una palabra por otra, una frase por otra, sino escuchar, ver, describir, imaginar e intentar recrear el sentido, el sentimiento, el sonido del original en la lengua meta (Wynne 2019).

2.2.2. Bernard Cohen. Traductor de *¡Que viva la música!* al francés. *Que viva la musica!* (2012)

Al inicio de la traducción al francés, Cohen agrega toda una introducción en la que, de manera muy específica, le da al lector todo el contexto en el que está inmersa la obra de Caicedo y explica de esta manera sus decisiones de traducción de la novela.

La Mignonne ne fait pas que citer des paroles de chansons de salsa, elle se met à « parler salsa », les textes de ces airs entraînants insufflent un nouveau rythme à ses pensées et à son élocution. [...] Par-delà l'incroyable richesse du vocabulaire caicedien, le défi de traduction de cette œuvre si particulière était essentiellement de trouver une « musique » comparable dans la langue d'arrivée. L'espagnol et le français offrent sur ce plan une proximité sonore qui rendait cette tâche assez facile, par exemple pour les nombreuses allitérations en *a* et *o*. En traduisant il y a quelques années l'écrivain Pedro Luis Gutiérrez, j'avais aussi eu l'idée que le texte traduit devrait avoir la même singularité et la même musicalité que l'espagnol tropical des anciennes colonies par rapport au castillan pratique en Espagne, et donc réfléchi aux tournures et aux expressions singulières du créole vis-à-vis du français de la « métropole », comme on disait jadis. Dans le cas d'Andrés Caicedo, cette sonorité devait avoir le rythme à la fois effréné et rêveur de la diction de l'héroïne-narratrice. Par ailleurs, la langue française a une rigidité cartésienne qui ne permet pas toutes les fantaisies (et les néologismes) auxquelles l'espagnol notamment celui qui se pratique en Amérique latine, s'abandonne volontiers. C'est la langue de Voltaire, et donc il fallait bousculer un peu cette rigidité cartésienne pour se faire l'écho du récit capricieux et exalté de la Mignonne. [...] De même, certains amis colombiens pensaient que je ferais mieux de ne pas traduire toutes les références aux textes de chanson qui s'accumulent dans la tête de la Toute-Vivante, tant elles étaient complexes et parfois sans autre sens que leur euphonie, mais j'ai pensé ce serait établir deux niveaux de texte, le contraire de ce que voulait l'auteur, et que cela gênerait la lecture au lieu de faciliter sa fluidité. Si les difficultés étaient innombrables, j'ai pensé là encore à la musique des Antilles ou de l'Afrique francophone, et à l'usage d'injonctions comme « baissez-bas ! » ou « collez décollez ! » comme équivalents à des termes tels que *sambumbia* ou *chifancchum*. Au total, c'est la musique des mots qui très souvent clarifie leur signification, dans la langue d'origine comme dans celle d'arrivée (Cohen, 2014, p.18-19, en Caicedo, 2014).

Al igual que con el traductor al inglés, adicionalmente a la nota introductoria, se consultó por medio de un cuestionario sobre su proceso de toma de decisiones, esto como complemento de su propia descripción de su trabajo traductor. Se le preguntó justamente por el vocabulario «caicediano» y la manera como resolvió traducir todos sus términos, si se arriesgó a explicarlos dentro del texto o, de otra parte, los adaptó al argot francés o si buscó términos equivalentes. El traductor al francés Bernard Cohen (2018) comentó que armó todo un aparato de notas. Habitualmente, no agrega notas de traductor para las obras literarias de ficción, pero dentro del

relato de Caicedo era evidente la necesidad de incluirlas, porque todas las referencias a la cultura colombiana o sudamericana son poco o nada conocidas para el lector francés.

Todos los individuos, como usuarios de textos, admitimos y adoptamos una parte en la interacción no únicamente de un texto con otro, sino también de un sistema significativo con otro, dentro de una misma lengua, así como a través de lenguas distintas. Lo fundamental ante una referencia intertextual es examinar y observar cuál es su aporte al texto de acogida. En el camino desde la fuente al texto de acogida, el signo intertextual se supedita a un cambio sustancial de su código de significación (Hatim, Mason, 1995, p.178).

En relación con los aportes que se hacen al texto de acogida, también se pueden analizar los aportes que con la traducción no solo se hacen a la lengua de llegada, sino al mismo tiempo a la lengua de origen. Cohen comenta que al trabajar junto con los amigos y personas más cercanas a Andrés Caicedo (Luis Ospina y Rosario Caicedo, específicamente) se dio cuenta de que el proceso de traducción permitía incluir a su debido momento las referencias literarias y musicales que, incluso se le habían escapado a sus compatriotas o contemporáneos, puesto que como es bien sabido la traducción es una relectura y reescritura, que se asemeja, por momentos, a una actualización del texto, para todos aquellos lectores que hoy en día empiezan a acercarse al texto y cuya jerga no les es muy conocida, junto con todas las referencias y alusiones, quizá, temporalmente muy lejanas. La traducción puede constituir una explicación del mismo texto original, existen traducciones que dejan ver hasta aquello que los propios lectores en la lengua original no vieron, como es el caso de estas dos traducciones al inglés y al francés que, a partir de la lista de notas y referencias realizada al final de toda la novela por los traductores, pueden identificar y comprender todas las alusiones que hace Caicedo.

A propósito, Wynne (2014) en su introducción comenta:

Few Colombian readers would recognize all or even most of these allusions since Caicedo wrote down lyrics as he heard them, often paraphrasing or misquoting them in the process. Salsa lyrics are not immediately comprehensible even to those who wrote them: in an interview with Sandro Romero, Ray and Cruz confessed that even *they* did not know precisely what they were singing, nor the exact meaning of their lyrics (Wynne, 2014, p.xviii, en Caicedo, 2014).

La jerga, por supuesto, es un desafío de traducción en sí mismo en la obra de Andrés Caicedo. Para Cohen cada palabra representó un desafío, comenzando por el nombre mismo de la heroína, su sobrenombre, «La Mona», que en la jerga caleña «mona» se refiere a «rubia», y en efecto «soy rubia, rubísima», es la declaración del personaje. Pero, también, se puede referir según Cohen a la Mona Lisa. Se observa una gran cantidad de elementos que tienen mucha menos resonancia sentimental o cultural en francés.

Hatim y Mason a propósito señalan:

Ninguna referencia intertextual puede ser transferida a otra lengua con el solo fundamento de su propósito informacional. De hecho, lo normal es que la intencionalidad se valore por encima del contenido informativo, pues tal es la base de la descripción semiótica de una referencia dada. Después de todo, lo que en realidad se transfiere es un signo que, a través de fronteras semióticas, trae consigo su completa historia discursiva, incluidos los nuevos valores sígnicos que haya adquirido en su recorrido (Hatim, Mason, 1995, p.178).

Para Cohen (2018), los problemas más difíciles por resolver durante el trabajo de traducción fueron los ligados al «tono». El traductor describe la lengua de Andrés Caicedo como extremadamente rica; una escritura muy controlada, pero también muy resplandeciente y llamativa por sus préstamos de la jerga de la salsa. La Mona habla «popular», pero nunca «vulgar». Hay que jugar siempre sobre muchos niveles de la lengua. Otro problema más específico según Cohen (2018) estuvo relacionado a las citas directas o indirectas a las canciones de salsa.

Había palabras dentro de las canciones que aparecían en lenguas africanas o en una jerga muy particular perteneciente a los marginados puertorriqueños. De igual manera, hasta para un hispanohablante desafía toda comprensión. Cohen comenta que un gran amigo de Andrés

Caicedo, Ramiro Arbeláez, le había contado que Caicedo siempre hacía numerosas preguntas sobre los textos de las canciones de salsa, buscaba comprender aquello que había detrás de cada verso. Nunca fue bueno con los idiomas, por ejemplo, renunció a hablar inglés correctamente, pero había en él un permanente enfoque «lingüista-poeta». Un ejemplo es el destacable pasaje sobre una canción de los Rolling Stones en *¡Que viva la música!* (Caicedo, 2012, p.87).

Con relación a la metodología principal seguida durante el trabajo de traducción de Caicedo, Cohen (2018) afirma que el asunto metodológico de fondo es, primero, asumir que la trasposición de una lengua tan particular a otra es simplemente imposible, ya que corre el riesgo de ser caricaturizada. Lo que se podría hacer entonces es intentar crear de igual manera en la lengua de llegada una combinación de jergas regionales diferentes, de arriesgarse hacia los neologismos, de verdaderamente «hacer hablar a la Mona en francés o en chino».

Cohen además relató que, durante una discusión con el traductor al inglés (él ya había publicado su traducción en 2012, cuando Wynne se dedicaba a la suya), Wynne le comentó que no quería hacer mucho uso de la jerga, para evitar la caricatura. Según Cohen, Wynne quería evitar que la Mona hablara como cualquier *Brighton Lass*. Ese era para Cohen todo el problema de los regionalismos lingüísticos, específicamente en inglés. Pero para Cohen, Andrés Caicedo se las arregló para hacerla universal al lograr que cualquier término «supercalero»; por ejemplo: «pelada», una palabra muy arraigada a la ciudad de Cali y muy importante, pudiera ser traducida.

Finalmente, para concluir el tema de la intertextualidad y relacionado con todo lo planteado por Cohen (2012), que permea tanto la traducción en inglés como la traducción en francés de *¡Que viva la música!* y figura como problemática por resolver de los traductores, según Hatim y Mason (1995), quienes afirman que en el momento en que el traductor confiere la prioridad a la intencionalidad, dispondrá el texto guiado por el hecho de que distintos grupos de lectores llegan

al acto de producir interpretativamente un texto con sistemas de conocimiento y creencias diferentes. Asuntos como estos son los que deben evidenciar las decisiones del traductor (p.178).

Cohen, por ejemplo, intentó muchas maneras de decir «niña», en francés, pero todas con una diferencia semántica, para la cual finalmente eligió *gadji*, que es un término de la lengua rom (lengua romaní, del grupo étnico gitano) que se volvió popular entre la juventud, más evidentemente en el Sureste de Francia. Eso reproduce en su opinión la «distancia» entre la lengua «académica» o «popular dominante», la distancia entre «pelada» o dígase «chica» o «nena». Si hubiera elegido emplear *nana* en francés, eso hubiera sido muy genérico o *gisquette* muy arcaico.

2.3. Hipótesis de traducción. Descripción de las decisiones de los traductores cuyas versiones se comparan

Para realizar los análisis a continuación, se tomó una muestra representativa de 41 páginas (Ver Anexo 2) de la novela *¡Que viva la música!* (Caicedo, 2012, p. 135-176) que sustenta las hipótesis de descripción e interpretación de las traducciones al inglés y al francés en el presente trabajo. Serán confrontadas con el texto original y serán analizadas a partir del enfoque descriptivo de Hurtado Albir y el enfoque crítico de Antoine Berman respectivamente.

2.3.1. Hipótesis de traducción al inglés y al francés

2.3.1.1. Análisis Textual. Enfoque descriptivo. Estrategias de traducción. Hurtado Albir (2001)

Para Hurtado Albir (2001), el método de traducción supone un proceso traductor determinado y regulado por principios en función del objetivo traductor y del contexto. Para la toma de decisiones, da cuenta de una elección global que transita todo el texto, con un carácter supraindividual, consciente o inconsciente (Hurtado Albir, 2001). Para Hurtado Albir cada método encierra diferencias en el resultado y en el desarrollo de la traducción, en relación con los otros métodos (2001).

Con respecto a las traducciones en inglés y francés, el método traductor empleado por los traductores no puede definirse con un único aplicado. Por la naturaleza del texto original, los traductores debieron tomar elementos de los distintos métodos, resultando así en una forma metodológica mixta (Hurtado Albir, 2001). Al ser *¡Que viva la música!* un texto muy marcado socioculturalmente, había que hacer posible que el narrador principal de la novela fuera capaz de hacerlo en otro idioma sin perder las características que podríamos definir como determinantes a la constitución del texto y de sus personajes.

A propósito de lo anterior Hatim y Mason afirman:

Estas conjeturas sobre problemas insuperables para la traducción son similares a las ideas de Nida (1959) cuando afirma que la falta de correspondencia entre categorías gramaticales y léxicas es la principal fuente de pérdida o ganancia de información al traducir. La segunda ocurre cuando en la lengua de salida falta una información que ha de ser obligatoriamente expresada en la correspondiente categoría de llegada (p.45).

Mediante el método interpretativo-comunicativo (Hurtado Albir, 2001) tanto el traductor del texto original al inglés como el del texto en francés trataron, dentro de la estructura que cada una de las lenguas de llegada les permitían, de reexpresar el sentido del original, conservando de esta manera su misma finalidad, función y género textual. El objetivo final era causar «el mismo efecto» en el destinatario.

También atraviesa las traducciones en inglés y en francés el método filológico (Hurtado Albir, 2001). Al final de cada uno de los textos traducidos, hay un aparte importante con notas de carácter explicativo, mayormente sobre las diferentes referencias culturales que se presentan a lo largo del texto original, pero muy poco sobre definiciones de las decisiones como tal de traducción realizadas. Dentro del texto, no existe ninguna nota explicativa en ninguna de las dos traducciones. Como bien menciona Hurtado Albir, el original se convierte en un objeto de estudio dirigido a un público erudito (2001). En el caso de *¡Que viva la música!* no sería un público instruido o erudito propiamente, pero sí un público determinado que convirtió a la novela en un libro de culto.

En cuanto a lo que a las técnicas de traducción se refiere, según Hurtado Albir, las técnicas son procedimientos verbales concretos, visibles en el resultado de la traducción para conseguir equivalencias traductoras, afectando solo el resultado y a unidades menores del texto, solo manifestadas en la reformulación, durante la fase final de toma de decisiones (2001). Las técnicas facilitan un metalenguaje que es útil para identificar y caracterizar el resultado de la equivalencia traductora en relación al texto original, usadas junto con categorías procesuales textuales y contextuales (Hurtado Albir, 2001).

Las técnicas de traducción sirven como instrumentos de análisis para la descripción y comparación de traducciones. Tomando esto como referencia, se encontrará en el anexo 5.2 un cuadro comparativo entre las traducciones en inglés y francés; en donde ya no se encuentran puntos en común, como en los métodos de traducción, sino que ya se empieza a definir un carácter específico para cada traducción. Esto servirá como parte del análisis textual, y permitirá identificar, clasificar y denominar las equivalencias elegidas por los traductores en ejemplos de micro unidades textuales y obtener datos concretos sobre la opción metodológica empleada.

2.3.2. Hipótesis alrededor de la traducción al inglés

2.3.2.1 Análisis Textual. Enfoque crítico. Tendencias deformantes. Antoine Berman (2014)

Como ya se ha mencionado, dentro de *¡Que viva la música!* existen numerosas conexiones y vínculos propios que caracterizan la cultura colombiana y, específicamente, la cultura de la ciudad de Cali. Al momento de traducir surge el problema de decidir entre suplantar o adaptar dichos contenidos o, por el contrario, conservar la referencia, en particular, colombiana.

En contraposición con la postura de Hurtado Albir, que teoriza a partir de un enfoque descriptivo, y propone una explicación de la metodología y los condicionamientos que llevan al

traductor a utilizar distintas técnicas a lo largo de su trabajo, apoyándose en aplicaciones determinadas y evidentes en el resultado, que afectan así de manera directa a fragmentos menores en el texto, más cercana al sentido que a la forma, está la teoría de Antoine Berman, cuya propuesta está más ligada a devolver a la forma el valor que las traducciones conservadoras de sentido le han sustraído. Berman analiza la predisposición de los traductores y su inclinación a deformar el cuerpo del texto, que beneficia tan solo al sentido y afecta a todo el texto en su conjunto.

Antoine Berman en *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano* (2014) analiza la tendencia «etnocéntrica» de la traducción, y discute la tendencia de los traductores a valorar, a partir de la propia cultura, la extranjería del texto por traducir.

Berman plantea que un traductor debe trabajar con su lengua para albergar «maternalmente» el texto ajeno e invita a pensar la traducción como «el albergue de lo lejano». Es decir, señala que, así como la obra original no puede confundirse con su traducción, del mismo modo el papel del traductor de literatura ética no debe confundirse con el de un simple copista o divulgador. Al rescatar la corporeidad, la letra viva de la obra, Berman restituye al traductor su condición de creador.

Berman pone en cuestión que la gran mayoría de traducciones se ajusta en un sistema «etnocéntrico» en lo que se refiere a lo cultural. Por etnocéntrico Berman comprende como aquello que «todo lo refiere a su propia cultura, a sus normas y valores, y considera lo que está situado por fuera de esta —lo Extranjero— como negativo o útil solo para ser anexado, adaptado, para acrecentar la riqueza de esa cultura» (Berman, 2014, p.30).

Berman propone entonces una traducción ética en lugar de etnocéntrica:

La intención ética del traducir, justamente porque se propone acoger a lo Extranjero en su corporeidad carnal, solo puede unirse a la letra de la obra. Si la forma de la intención es la

fidelidad, debe decirse que solo hay fidelidad –en todos los ámbitos– a la letra (Berman, 2014, p.84).

Lo anterior está relacionado con el postulado de Berman sobre «La traducción es traducción -de-la-letra, del texto en cuanto es letra» (Berman, 2014, p.25), en tanto que existe una adherencia obstinada del sentido a su letra. No es suficiente traducir el sentido, sino también la forma o la letra, como igual portadora de sentido y como su «cuerpo mortal». La fidelidad al sentido es, definitivamente, una infidelidad a la letra, pues la lengua extranjera se somete a la lengua de llegada, destruyendo así la letra del original en beneficio de un supuesto simple sentido (Berman, 2014, p.35).

Realizando el análisis textual de la traducción al inglés hecha por Wynne (2014) a la luz de las tendencias deformantes de Berman, se encontró que, a lo largo de la traducción, las tendencias que más se presentaron fueron: la clarificación, el alargamiento, y el empobrecimiento cualitativo. Como bien lo menciona Berman, estas tendencias se entrecruzan o derivan de otras (Berman, 2014, p.55). Pues muchos de los términos que Caicedo utiliza dentro de su narración, precisan ser aclarados y explicados en la lengua de llegada, de ahí el alargamiento y el aumento de la masa bruta del texto. Sin embargo, este incremento no aumenta su expresividad (Berman, 2014, p.55), sino que como resultado el término original desaparece y se entrecruza así con otra tendencia muy recurrente de la traducción al inglés de Wynne (2014) que es el empobrecimiento cualitativo. Al remplazar términos y expresiones del original por explicaciones en la lengua de llegada, se pierde su riqueza signficante, su imagen (Berman, 2014, p.62). Pero más que otra característica en el caso de Caicedo, lo que se pierde es su riqueza sonora e icónica, ya que como bien explicaba el mismo traductor, la esencia de la novela yace en su ritmo y su cadencia al momento de leerla, justo como una canción de salsa. Ese ritmo se pierde naturalmente en inglés, si consideramos puramente las características inherentes a la lengua de llegada.

A propósito de lo anterior Hatim y Mason cuestionan la probable imposibilidad de traducir basados en las afirmaciones de Edwar Sapir (1921) y B.L Whorf (1956):

Una interpretación estricta de la hipótesis de Sapir y Whorf implicaría que el vacío existente entre las versiones del mundo mantenidas por las distintas comunidades lingüísticas es casi insalvable. Lo cual excluiría, de hecho, la posibilidad de traducir con éxito. [...] Pero siempre estaría fuera de lugar negar la posibilidad de traducir. Continuamente, hay comunicación intercultural a través del lenguaje y, por lo común, con éxito. [...] donde lógicamente lo que se busca antes que nada es llegar al encuentro cultural, hay la suficiente experiencia compartida, incluso entre usuarios de lenguas culturalmente remotas entre sí, como para que no se deseche la posibilidad de traducir (Hatim, Mason, 1995.p, 138).

Asimismo, la traducción en inglés presenta muy marcadamente la tendencia de la destrucción o la exotización de las redes lingüísticas vernáculas (Berman, 2014, p.68) pues dentro del texto de Caicedo abunda el habla coloquial (como hemos visto en el capítulo 1, punto 1.4). El uso que el autor le otorga a esta habla coloquial nunca es vulgar y dentro de la traducción al inglés hay bastantes ejemplos en donde junto con la pretendida equivalencia se agrega lenguaje soez (Véase Anexo 5.2, págs. 18-19).

El objetivo del traductor, en este caso, es el de otorgar una supuesta autenticidad a la oralidad procurada por Caicedo. Pero simplemente resulta en una unión de exotización y vulgarización (Berman, 2014, p.69), puesto que se traduce lo vernáculo extranjero por lo vernáculo local. Para Berman, el vernáculo no puede traducirse por otro vernáculo, ya que dicha exotización transforma lo extranjero de la lengua de origen a lo extranjero de la lengua de llegada, y no hace más que ridiculizar el original (Berman, 2014, p.69).

Otra tendencia deformante que se encuentra de manera reiterada a lo largo de la traducción al inglés y que concierne, directamente, a la narración de Caicedo es la anulación de la superposición de lenguas. A lo largo de varios pasajes, el autor hace que algunos personajes usen el inglés para otorgarles un carácter cosmopolita, y no solo a los personajes sino a los lugares donde se desarrolla la acción, carácter pretendido por fuera de la hasta ese entonces provincial

ciudad de Cali. Berman sostiene que la superposición de lenguas está amenazada por la traducción (Berman, 2014, p.71), pues esa relación de tensión y, al mismo tiempo, de integración que yace en el original entre el vernáculo y la koiné tiende a borrarse en la traducción (Berman, 2014, p.71).

Como consecuencia de estas deformaciones y como afirma Berman, las tendencias se entrecruzan o derivan de otras (Berman, 2014, p.55). Y en el caso particular de la traducción al inglés de Wynne (2014), la tendencia que encierra a las previamente descritas es la destrucción de redes significantes subyacentes. Pues son aquellas que producen sentido y alrededor de las cuales está organizado aquello de lo que se habla, son elecciones específicas del autor y que la traducción no incluye (Berman, 2014, p.65).

En el caso de Caicedo, el ejemplo más notable son los diminutivos, a los cuales el autor les otorga una connotación, algunas veces, peyorativa, otras de ironía, afecto o cercanía; por ejemplo: *Ojos pobrecitos* por *Poor eyes* – *Ojitos azorados* por *Wild eyes*.

Pero estos diminutivos forman un subtexto que establece uno de los aspectos del ritmo y del significado de la obra (Berman, 2014, p.65) y forman así una red específica que, al no transmitirse en la traducción, destruye tejidos significantes en el texto.

Al reunir la racionalización, la clarificación y el alargamiento resulta otra tendencia deformante presente en la traducción al inglés que destruye todos los sistematismos presentes en la obra original. Según Berman, esta excede el nivel de los significantes, se amplía al tipo de frases y construcciones utilizadas (Berman, 2014, p.67).

En algunas ocasiones, dentro de la traducción, no se formulan elementos de información presentes en el texto original: por ejemplo, se cambian sujetos no tácitos por tácitos o simplemente se cambia de manera deliberada el sujeto. Se agregan términos e información

adicional para tratar de explicar y clarificar una idea y se pierde así nuevamente el sentido inicial que se explica por sí solo en el texto original. Al mismo tiempo, al agregar elementos, se pierden otros que aportan un mayor sentido, principalmente de connotación irónica. Se reducen, pero al mismo tiempo, se agregan significantes y resultan así un mayor número de palabras únicamente en beneficio del sentido y en menor medida, de la forma (véase todo anexo 5.2 y pág.10).

En algunos momentos, se toman elementos de la cultura de origen para no perder el «color» local o en otros, en el que el sentido y no la forma priman, simplemente se adaptan de la cultura de llegada.

Los juegos de palabras que Caicedo arma a lo largo de la narración se pierden dentro de la traducción al inglés. Por ejemplo *si no, no, si no* es traducido planamente como *otherwise*, resultando en una reducción, en un empobrecimiento cuantitativo; otra tendencia deformante señalada por Berman en donde la pérdida léxica es evidente y se hace uso de un solo significante para un significado que en el texto original utiliza varios significantes (Berman, 2014, p.63).

Sin embargo, no todo juego de palabras resulta empobrecido. Véase por ejemplo: *te conozco bacalao aunque vengas disfrazao* por *I'd swear I'd recognize you, guys, though you're wearing a disguise. / J't'ai reconnu petit velu, même si tu t'pointes ni vu ni connu.*

En lo que se refiere al cambio de las estructuras sintácticas del original, que según Berman constituye la racionalización, la traducción en inglés incurre en esta tendencia, al cambiar el complemento indirecto y los pronombres sujetos de un número considerable de oraciones, que están presentes de manera tácita dentro del texto original, lo anterior por la estructura natural del lenguaje de origen, en donde los sujetos son tácitos, pero que el traductor no conserva igualmente dentro de la traducción (véase anexo (...) N.º 10). Para Berman, la racionalización reorganiza las oraciones y secuencias de oraciones a partir de una específica idea del orden de un discurso, reduce el original de su arborescencia sintáctica a la linealidad (Berman, 2014, p.56).

Algunas expresiones propias de las letras de canciones pertenecientes a la jerga puertorriqueña son simplemente eliminadas por el traductor ante la dificultad de encontrar un equivalente o una explicación, es el caso de *ahí namás*, que sería como un *just right there*. O *tumbao* por *sway of my hips*. O, simplemente, se traduce el significado de las letras de canciones, pero sin conservar su rima original. Al mismo tiempo que la traducción en inglés busca equivalencias o términos de jerga similares, en algunas ocasiones, toma los términos del texto de origen *butin butero tabique y afuero*.

A su vez, cuando se encuentra una oralidad muy marcada a lo largo del texto de Caicedo, esta es reemplazada por un término de jerga que explica y unifica dicha oralidad *alguito pesado* por *turned up the beat /Moliendo coco* por *Will blow your mind*. O *Nunca me ha pegado fuerte* por *never bothered me*. O, por el contrario, se agrega jerga que no está presente en el texto de origen, con el objetivo de agregar una explicación adicional.

En algunos casos, para conservar la rima del texto de origen, se cambia el sentido inicial de las expresiones agregando significantes, tratando de encontrar una rima en la lengua de llegada *Alma doliente vagando a solas en playa sola, así soy yo* por *I'm just a soul in pain on a lonely shore, a wandering soul, who can cry no more*.

2.3.3. Hipótesis alrededor de la traducción al francés

2.3.3.1. Análisis Textual. Enfoque crítico. Tendencias deformantes. Antoine Berman (2014)

Basados en las tendencias deformantes de Berman para observar la traducción en francés (Cohen, 2012), se encontró que al igual que, en la traducción en inglés, las tendencias que más se presentaron fueron la clarificación, el alargamiento y el empobrecimiento cualitativo (Berman, 2014), pero en el caso de la traducción en francés, estas se presentaron con menor frecuencia.

Presumimos que esto se da por el hecho de compartir el español y el francés un mismo origen, unas características estructurales y un ritmo similares. Los significantes fonéticos guardaron una mayor cercanía y la cadencia del original se preservó en mayor medida en cada elección del traductor.

En lo que concierne a la tendencia de la destrucción o la exotización de las redes lingüísticas vernáculas (Berman, 2014, p.68), el traductor en francés (Cohen, 2012) nunca convirtió el habla coloquial de Caicedo en un habla vulgar, recurso que sí toma la traducción en inglés con bastante frecuencia. (véase anexo 2 muestra textual). El traductor en francés no hace uso de lenguaje soez para conferir una legitimidad mayor a la oralidad pretendida por Caicedo. En este sentido, la traducción al francés, en ningún momento, ridiculiza ni caricaturiza el original (Berman, 2014, p. 69).

Con relación a la tendencia de la superposición de lenguas, esta no se hace presente en la traducción al francés, pues dentro de la narración de Caicedo la única lengua adicional que usa es el inglés. La relación de tensión y, al mismo tiempo, de integración que existe en el original entre el vernáculo y la koiné, en este caso, no se elimina con la traducción al francés (Berman, 2014, p. 71).

Dentro de la traducción en francés, las tendencias deformantes igualmente se entrecruzan y derivan de otras (Berman, 2014, p.55). Pero en este caso, la destrucción de las redes significantes subyacentes se da, pero en menor medida y no con un cambio tan marcado y tan evidente como en inglés. El traductor en francés (Cohen, 2012) procuró mantener dichas redes significantes (por ejemplo, los diminutivos) más cercanas al texto de origen, si bien haciendo uso de otras tendencias deformantes, como el alargamiento o la clarificación, pero sin desaparecer por completo el término, el concepto y el sentido original, como en la mayoría de las ocasiones sucede en la traducción al inglés.

Sin embargo, se hallaron puntos en común entre las dos traducciones al encontrar a partir de un modelo semiótico del texto, lo que trascendía al estudio del lenguaje y se ocupaba legítimamente de otros modos de transmitir significado en las distintas culturas. Todas aquellas entidades semióticas presentes a lo largo de *¡Que viva la música!* fueron transformadas por sus traductores en sus equivalentes más cercanos, teniendo en cuenta el modo en que el contexto, influía en la interpretación del significado y dentro de cada situación comunicativa.

3. Perspectiva socio-histórica. Función del traductor. Toury (1995), Bassnett (1998), Wolf (2007), Prunč (2007), Heilbron - Sapiro (2007)

Recepción de *¡Que viva la música!* en la cultura de llegada

Una vez realizada la descripción de las decisiones de los traductores y el análisis comparativo descriptivo y crítico entre las traducciones al inglés y al francés de *¡Que viva la música!* a la luz de Hatim y Mason (1995), Hurtado Albir (2001) y Berman (2014) respectivamente, ahora se elaborará un análisis desde la perspectiva socio-histórica que encierra la función del traductor junto con la recepción de la obra de Caicedo en la lengua de llegada.

3.1. Gideon Toury (1995) Descriptive Translation Studies and Beyond. The Nature and Role of Norms in Translation

Gideon Toury fundamentó su obra en los estudios descriptivos de la traducción (1995) y afirmó que las traducciones pertenecen a la cultura de llegada como «hechos de la cultura que las acoge». A partir de dicha afirmación, se desglosan dos premisas importantes: la primera posiciona a la traducción como un fenómeno cultural, no únicamente desde el punto de vista lingüístico.

Y es efectivamente *¡Que viva la música!* un fenómeno cultural que traspasa lo meramente relacionado con la narrativa, pues su intertextualidad a lo largo de la novela a partir referencias a escritores como Poe o Lovecraft o el uso de letras de canciones de salsa dentro del relato o la sola mención de personajes pertenecientes a la cultura popular hacen que no sea únicamente una novela de iniciación, sino el reflejo del desencanto juvenil y su acción frente a ello.

La segunda afirma que la traducción pertenece a la cultura que la propone, pues es la cultura de llegada la que condiciona el hecho mismo de la traducción: autores traducidos, temas, obras y formas de traducir son elegidos por esta instancia.

Toury revolucionó el concepto de subordinación de la traducción a su original y a su respectiva cultura, cambió la dirección «origen-meta» invirtiéndola, y además transformó la práctica tradicional de investigar las traducciones como derivaciones de sus originales.

De las premisas de Toury de 1970, se deriva el *Cultural Turn* que ve la traducción como un fenómeno de la cultura, como un gesto colectivo e interesante en sí mismo, completamente independiente, en un primer momento de análisis, de la filiación y vínculo con el original. Así entonces, el traductor no debe poseer solo la competencia bilingüe, sino a su vez una visión «bicultural», ya que él mismo se convierte en un puente a través del proceso en constante movimiento comunicativo entre el autor del texto de partida y el lector del texto de llegada.

Para eso, los traductores de *¡Que viva la música!* tuvieron que sumergirse no solo dentro del contexto de producción de la novela escuchando interminablemente su banda sonora (Richie Ray y Bobbie Cruz, principalmente), sino también se les consultó si habían hecho uso o habían tenido alguna referencia literaria específica de Novela Urbana escrita en inglés y en francés durante los años setenta y ochenta o si habían utilizado como referencia durante su proceso de traducción una novela urbana inglesa o francesa contemporánea. O, posiblemente, haber tomado como referencia una novela urbana escrita en español de temas y estilo similares.

Frank Wynne (2016) explica que se le ocurrieron muchos libros y películas mientras traducía *¡Que Viva la Música!*, pero no los usó como referencia directa, sino que los releyó y las volvió a ver. Incluye, entre estas, tres novelas de S. E. Hinton (*The Outsiders* (1967), *That Was Then, This Is Now* (1971) y *Rumble Fish*), las cuales fueron publicadas a finales de los años sesenta y principios de los setenta y se encuentran entre las más evocadoras sobre la vida de los adolescentes urbanos en los Estados Unidos. También menciona *Go Ask Alice*, una novela de 1971 sobre la vida de una adolescente con problemas, publicada de forma anónima y, en realidad, escrita por Beatrice Sparks, escrita como «diario» de una niña que se involucra en drogas, de hecho, fue escrita con el objeto de asustar a los jóvenes y alejarlos de ellas. También

hay un libro en alemán *Wir Kinder vom Bahnhofzoo*, publicado en 1975, un diario real de una prostituta y drogadicta de 14 años, filmado más tarde como *Christiane F.*

Todos estos eran libros/películas con los que estaba familiarizado antes de comenzar a trabajar en la traducción, pero los releyó todos y volvió a ver varias películas para tener un sentido del lenguaje y de los estilos que pensó que podrían ser útiles para trabajar en el libro.

Por su parte, Bernard Cohen (2017) cuestiona metodológicamente el hecho de que si acaso no todas las novelas son «urbanas». Para Cohen, incluso las intrigas más bellas ubicadas en el campo tienen algo de ciudad... Cohen no cree que se use una «referencia» literaria cuando se traduce. Para él, se recogen expresiones, tics del lenguaje, metáforas, de todas partes. Cohen comenta que volvió a leer a Raymond Quenau, mientras intentaba imaginar el universo lingüístico de «la Mona» en francés, junto con Boris Vian, y distintos autores de novelas colombianas, a Camilo José Cela, y hasta poemas de Joaquín Sabina. Cohen quería encontrar una atmósfera de lenguaje que es radicalmente diferente en francés, así como la de Andrés Caicedo en español. Para Cohen, hay asociaciones de ideas literarias completamente inesperadas que ocurren cuando se comienza una traducción como la de *¡Que viva la música!* Releyó a Clarice Lispector, Juan Rulfo y hasta consultó diccionarios de criollo, lunfardo, romaní, entre otros.

En relación a lo anterior, para Toury, el traductor deber tener la capacidad de identificar la presencia y el sentido de un elemento cultural expreso, pero, ante todo, debe tener la habilidad de hallar las estrategias pertinentes para plasmarlo en otra cultura. El trabajo será más difícil cuanto más lejanas sean las dos realidades. En este caso, la narración desarrollada en el espacio de una ciudad latinoamericana y el espacio de los lectores anglófonos y francófonos.

Conforme a Toury (1995) convertirse en un traductor implica aprender a jugar un papel social de acuerdo con un conjunto de normas de traducción intersubjetivas que entran en vigor dentro de un ambiente cultural dado y aplicable a todo tipo de traducción. Estas normas están definidas según Toury (1995) de la siguiente manera: «as the translation of general values or ideas shared

by a community – as to what is right and wrong, adequate and inadequate – into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations» (p. 54-55). Toury (1995), a su vez, afirma que como elementos intersubjetivos las normas ocupan el punto medio de las limitaciones socioculturales específicas que varían en términos de fuerza normativa o potencia, entre los polos ocupados por las reglas y el comportamiento idiosincrático, y también con el tiempo, en términos de fuerza y validez (p.54).

Toury (1995) contempla las normas como una suerte de guías de trabajo para los traductores y distingue diferentes tipos de normas que operan durante las diferentes etapas del proceso de traducción. Las normas preliminares rigen la elección de lo que se traduce en primera instancia, la norma inicial otorga pautas al traductor para conservar lo más posible el texto original u orientan hacia la producción de un texto nuevo correctamente elaborado. Las normas operacionales guían la toma de decisiones durante el proceso mismo de traducción a partir de normas madre que regulan la macroestructura del texto y las normas textual-lingüísticas que afectan a las microestructuras. La preeminencia de las normas en esta instancia se evidencia en el resultado y la suma de elecciones hechas por el traductor, las cuales determinan la forma del producto final y, en consecuencia, no se remite únicamente a la naturaleza de la relación entre la traducción y su texto inicial, sino también la manera como la traducción va a ser probablemente percibida por la audiencia para la cual va dirigida (p.58-61).

En consecuencia, en lo que se refiere a las traducciones de *¡Que viva la música!*, la norma inicial acerca de la elección básica entre apearse a los requerimientos y normas del texto fuente o las aquellas normas de la lengua de llegada, se llevó a cabo dentro del trabajo de traducción según lo que sus propios traductores describen (véase 2.2.1 y 2.2.2); en otras palabras, se determinó una orientación desde el texto de origen. La norma inicial otorga pautas al traductor para conservar lo más posible el texto original u orientan hacia la producción de un texto nuevo correctamente elaborado. Esto también en relación a los conceptos de «translation's **adequacy** as

compared to the source text, subscription to norms originating in the target culture determines its **acceptability**» (p.57).

En relación con las normas preliminares que conciernen a la existencia de políticas de traducción (véase 3.2). Acerca de las normas operacionales, estas dirigen decisiones, las cuales son tomadas en el acto mismo del traducir, rigiendo todo aquello que probablemente permanecerá inalterable, lo que no cambiará. En las traducciones de *¡Que viva la música!*, los traductores tomaron prestados bastantes términos y expresiones para justamente no transformar las normas de la cultura de llegada y conservar específicamente la sonoridad del texto de origen, las normas que gobiernan la misma existencia del material en la lengua de llegada.

Toury (1995) argumentaba que las normas le confieren esencia a la equivalencia. Desde su perspectiva, si un texto es aceptado como traducción, se deduce automáticamente la relación de equivalencia entre la traducción y su original. Las normas determinan la forma concreta de esa relación de equivalencia en casos específicos.

3.2. Susan Bassnett (1998) Constructing Cultures: Essays on Literary Translation Topics in Translation

Las decisiones de los traductores y el análisis comparativo acá consignado solo son un reflejo del estado actual del ejercicio traductor, del cual Bassnett hace un recorrido y un balance mediante sus ensayos en *Constructing Cultures* (1998). *Where Are We In Translation Studies?*, de André Lefevere y Susan Bassnett, *When Is A Translation Not A Translation?* y *The Translation Turn in Cultural Studies*, de Susan Bassnett:

Translation provides researchers with one of the most obvious, comprehensive, and easy to study 'laboratory situations' for the study of cultural interaction. A comparison of original and translation will not only reveal the constraints under which translators have to work at a certain time and in a certain place, but also the strategies they develop to overcome, or at least work around those constraints. This kind of comparison can, therefore, give the researcher something like a synchronic snapshot of many features of a given culture at a given time (Bassnett, 1998, p. 6).

Bassnett (1998) plantea que, a finales de los años ochenta, una gran actividad ocurría fuera de Europa a propósito de la Teoría del Polisistema, la cual era útil para empezar a pensar nuevas formas de historicismo cultural, únicamente visto hasta ahora como una construcción europea. El trabajo desarrollado en Canadá, India, el Brasil y América Latina no se basaba en la Teoría del Polisistema como eje inicial, sino se fundamentaba en cuestiones ideológicas que rodeaban la traducción. Bassnett (1998) afirma: «The concerns of Latin America involved the relationship between source and target extended to a discussion of the relationship between colonised and coloniser» (p.129).

Bassnett toma como ejemplo a Randall Johnson (1987), quien discute la metáfora del canibalismo como una declaración de identidad cultural en su ensayo sobre el movimiento antropológico brasileño: «Tupy or not Tupy: Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature»:

Metaphorically speaking, it represents a new attitude towards cultural relationships with hegemonic powers. Imitation and influence in the traditional sense of the word are no longer possible. The antropofagos do not want to copy European culture, but rather to devour it, taking advantage of its positive aspects, rejecting the negative and creating an original national culture that would be a source of artistic expression rather than a receptacle for forms of cultural expression elaborated elsewhere (Johnson, 1987), (en Bassnett, 1998, p.129).

Basados en lo anterior, *¡Qué viva la música!* (1977) es un ejemplo de esta nueva actitud hacia las relaciones culturales de poderes hegemónicos, pues Caicedo por medio de su narrativa siempre procuró establecer y consolidar no solo una identidad, sino una actitud generadora de una cultura propia, no únicamente colombiana, sino latinoamericana a través del uso de jergas específicas y lenguaje coloquial, en donde, en un principio, se describía esa influencia extranjera dentro de la juventud caleña a partir de la llegada de música en inglés, y como todo eso fue transformándose y generando expresiones artísticas propias (el género de la salsa) para afianzar, por último, una identidad libre de dominios, por lo menos, europeos o estadounidenses en su protagonista.

A propósito, Bassnett (1998) cita a Stuart Hall acerca de la definición propia de identidad a partir de lo que uno como individuo no es:

To be English is to know yourself in relation to the French, and the hot-blooded Mediterraneans, and the passionate traumatized Russian soul. You go round the entire globe: when you know what everybody else is, then you are what they are not (Hall, 1991), (en Bassnett, 1998, p. 133).

En referencia a sus respectivas traducciones al francés (2012) y al inglés (2014), dicha relación cultural cambiante se establece en tanto que, a pesar de las estrategias de traducción y tendencias deformantes presentadas a lo largo de las traducciones, estas no están basadas en ideologías claramente europeizantes o no subyacen en ellas elementos de extranjerización o domesticación, sino todo lo contrario, los traductores siempre procuraron dentro de las características propias y la estructura natural de cada una de las lenguas, conservar el núcleo de las preocupaciones literarias y culturales del relato de Caicedo. A propósito, Bassnett (1998) afirma:

Today we know that specific translators decide on the specific degree of equivalence they can realistically aim for in a specific text, and that they decide on that specific degree of equivalence on the basis of considerations that have little to do with the concept as it was used two decades ago (p.2).

Así como la «esencia» del relato se mantiene, en gran medida, dentro de las traducciones, de igual forma siempre existe una pequeña pieza de esa misma esencia que en las traducciones se pierde. Nos preguntamos, entonces: ¿Por qué no procurar leer el texto producido en su idioma original? Bassnett (1998) sostiene que, verdaderamente, la mayoría de las personas que participan en una cultura dada no estarán expuestas nunca en su vida a todos los «originales» de cuya cultura dice basarse, por lo que es importante «to realise that rewritings and translations function as originals for most, if not all people in a culture in those fields which are not an important part of their professional expertise» (Bassnett, 1998, p.10).

Por lo tanto, las traducciones de *¡Que viva la música!* deberán servir como versiones definitivas y originales para la cultura de llegada y sus lectores. Sería muy difícil pretender que

la potencial población lectora anglófona y francófona tenga un manejo efectivo del español como lengua extranjera, mucho menos de variedades lingüísticas latinoamericanas, como es el caso de la variedad colombiana, mezclada con jerga de canciones de salsa puertorriqueña, el yoruba y situada en la ciudad de Cali de 1970. Es preciso ilustrarse más acerca de textos que constituyen el capital cultural de otras civilizaciones, de maneras que traten de ignorar la sentencia otorgada por la aculturación mediante la analogía (Bassnett, 1998).

Una novela como *¡Que viva la música!* (1977), traducida finalmente al francés (2012) y al inglés (2014), puesto que había sido traducida únicamente al italiano por Maurizio Savoja con el título *Viva la Musica* (1982) y al alemán por Klaus D. Hebenstreit con el nombre de *Salsavida* (1997), debería servir como paradigma para todas aquellas novelas de culto principalmente, que no entran de manera expedita dentro de la norma literaria instituida, por ejemplo, por el Boom Latinoamericano, sino que, todo lo contrario, se aleja por completo de la idea del canon de literatura latinoamericana, la del realismo mágico, y de todo canon concebido, pero que de todas maneras, ilustra otras formas existentes de ver y caracterizar una América Latina más contemporánea y verdaderamente realista con el potencial de ser una lectura universal. Su espacio y su relato por completo urbano bien podrían desarrollarse y ser leídos en su esencia en cualquier lugar del mundo, con el común denominador de la experiencia humana del desencanto adolescente y la construcción de discursos sociales alrededor de su identidad misma.

El hecho de que casas editoriales inglesas o francesas hayan decidido traducir a un autor como Andrés Caicedo da cuenta de la apertura cultural presente y de las temáticas que demandan los nuevos lectores. A propósito, Bassnett afirma:

We need to find out how to translate the cultural capital of other civilisations in a way that preserves at least part of their own nature, without producing translations that are so low on the entertainment factor that they appeal only to those who read for professional reasons. Perhaps this is another area in which different forms of rewriting need to cooperate: we could imagine the translated text, translated in a way that also appeals to the non-professional reader, preceded by a long introduction which sets out to show how the original text works on its own terms, within its own grid, rather than to tell readers only what it is 'like' or even 'most like' in their own cultures (Bassnett, 1998, p. 11).

Finalmente, en lo que se refiere a las políticas de traducción, en el caso de *¡Que viva la música!* y sus traducciones hemos de considerar también la influencia ejercida por las casas editoriales, que por medio de reglas previamente establecidas y de una simple revisión, apoyan o imponen determinadas estrategias de traducción en función de su público «lector-comprador». Prescinden, de manera frecuente, del uso de las notas, agregadas por el traductor con el objetivo de explicar sus decisiones de traducción, y no con la intención de interrumpir el flujo de la narración. O, por otro lado, la reserva de la decisión del traductor, para conservar la transparencia de la cultura del texto origen al texto de llegada, cuya edición está dirigida a una tipología específica de lectores. Hay una sociología de la lectura implícita en el acto de la traducción.

Frank Wynee, traductor al inglés de *¡Que viva la música!*, mencionaba en una conferencia (*Traducir a Andrés Caicedo. Un reto más allá del idioma* (2016), en la biblioteca pública más importante de Colombia, la Luis Ángel Arango) que en el caso concreto de *Liveforever* es política de Penguin que ningún título de su colección Modern Classics debe establecerse en ninguna otra lengua diferente al inglés. De manera opuesta a la traducción del título al francés que quedo casi como su original *Que Viva la Musica!* Para la traducción en francés, Bernard Cohen (2017) expone que todos aquellos que intentaron imponer «políticas» de traducción, en cualquier idioma, siempre se encontraron delante de un muro. Para Cohen, la traducción literaria es por definición libertaria. Las únicas reglas que existen son, por ejemplo, estándares de conducta que, incluso, según Cohen, los más grandes anarquistas respetarían. Por ejemplo, no hacerle decir a un autor algo que nunca escribió. Y en el caso de una novela tan inclasificable, pretender lo contrario habría sido una locura por parte de un editor. Para *¡Que viva la música!* Françoise Triffaux, su editora en Belfond, aprobó que Cohen creara todo un aparato de notas explicativas, mientras que la «política», en Belfond, es evitar tanto como sea posible las notas del

traductor para las novelas. ¿Por qué se aprobó agregar las notas explicativas? Porque sintieron que era una necesidad ayudar al lector a ver la profundidad, la complejidad de una escritura aparentemente clara y espontánea. En relación con lo anterior Bassnett (1998) afirma:

Both cultural studies and translation studies practitioners recognize the importance of understanding the manipulatory processes that are involved in textual production. A writer does not just write in a vacuum: he or she is the product of a particular culture, of a particular moment in time, and the writing reflects those factors such as race, gender, age, class, and birthplace as well as the stylistic, idiosyncratic features of the individual. Moreover, the material conditions in which the text is produced, sold, marketed and read also have a crucial role to play. Bourdieu points out that: every power which manages to impose meanings and to impose them as legitimate by concealing the power relations which are the basis of its force, adds its own symbolic force to those power relations (Bourdieu & Passeron, 1977, p. 136).

3.3. Erich Prunč (2007) Priests, princes and pariahs. Constructing the professional field of translation

Prunč, en su ensayo *Constructing the professional field of translation*, dentro de la parte I *The debate on the translator's position in an emerging sociology of translation* del compilado de ensayos *Constructing a Sociology of Translation* (2007) editado por Michaela Wolf y Alexandra Fukari, afirma que la «teoría» de la traducción, por muchos años, eligió ignorar las restricciones cognitivas, sociales y culturales desde las cuales los traductores operaban. La noción del traductor ideal, la cual era creada dentro del concepto de lingüística sistémica del hablante ideal y del constructo logo céntrico descontextualizado, según Arrojo (1997), definido como el «original sagrado», (como se cita en Prunč, 2007) la traducción de la cual, por supuesto, puede únicamente ser similar a su descontextualizada copia, forzó a los traductores a la «invisibilidad» y los redujo al estatus de decodificadores y máquinas de traducción, tal como lo había afirmado principalmente (Venuti, 1992).

Según lo anterior y aplicando el concepto de «invisibilidad» dentro de las traducciones de *¡Qué viva la música!*, este concepto no se materializa, en la medida que sus traductores siempre tuvieron en cuenta el contexto en que se desarrollaba la narrativa y que, de hecho, les sirvió

como elemento decisivo al momento de traducir. Los traductores no vieron el texto original como un «texto sagrado», el cual simplemente debían decodificar, sino todo lo contrario, trataron de hallar un equilibrio entre el texto de origen y su traducción en la lengua de llegada. Su trabajo como traductores es por completo evidente en la medida en que tuvieron que investigar cada alusión presentada en el original y llevarla a la lengua de llegada sin sufrir (en la mayoría de los casos, y con una diferencia más marcada en inglés, como ya hemos planteado) una domesticación o extranjerización profunda, algo que, quizá, hubiera sufrido si el contexto de producción de la traducción hubiera estado basado en restricciones sociales y culturales, antes del *cultural turn*, del cual Bassnet y Lefevere (1990) (como se cita en Prunč, 2007) plantean:

It was not until the 1990s and the cultural turn in translation studies that translation studies finally also included the translators in its purview, as well as the translators' search for a way to cut through the labyrinth of socio-cultural constraints and their active role in the construction of cultures (Bassnett and Lefevere, 1998, p.41).

A propósito, Prunč (2007) afirma que no fue hasta los años noventa que las teorías basadas en ciencias cognitivas se mostraron de acuerdo con que el conocimiento del mundo es adquirido a través de la experiencia y la socialización y, por lo tanto, es cultural-específico y refleja las interacciones colectivas e individuales del traductor con su ambiente social, de allí, forman parte de su proceso cognitivo de traducción (p.41). Con relación a lo anterior es importante señalar que los traductores de *¡Que viva la música!* para poder tener un referente de la cultura de partida tuvieron que hacer una inmersión parcial en ella, no era *su* ambiente social, pero justamente necesitaban adquirir una mínima experiencia del mundo *caicediano*. Bernard Cohen por su parte pasó un mes en la ciudad de Cali conversando con la hermana de Andrés Caicedo, Rosario Caicedo, para darse una idea de lo que es una ciudad tropical, claro, no en el mismo contexto de los años setenta. Frank Wynne pasó toda su traducción escuchando a Richie Ray y Bobbie Cruz y en el lugar donde traducía había, precisamente, una trabajadora colombiana, nacida en Cali, que le ayudaba con toda la jerga particular (Wynne, 2016).

Prunč (2007) propone dos tipos de traductores. Unos forman el grupo de lo que llama *The translator-priests*:

The translator-priests see themselves as the guardians of the word and as the gate keepers and constructors of culture. They know that they have the power to select, to transform and to define, which also provides them with the key to socially accepted values and truths» (p.48). El otro es llamado *The pariah*: The habitus of the pariah is the most extreme version of the habitus of the «quintessential servant», as Simeoni (1998:12) puts it. This habitus is the relic of the historic marginalisation of translators and the result of their other or self-imposed invisibility. Translators who adopt this habitus consider the author and poet as their master, the customer as the king (p.49).

Lo anterior es para concluir que Prunč (2007) plantea que ambos tipos de traductor creen en la identidad de la verdad [...] a pesar de que es, precisamente, esta creencia en la identidad de la palabra y la verdad, puesta en duda en nuestro mundo posmoderno, mientras la noción de la apertura interpretativa del texto es, en general, aceptada, los traductores aún se esconden detrás de la ilusión de la objetividad (p.51).

This leads to an almost schizophrenic constellation of self-constructed translator identities which combine the pariah habitus and the self-sacrifice and self-mutilation demanded by others. This may also explain why translators who are involved in the creation of textual worlds, of meaning and value constructions, are loathe to admit their creative involvement in the current codes of ethics. Neither their other nor their self-constructed identities allow translators to overcome the habitus of the servant so as to self-confidently confront the circle of social meaning and value constructions. This brief overview of the history of translation theory and translation shows that due to the underlying socio-historical restrictions translators hardly ever succeeded in overcoming their self-constructed or imposed pariah status and orientating themselves by historical configurations, metaphors and personalities in their search for an adequate self-image, which would allow them to make visible their own intellectual efforts and take into account the social-constructivist nature of values and truth. So, they are not able to test out the emancipatory dimension of the dictum “He who has the power, has the word. And he who has the word, has the power” in order to initiate a debate about their past and present role in the construction of meaning worlds and to gain an equal position with the other agents in the social field of translation (Prunč, 2007, p. 51-52).

3.4. Johan Heilbron and Gisèle Sapiro (2007). Outline for a sociology of translation.

Current issues and future prospects

Heilbron y Sapiro (2007) en su ensayo *Outline for a sociology of translation Current issues and future prospects* dentro de la parte II *Bourdieu's influence in conceptualising a sociology of translation* del compilado de ensayos *Constructing a Sociology of Translation* (2007) afirman que si las traducciones tienen que ser entendidas, incrustadas en su contexto social específico, deben tenerse en cuenta tres dimensiones:

1. As cross-national transfers, translations first imply the existence of a field of international relations of exchange. 2. At a more specific level of exchange, one must distinguish between political, economic and cultural dynamics. 3. Finally, the dynamics of translation depends on the structure of the space of reception and on the way in which relevant intermediaries (translators, critics, agents, publishers) shape social demand. Here the analysis focuses on the group of translators, its social profile and the stratification of their craft, as well as on the role of critics and academic specialists, which play a key role in literary translation (Heilbron y Sapiro, 2007, p.93).

Es en el tercer punto en el que nos centraremos en el presente aparte, ya que analizaremos las dinámicas de traducción que están relacionadas con el espacio de recepción de la obra y de la manera como los intermediarios construyen la demanda social y recepción de *¡Que viva la música!* en la lengua de llegada, así como el rol de críticos y especialistas.

Heilbron y Sapiro (2007) afirman que, para comprender la traducción como práctica social, es necesario saltarse los enfoques puramente textuales y reintegrar, dentro del análisis, todos los intermediarios que participan en esta práctica (p.104). Aquí daremos algunos cortos ejemplos que se encontraron sobre las críticas de las traducciones de *¡Que viva la música!* de diversos blogs literarios en inglés y francés, destacamos los más relevantes.

El periódico *The Independent*, reseña:

«Books lie, movies exhaust, let's burn them all and leave nothing but music». For Maria in Cali, the dance-crazy narrator of this cult novel from 1977, the music of freedom has to be salsa – although she also adores the Stones and Beatles. Caicedo's torrential cloudburst of teen hedonism, sex, drugs and addictive Latin grooves-with an ominous backbeat of violence hits like a head spinning mash up of Saturday Night Fever and The Catcher in the Rye. True to the rock-rebel script (Tonkin, 2014, como se citó en *Las2orillas* 2014).

La revista especializada en literatura *World Literature Today*, en donde Alberto Fuguet escribió una extensa reseña de *Liveforever. Planet Caicedo*, en la que se destaca:

Caicedo is the missing link of the lost boom. He is the first enemy of Macondo. I do not know if he committed suicide or maybe was killed by García Márquez and the dominant culture of those times. He was less the rocker that the Colombians want and more an intellectual. a super genius tormented nerd. He had imbalances, anguish of living. He was not comfortable with the life. He had problems to stay on his foot. And he had to write in order to survive. He killed himself because he saw too much (Fuguet, 2014).

Indent Literary Agency:

The thrill of discovering this raw, precocious talent and essential new voice is tempered by the foreknowledge it has already been extinguished. But there can be no ambivalence about its potency. Caicedo's suicide was clearly premeditated. If he had lived on, his words would have sounded insincere, which in turn would have meant he'd reached adulthood. For Caicedo, failing his peers wasn't an option. It's rare to find a writer with such conviction (even if we may feel it's flawed) that they will not only take us to the edge but throw themselves over it (Thomas, 2014).

En el suplemento *The Times Literary supplement*, el crítico Alan Morris describe a Caicedo como una voz única y completamente original, muy distinta de la esperada por los escritores latinoamericanos de la década de los setenta.

Algunas de las anteriores reseñas tienen en común la referencia que se hace de Caicedo como un autor que irrumpe con todo el concepto del Boom Latinoamericano, pero paradójicamente es el mismo Boom el que le da apertura a Caicedo para ser traducido al francés y al inglés. Heilbron y Sapiro (2007) afirman que, al analizar los flujos de la traducción a la luz de las relaciones de poder entre lenguas, es posible entender de mejor manera los cambios históricos. La pérdida de poder y prestigio de un país y la resultante disminución de su estatus de lenguaje tiene consecuencias para el nivel de actividad traductora (p.97). Por el contrario, en el caso colombiano fue el mismo Boom el que le abrió las puertas a Caicedo, de una forma u otra para que su obra fueran traducida, a partir de Gabriel García Márquez con su novela *Cien Años de*

Soledad (1967) Premio Nobel de Literatura (1982), quien dio a conocer las letras colombianas al mundo. Podemos decir que a consecuencia de ese hito de las letras colombianas, se adquirió un estatus de lenguaje para que autores como Andrés Caicedo fueran elegidos para ser traducidos. Si tenemos en cuenta que Andrés Caicedo es el segundo autor colombiano en ser publicado dentro de la colección Penguin Modern Classics, el primero fue Gabriel García Márquez con *Cien Años De Soledad* (1967) (*One Hundred Years of Solitude*, 1970) en el año 2000.

A propósito, Pinto (1995) y Kalinowski (1999) (como se cita en Heilbron y Sapiro, 2007) afirman:

Reception is in part determined by the representations of the culture of origin and by the status (majority or minority) of the language itself. Recipients reinterpret translated texts as a function of the stakes prevailing in the field of reception. Translated works may be appropriated in diverse and sometimes contradictory ways, as a function of the stakes proper to the intellectual field of reception (p.103).

Y Casanova (2002) (como se citó en Heilbron y Sapiro, 2007) complementa:

In a more general way, translation has multiple functions: an instrument of mediation and exchange, it may also fulfil political or economic functions, and constitute a mode of legitimation, in which authors as much as mediators may be the beneficiaries. The value of translation does not depend only on the position of languages, but also on the positions of both translated authors and their translators, and each of them in both the national literary field and the global literary space (p.103).

Thiesse (1999) (como se cita en Heilbron y Sapiro, 2007) plantea que la traducción literaria juega un rol en la creación de identidades colectivas; la literatura, el arte y la música han tenido parte importante en la creación de identidades nacionales en Europa (p.104). Por supuesto, este concepto aplica no solo para Europa, sino también para Latinoamérica, ahora, en este caso particular Colombia, que ha formado su identidad, inicialmente, a partir del llamado realismo mágico, pero que tal como vimos en el capítulo 1, sobre el contexto de producción de *¡Que viva la música!*, el Gótico europeo puede reproducirse en Colombia y transformarse en Gótico tropical.

4. Conclusión

Andrés Caicedo siempre buscó, mediante el juego de palabras, la intertextualidad y un ritmo vertiginoso en su narración, incrementar las posibilidades significativas de su relato y su descripción, al cimentar su escritura en la ruptura de su sintaxis, con el objetivo de modelar la realidad, la oralidad dentro de un lenguaje literario para crear así una nueva estética y romper la cultural oficial con el objetivo de incorporar una función crítica y reflexiva acerca del mundo circundante. El uso del habla cotidiana, del discurso oral, hecho escritura, establece una alteración de los códigos que tiene consecuencias importantes desde los planos narrativo e ideológico, puesto que legitima las voces de la marginalidad y evidencian así la toma de posición del autor dentro de la literatura colombiana de los años setenta.

Andrés Caicedo construyó sobre otros sistemas como lo son la música, el cine y otras producciones literarias, una versión del mundo que lo rodeaba. De manera creativa, logró conjugar estos sistemas y convertir su entorno en literatura. Dicha cosmogonía debía ser llevada a otras culturas a partir de la traducción de su novela, al francés y al inglés de manera que los traductores respetaran las normas de la cultura de llegada.

A partir del análisis aquí consignado podemos decir que tanto la traducción al inglés como al francés de *¡Que viva la música!* presentaron problemas muy específicos relacionados con el marco de la narración y con su idioma particularmente hermético, a esto se añade la dificultad de los traductores de crear una cadencia y ritmo adecuados al momento de establecer estructuras del lenguaje relacionadas con proverbios y jergas determinados, esto sin llegar a «domesticarlas». A través de todo el trabajo de traducción los problemas más difíciles de resolver, tanto para Wynne (2014) como para Cohen (2012), fueron investigar todas las alusiones dentro de la novela, problema que resolvieron de manera muy pertinente.

Esto es la *intertextualidad*, en virtud de la cual los textos son reconocidos con arreglo a su dependencia de otros textos relevantes. Fue difícil entonces para los traductores de *¡Que viva la música!* encontrar no solo un equivalente, sino un modo cercano y lo más preciso posible a la connotación y a la denotación de las distintas expresiones y vocabulario usados a lo largo de la novela, para finalmente acomodarse a los modelos de pensamiento de los hablantes en la lengua de llegada. Para esto tuvieron que encontrar a partir de un modelo semiótico del texto, el contexto y la traducción, lo que existía en común, lo que trascendía el estudio del lenguaje y se ocupaba legítimamente de otros modos de transmitir significado en las distintas culturas. Todas aquellas entidades semióticas presentes a lo largo de *¡Que viva la música!* fueron transformadas por sus traductores en sus equivalentes más cercanos, teniendo en cuenta el modo en que el contexto influía en la interpretación del significado y dentro de cada situación comunicativa.

Sin embargo, así como hay puntos de encuentro entre las traducciones al inglés y al francés de *¡Qué viva la música!* la manera cómo se resolvieron los problemas de traducción presentados es completamente distinta, pues al hacer el análisis textual de la traducción al inglés hecha por Wynne (2014) a la luz de las tendencias deformantes de Berman, se encontró que, a lo largo de la traducción, las tendencias que más se presentaron fueron: la clarificación, el alargamiento, y el empobrecimiento cualitativo. Pues muchos de los términos que Caicedo utiliza dentro de su narración, precisaban ser aclarados y explicados en la lengua de llegada, de ahí surgió el alargamiento y el aumento de la masa bruta del texto. Sin embargo, este incremento no aumentó su expresividad, sino que como resultado el término original desaparecía y se entrecruzaba así con otra tendencia muy recurrente de la traducción al inglés de Wynne (2014) que es el empobrecimiento cualitativo. Al remplazar términos y expresiones del original por explicaciones en la lengua de llegada, se perdía toda su riqueza significativa, su imagen, pero más que otra característica en el caso de Caicedo, lo que se perdió en gran medida dentro de la traducción en inglés fue la riqueza sonora e icónica del original, ya que como bien explicaba el mismo

traductor, la esencia de la novela yace en su ritmo y su cadencia al momento de leerla, justo como una canción de salsa. Ese ritmo se pierde naturalmente en inglés, si consideramos puramente las características inherentes a la lengua de llegada, se pierden así algunas redes significantes subyacentes del texto como los diminutivos, que, a veces, dan una connotación peyorativa, otras veces, de ironía y de afecto o cercanía en el caso de esta narración y de la destrucción de los sistemas internos del texto.

Al compararla con la versión en francés, (Cohen, 2012) basados también en las tendencias deformantes de Berman, se encontró que, al igual que en la traducción en inglés, las tendencias que más se presentaron fueron la clarificación, el alargamiento y el empobrecimiento cualitativo, pero, en el caso de la traducción en francés, estas se presentaron con menor frecuencia. Se presumió que esto se daba por el hecho de compartir el español y el francés un mismo origen, unas características estructurales y un ritmo similares. Los significantes fonéticos guardaron una mayor cercanía y la cadencia del original se preservó en mayor medida en cada elección del traductor.

Dentro de la traducción en francés, las tendencias deformantes igualmente se entrecruzaron y derivaron de otras, pero en este caso, la destrucción de las redes significantes subyacentes ocurrió, pero en menor medida y no con un cambio tan marcado y tan evidente como en inglés. El traductor en francés procuró mantener dichas redes significantes más cercanas al texto de origen, si bien haciendo uso de otras tendencias deformantes, como el alargamiento o la clarificación, pero sin desaparecer por completo el término, el concepto y la connotación y denotación originales, como en la mayoría de las ocasiones sucedió en la traducción al inglés.

En relación con los aportes que se hacen al texto de acogida, se puede también analizar los aportes que con la traducción no solo se hacen a la lengua de llegada, sino al mismo tiempo a la lengua de origen. Como es bien sabido, la traducción es una relectura y reescritura, que se asemeja por momentos a una actualización del texto, para todos aquellos nuevos lectores que hoy

en día empiezan a acercarse al texto de origen y cuya jerga no les es muy conocida, junto con todas las referencias y alusiones, quizá, temporalmente muy lejanas. La traducción puede constituir una explicitación del mismo texto original, existen traducciones que dejan ver hasta aquello que los propios lectores en la lengua original no vieron y este es justamente el caso, pues a partir del aparato de notas del final de cada una de las traducciones los lectores del texto de origen pueden descifrar todas las alusiones que se presentan a lo largo del texto.

En relación a la perspectiva socio-histórica, la función del traductor y la recepción de *¡Que viva la música!* en la cultura de llegada, podemos decir lo siguiente. La norma inicial acerca de la elección básica entre apearse a los requerimientos y normas del texto fuente o las aquellas normas de la lengua de llegada, se llevó a cabo dentro del trabajo de traducción según lo que sus propios traductores describen, en otras palabras, se determinó una orientación desde el texto de origen.

¡Qué viva la música! (1977) es un ejemplo de esta nueva actitud hacia las relaciones culturales de poderes hegemónicos, pues Caicedo por medio de su narrativa siempre procuró establecer y consolidar no solo una identidad, sino una actitud generadora de una cultura propia a través del uso de jergas específicas y lenguaje coloquial. En referencia a sus respectivas traducciones al francés (2012) y al inglés (2014), dicha relación cultural cambiante se establece en tanto que, a pesar de las estrategias de traducción y tendencias deformantes presentadas a lo largo de las traducciones, estas no están basadas en ideologías claramente europeizantes o no subyacen en ellas elementos de extranjerización o domesticación, sino todo lo contrario, los traductores siempre procuraron dentro de las características propias y la estructura natural de cada una de las lenguas, conservar el núcleo de las preocupaciones literarias y culturales del relato de Caicedo.

Las traducciones de *¡Que viva la música!* deberán servir como versiones definitivas y originales para la cultura de llegada y sus lectores. Además debería servir como paradigma para

todas aquellas novelas de culto principalmente, que no entran de forma expedita dentro de la norma literaria instituida, por ejemplo, por el Boom Latinoamericano, sino que todo lo contrario, se aleja completamente de la idea del canon de literatura latinoamérica, la del realismo mágico, y de todo canon concebido, pero que de todas maneras, ilustra otras maneras existentes de ver y caracterizar una América Latina más contemporánea y realista de verdad con el potencial de ser una lectura universal.

Finalmente, Caicedo es un autor que irrumpe con todo el concepto del Boom Latinoamericano, pero paradójicamente es el mismo Boom el que le da apertura a Caicedo para ser traducido al francés y al inglés. Los flujos de la traducción, a la luz de las relaciones de poder entre lenguas, es posible entenderlos de mejor manera a partir de los cambios históricos. La pérdida de poder y prestigio de un país y la resultante disminución de su estatus de lenguaje tiene consecuencias para el nivel de actividad traductora. Por el contrario, en el caso colombiano fue el mismo Boom el que le abrió las puertas a Caicedo, de una forma u otra para que su obra fuera traducida, a partir de Gabriel García Márquez con su novela *Cien Años de Soledad* (1967) Premio Nobel del Literatura (1982), quien dio a conocer las letras colombianas al mundo. Podemos decir que, en consecuencia, de ese hito de las letras colombianas, se adquirió un estatus de lenguaje para que autores, como Andrés Caicedo, fueran elegidos para ser traducidos.

5. Anexos

5.1. Anexo 1 Análisis textual descriptivo

ANÁLISIS TEXTUAL (Según Técnicas de traducción) Hurtado Albir y Molina (2001)	TÉRMINO O EXPRESIÓN EN TEXTO ORIGINAL	TÉRMINO O EXPRESIÓN EN TEXTO EN INGLÉS	TÉRMINO O EXPRESIÓN EN TEXTO EN FRANCÉS
<i>Particularización</i> , tanto en la traducción en inglés como en francés.	Aletee	You only have to flick	Que tu fasses voleter
<i>Descripción y Amplificación Lingüística.</i> Se introduce el significado de la expresión del texto original dando información adicional. A su vez se reemplaza la expresión por la descripción de su forma y función de manera más marcada en la traducción al inglés.	La andadera	Good times and bad habits.	A force de bourlinguer
<i>Préstamo.</i> En la traducción al inglés se integra una palabra de la lengua original tal cual se presenta. Para la traducción al francés se realiza una <i>Adaptación</i> , reemplazando un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.	Pelada	<i>Pelada</i>	Gadji
<i>Descripción y Amplificación Lingüística.</i> Se introduce el significado de la expresión del texto original dando información	Recién me he venido a desayunar	I recently found out	J'ai découvert récemment Bonjour!

adicional. A su vez, se reemplaza la expresión por la descripción de su forma y función de manera más marcada en la traducción al inglés. En francés, se agrega una expresión relacionada que refuerza la idea de la original.			
<i>Descripción y Amplificación Lingüística.</i> Se introduce el significado de la expresión del texto original dando información adicional. A su vez, se reemplaza la expresión por la descripción de su forma y función; tanto en la traducción en inglés (de manera más marcada) como en francés.	Nadie sabe lo que son los huecos en la cultura.	It's amazing the stuff you don't know	Les trous dans la culture, c'est incroyable où ils vont se fourrer.
<i>Descripción y Amplificación Lingüística.</i> Se introduce el significado de la expresión del texto original dando información adicional. A su vez, se reemplaza la expresión por la descripción de su forma y función. Se pierde la connotación del diminutivo que en el Autor es muy recurrente.	Preocupadita	I had a thousand things going on in my head	J'avais mille autres choses en tête.
Se pierde en las traducciones el sentido del original.	Una niña bien	I was a good girl	Une fille comme il faut

Puesto que aquí el significado de «bien» no se refiere simplemente a «bueno» El Autor se refiere a una niña que pertenece a la burguesía. A una familia caleña acomodada y principalmente de buenas costumbres.			
<i>Adaptación.</i> Se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora de manera más evidente en francés. En inglés tiende a ser más descriptivo, además de realizar una amplificación lingüística.	No, qué niña bien, si siempre fue rebuzno y saboteo y salirle con peloterás a mi mamá	Okay, not exactly a good girl; I was always screaming and throwing tantrums and fighting with mama	Tu parles. En fait, je n'arrêtais pas de rechigner, de faire des caprices et de me prendre le bec avec maman
<i>Equivalente acuñado</i> Tanto en inglés como en francés se utiliza un término reconocido por el uso lingüístico, como equivalente en la lengua meta.	La cultura de mi tierra	The culture of my country	De la culture de mon pays
Tanto en inglés como en francés se trata de recuperar la connotación del diminutivo.	Día poquitos	Baby steps	A tout petits pas
<i>Amplificación Lingüística.</i> Se introduce el significado de la expresión del texto original dando información adicional.	Las montañas	The western montains	Les montaignes
El diminutivo se pierde en la traducción al inglés. Junto con la	Venitas	Veins	De petites veines

connotación.			
<i>Elisión.</i> No se formulan elementos de información presentes en el texto original, que tienen una connotación específica dentro del texto. En este caso de Ironía.	Las tales venitas	The little blood vessels	Ces vaisseaux
<i>Ampliación Lingüística</i> En francés, se añaden elementos lingüísticos en vez de usar el mismo número de palabras. En inglés, en cambio se utiliza la <i>Compresión Lingüística</i> se sintetizan elementos lingüísticos, en vez de usar una expresión con el mismo número de palabras.	Nada menos	Just	Ne sont ni plus ni moins
<i>Elisión</i> No se formulan elementos de información presentes en el texto original, que tienen una connotación específica dentro del texto. Específicamente en inglés.	He podido cerrar los ojos y perderme. Pero no ya estaba encontrada y tenía rabia.	I could have closed my eyes and drifted off. I didn't. I was already conflicted and I was angry.	J'aurais pu fermer à nouveau les yeux et disparaître, mais non : j'étais contrariée et en colère.
<i>Préstamo.</i> En la traducción al inglés se integra una palabra de la lengua original tal cual se presenta. Para la traducción al francés se realiza una <i>Adaptación</i> , reemplazando un elemento cultural por	«Sí, niña ; los jóvenes que estudian con usted».	"Yes, niña , those boys called, the ones you study with."	«Oui, mam'zelle , les jeunes qui étudient avec vous... »

otro propio de la cultura receptora.			
<i>Transposición</i> Se cambia en las dos traducciones la categoría gramatical.	... toda la nueva gente... Bueno eso era al principio, ya no se conoce nueva gente, no crea , los mismos, las mismas caras...	...all the new people ...Well, that was only at first. These days, believe me , there's no one new; it's the same people, the same old faces...	... toutes ces nouvelles têtes... Bon, ça c'était au début, parce qu'ensuite, croyez -moi , c'en a été fini des gens nouveaux, les mêmes, les mêmes tronches,
<i>Adaptación</i> Tanto en inglés como en francés se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.	« ¿Y para qué ser joven otra vez? Como si no se hubiera pasado por hartas para llegar a la edadcita esta»	"Why would I want to be young again? Like I didn't go through enough shit to get to the age I am".	«Et à quoi bon être jeune à nouveau ? Comme si j'en avais pas assez bavé pour arriver au joli âge que j'ai !»
<i>Adaptación</i> En inglés se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora dentro de lo que se denomina <i>slang</i> . En francés se realiza una traducción literal, palabra por palabra.	¿Ves? Ya mi pensamiento no cambia, pero se entiende: en lo fundamental, porque en lo que es la sal de la vida quién se va a poner a decir nada,	You dig? I'm pretty set in my ways these days, but I've got things sussed and the way I see it, there's no accounting for taste, yeah?	Tu comprends ? J'ai des idées bien arrêtées, mais attention, l'a je parle du fondamental, parce que pour ce qui fait le sel de la vie , qui peut dire quoi que ce soit, pas vrai ?
<i>Elisión</i> No se formulan elementos de información presentes en el texto original. El sujeto en español es tácito. En inglés y francés, es cambiado por el Sujeto «El». Además, se realiza una <i>Adaptación</i> , en inglés se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora	Porque nunca han dejado de nombrarme pelada.	Because he always calls me <i>pelada</i> – little girl.	Parce qu' il n'a jamais cessé de m'appeler gadji.
<i>Amplificación Lingüística</i> En inglés, se	Mejor no hablo	The less said, the better.	Je préfère ne rien en dire.

introducen precisiones no formuladas en el texto original. Una paráfrasis explicativa. En francés, se reemplaza la expresión por la <i>descripción</i> de su forma y función.			
<i>Adaptación.</i> Tanto en inglés como en francés se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora	Langaruto	Lanky thugs	Grand dadais
<i>Amplificación Lingüística</i> En francés, se introducen precisiones no formuladas en el texto original para darle la connotación peyorativa que el autor quería dar al usar el diminutivo. En inglés, se realiza una traducción literal perdiéndose la forma del diminutivo y por ende su connotación.	Camiseta negra	Black T-shirts	Foutu tee-shirt noir
<i>Descripción.</i> Tanto en inglés como en francés, se reemplaza un término por la descripción de su forma y función.	Es un Ratero	He's trouble	C'est un mauvais garçon.
<i>Creación Discursiva.</i> En inglés, se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto.	Si he gozado la noche, si la he controlado y ya teniéndola rendida me la he bebido toda.	So what if I grabbed the night by the balls , so what if I broke its spirit, wore it out and drained it dry?	Alors que j'ai joui de la nuit, que je l'ai domptée et que, l'ayant enfin à ma merci, je l'ai bue tout entière.
<i>Amplificación Lingüística.</i>	Desgreñada.	My hair wild and dishevelled.	Échevelée.

En inglés, se introduce una palabra no formulada en el texto original. Información adicional. En francés, se traduce literalmente.			
<i>Amplificación Lingüística.</i> En inglés, se introducen precisiones no formuladas en el texto original. Información adicional.	Hago mis contriciones, mis propósitos de enmienda.	It almost has me confessing my sins and promising to make amends (amen)	Que je vais jusqu' à faire mes actes de contrition, à prendre de bonnes résolutions.
<i>Adaptación.</i> En francés, se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.	Para que se acaben las Rezanderías.	I'm done with praying.	Cesse ce prêchi-prêcha.
<i>Préstamo</i> En inglés, se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Además de agregar un elemento de equivalente propio de la jerga.	Quedarme haciendo pensamientos en el cuarto. Nada , no funciona.	I've tried sitting in my room thinking. Nada, zilch , nothing works.	De rester dans ma chambre à penser. Rien à faire, ça ne marche pas.
	Salgo, atolondrada pero purísima.	So I go out, dazed but utterly pure.	Je sors, tout étourdie mais complètement régénérée.
	Repleta de buenas intenciones a meterme entre el barullo de la gente que va de compras, de las señoras, de esos muchachos buenos mozos en bicicleta.	Filled with good intentions, meaning to melt into the crowd of shoppers, the elegant ladies and the foxy guys on their bicycles.	Bourrée de bonnes intentions, et je me mêle à la cohue des gens qui vont faire des courses, des madames, des gentils garçons à bicyclette.
Los traductores realizan una nota para explicar el significado y el origen de la palabra.	Babalú conmigo anda.	Babalú ¹ walks with me.	Babalú ² marche avec moi.
<i>Ampliación Lingüística</i>	El sábado apenas	Probably last Saturday.	Pas plus tard que samedi.

Se añade una palabra para tratar de acercar la función del diminutivo			
En inglés, utiliza un arcaísmo.	Desearía que el estimado lector se pusiera a mi velocidad, que es energética.	Prithee , gentle reader, try to keep up; my pace is pretty brisk.	J'aimerais, très cher lecteur, que tu te mettes à mon rythme, qui est énergique.
Ampliación Lingüística Se añade una palabra para tratar de acercar la función del diminutivo	Aplicadísima	A brilliant student	Très appliquée
<p><i>Descripción</i></p> <p>*En inglés, se reemplaza una expresión por la descripción de su forma y función. En cambio, en francés se utiliza un <i>Equivalent</i> <i>acuñado</i> utilizando una expresión reconocida como equivalente en la lengua meta.</p> <p>*En inglés, se pierde el significado de «<i>y dele que dele</i>» en francés si conserva el sentido de la expresión.</p> <p>*En inglés, se pierde la expresión introducida por el autor en ese idioma. En francés, se conserva.</p>	<p>Pues era, a no dudarlo, una nueva etapa, tal vez la definitiva de esta vida que ahora me la dicen triste, que me la dicen pálida, que se pasea de arriba abajo y me encuentran mis amigas y dele que dele a que estás i-rre-cono-ci-ble. Yo les digo: «Olvídate». Yo las había olvidado antes, anyway, bastó una sola reunión de estudio para reírmeles en la cara cuando me llamaron que dizque a inventarme programa de piscina:</p>	<p>I was going through a new phase, maybe the last phase of the life that people I run into these days say is sad, say is pallid. And as I wander the streets I run into the girls I knew at school and sooner and sooner or later, they're like "you're un-re-cog-nizable". And I say, "Forget it". I've already forgotten them, anyway. All it took was one study session for me to laugh in their faces when they called to suggest some pathetic trip to the pool:</p>	<p>C'était sûr que je vivais une nouvelle étape, peut-être la dernière de cette existence qu'on me dit aujourd'hui triste, qu'on me dit blême, que je passe à faire les cents pas et à croiser mes amies, qui n'en finissent plus avec leurs « mais-tu-es-mé-con-nais-sable ». Et moi je leur dis : « Laisse tomber », je les avais laissées tomber avant, anyway, il a suffi d'une seule réunion d'études pour que je leur rie au nez, quand elles m'ont appelée après, soi-disant pour me proposer un plan piscine :</p>

5.2 Anexo 2. Muestra Textual.

I've no idea how many guys were staring at me. Confused, I watched the confusion of bodies shaking to the *bembé*: one, two, three, hop, *butín, butero, tabique y afuero*. I must have had eyes like a fish as I stared: not a single person was sitting down; this was music to be danced to on the tips of your toes, Teresa, on the tips of your toes, otherwise you can't hop and that little hop is crucial, or you might as well be yokels -*paisas*- dancing a quadrille or a waltz.

None of the chicks were jealous of how pretty I was, *let's go back to my place and crank up the bembé*, I took two quick steps and a couple accidentally elbowed me and I ended up, stunned, back where I was before, *Hey, Piraña, release me from your clutches, this woman she breaks everything she touches*. The *pelada* the song was dedicated to flushed bright red and turned away; she had beautiful hair, *guaguancó* pulsed, everyone whistled but I was whistling the melody-don't mocked her, her name's Teresa, this *Piraña* – and she didn't stay embarrassed for long because look, *hear the trumpets ring, hear the congas sing*, she just threw herself back into the dance yelling these were her people, so she was changing partners, *saluting the great dancers of her youth*; she had blue jeans, a red cropped T-shirt and a beautiful belly button. Then there's the guy at the *rumba*, *stand back and make way, he ain't got much to say, just comes over to you and his hips, how they sway*, and then two guys came over shouting over the music how they'd seen me around a bunch of times; I didn't believe their bullshit – *"I'd swear I'd recognize you guys though you're wearing a disguise,"* is what I said, but I only said it to blend in, because I knew by now this was a battle of the sexes;

No tengo ni idea de cuántos hombres me miraron. 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 aquello, nadie se quedaba sentado, esa música se baila en la punta del pie, Teresa, en la punta del pie, si no, no, si no, no se le da al brinco y el brinquito es clave, si no se resulta haciendo cuadro o bailando Vals como los paisas.

Ninguna de las peladas envidió mi hermosura, 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 voltió la cara, tenía bonito pelo, *butín Guaguancó*, 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, saludando a los grandes bailadores de la juventud, tenía bluyines y camiseta roja y un ombligo bonito, el niche que facha *rumba*, háganle caso que está callao y viene de frente tocando el *tumbao*, se me acercaron dos muchachos que decían a los gritos haberme visto por una de tantas calles, yo no les creí, te conozco bacalao aunque vengas disfrazao, así les conteste, pero nada más que para ligarme a ese ambiente que ya veía como de pugna de los sexos,

Je n'ai pas idée de combien d'hommes m'ont regardée. Perplexe, j'ai observé le tumulte de ceux que le *bembé* agitait 21 : un, deux, trois et bond, bang, badang, paroi et peau. Mes yeux devaient ressembler à ceux d'un poisson en regardant ça, personne ne restait assis, cette musique se danse sur la pointe du pied, Teresa, sur la pointe du pied, sinon, sinon le bond ne se donne pas et c'est la clef ce petit bond, sinon on ne fait que du quadrille ou on danse la valse comme les paisas22.

Aucune des gadjis n'a jalosé ma beauté, venez chez moi montrer le *bembé*, je me suis lancée de deux pas, un couple m'a poussée par simple distraction et je suis restée étourdie là où j'étais avant d'avancer, dégage de là, *Piraña*, femme sans foi ni loi, la gadji à qui la chanson était dédiée est devenue toute rouge et a détourné la tête, elle avait de beaux cheveux, le tam-tam du *guaguancó* battait, tout le monde a sifflé et moi ce que je sifflais était la mélodie, ne la trompez pas, elle s'appelle Teresa cette *Piraña*-là, mais la honte lui a peu duré parce qu'elle entend les trompettes sonner, elle entend les peaux résonner, et elle s'est lancée dans la danse en disant qu'elle était avec ses amis et que c'est pour ça qu'elle changeait de cavalier, rendant hommage aux grands danseurs de la jeunesse, elle avait un jean, une chemisette rouge et un joli nombril, le mecton qui vient à la fiesta, matez-le bien parce qu'il dit rien et vous arrive dessus en balançant des reins, et là m'ont approchée deux garçons qui beuglaient qu'ils m'avaient vue dans telle rue ou telle autre, je ne les ai pas crus, « j't'ai reconnu petit velu même si tu t'pointes ni vu ni connu », c'est comme ça que je leur ai répondu mais c'était juste pour me fondre dans cette ambiance que je voyais déjà comme une lutte des sexes :

the guys hassled *la Piraña*, I hassled the guys and they just laughed it off like always, and instead of asking for ID they asked me to dance and I was a bit flustered and I said, “I’d like to be introduced to the lady of the house,” so they introduced me. She was busy with the hooch and the spicy meatballs, she was dressed all in white, which looked strange in this sea of sapodilla red. What was I planning to do, tell her I was gatecrasher? *Sambumbia!* She didn’t take much notice of me, I shook her hand, our hands were burning up. “*Mucho gusto,*” she said and disappeared, *play me, Richie, play me like an animal*, and as I saw her back suddenly arch and heard the joyous roar of the next song, I realized-quick on the uptake as ever- that I’d spent too long in the shade, that I bore to mark of it on my face, that this was why all the guys were sniffing around me, surrounding me. Another guy turned up and then there were three – José Hidalgo, Marcos Pérez, Manuelito Rodríguez- all begging to dance with me, *we know Tito’s all the rage and when he plays he owns the stage*, so I danced with all three of them, each one a more delicious mystery, and it was my previous experience, my experience with death, that had me bending at the knees like this, giving them the slip, staring down at their shoes and at mine; at a *rumba* like this you come to dance and you’ve got to find ways to constantly be different, *who was it said I couldn’t make it, who was it said I couldn’t fake it*, it just poured out of me with astonishing intensity, with a shake of my hips, with a sway of my hips. Manuelito Rodríguez smelled of ink.

a la Piraña la molestaban: yo molesto a los hombres que, como siempre se rieron, me pidieron que baile en lugar de pedirme identificación, yo dije, aturdida: “Quiero conocer a la dueña de casa”, me llevaron: atendía aguardiente y galletas con carne de diablo, vestía de blanco, color raro ante los zapotes; ¿quería yo, tal vez, confesarle que no estaba invitada? *Sambumbia*. No me atendió mucho, le di la mano, ardientes ambas, me dijo mucho gusto y se fue, tócame Richie, tócame ya como bestia, y yo viéndole la espalda atenta y oyendo el júbilo de la nueva canción comprendí, con esa velocidad mía, que había estado cuánto tiempo del lado de la sombra, que llevaba en mi cara la marca de su experiencia, que por eso me buscaban, me asediaban, ahora uno más, tres: José Hidalgo, Marcos Pérez, Manuelito Rodríguez, todos querían bailar conmigo, no te rajes que el Tito está de moda y a todo se le acomoda, con los tres bailé, con cada uno misterio más gozoso, y era mi experiencia previa, la de muerte, la que ahora me hacía flexionar las rodillas así, darles el quite, concentrarme en sus y mis zapatos, a la rumba grande se viene a bailar y hay que buscar la forma de ser siempre diferente, quién era que decía que ya no servía, quién ya no podía, nunca me salieron tantas cosas con semejante intensidad, tocando el tumbao, gozando el tumbao, Manuelito Rodríguez olía a tinta:

Ils maltraitent la Piraña et moi je maltraite les hommes, qui pour ne pas changer ont rigolé et m’ont demandé de danser au lieu de me demander mes papiers, et un peu étourdie j’ai dit : « Je veux rencontrer la maîtresse de la maison », et ils m’ont emmenée. Elle s’occupait de l’alcool et des galettes à la saucisse piquante, toute vêtue de blanc, couleur étrange devant les fruits du sapotier. Je voulais peut-être lui avouer que je n’avais pas été invitée ? Collez- décollez ! Elle n’a pas fait très attention a moi, je lui ai serré la main, brûlantes toutes les deux, elle m’a dit enchantée et elle est partie, joue Richie, joue-moi comme une bête, et en lui voyant le dos attentif, en entendant la jubilation de la chanson suivante, j’ai compris avec cette vitesse qui est la mienne que j’avais été si longtemps du côté de l’ombre que je portais sur ma figure la marque de l’expérience et que pour ça ils me recherchaient, ils m’assiégeaient, et un de plus, ils étaient trois maintenant, José Hidalgo, Marcos Pérez, Manuelito Rodríguez, tous voulaient danser avec moi, te défile pas, le Tito ²⁴ très lancé et à tout sait s’adapter, avec les trois j’ai dansé, avec chacun un mystère plus délectable, et c’était mon expérience antérieure, celle de la mort, qui me faisait maintenant fléchir les genoux de cette façon, leur donner l’esquive, me concentrer sur leurs chaussures et sur mes miennes, dans un telle rumba on vient pour danser et il faut chercher la manière d’être toujours différente, qui disait que je n’était plus au point, que je ne pouvais plus, jamais tant de mouvements ne me sont venues avec une intensité pareille, déhanche-toi ici, jouis de tes hanches, et Manuelito Rodríguez qui sentait l’encre,

"I make the stuff," he explained. "I've got a secret packing plant and rolls of INK labels"; Marcos Pérez looked like López Tarso ²¹, his face a mask of mute tragedy, and I clung to him during the boleros, a piece of wood from a sinking ship. "You smell like expensive drugs to me," he said. "I bet you taste bitter all over." And I clung harder to him, my *bomba rica*, oh, I'm just a soul in pain on a lonely shore, a wandering soul who can cry no more. "What I can taste is the sea," I whispered into both his ears like they were seashells and he went all quiet and breathed me in; I could have had him lie on his back on the waves of my waters. Most important of all was what José Hidalgo told me – I clung to him too, and I'll conquer him; he was the one who gave me the low-down, who told me the three were volleyball players, and I told him I was a huge fan, and they all went wild, shouting, "Pelada! Pelada!" and as they clapped, for no reason, I suddenly remembered the old days when Misery Guts Ricardito used to take me to watch the football on the pitch behind the Departmental Library, to watch some school grudge match between Liceo Benalcázar and Sagrado Corazón, and Ricardito would hold my hand; but this wasn't me feeling nostalgic, "Get Sharp!"²² this was me realizing I was still thinking on the level of the junkies crashed out across the road, whereas over here everyone was yelling for them to turn up the volume, turn up the beat. Someone shouted, "Enough with the boleros!" and I glared at him and he skulked off into a corner with a face like a tango, *come on, Ray, what's coming next will blow your mind*, yeah, the song they put on next was hardcore, the sound of congas, nothing but congas, and people said my hair was *the wave that veiled the mystery of Guarataro*, which should make any reader who's been to a salsa smile. "Changó, bestow on us your sword; I got myself half cut they gave me more drink."²³

"La fabrico", dijo, "tengo empaquetadora clandestina y etiquetas INK", Marcos Pérez se parecía a López Tarso, tenía como una cara de permanente tragedia escondida y yo me le pegué a los boleros, madero de bote que naufragó. "Para mí que hueles a droga cara", me dijo, "debes saber amarga toda", y yo me le pegué más, mi bomba rica, ai namás, alma doliente vagando a solas en playa sola, así soy yo. "A mar es a lo que huelo", le susurré en cada oreja como si fuesen conchas, y él se quedó tan callado, aspirándome, le hubiera provocado tenderse boca arriba en las olas de mis aguas. Pero fue lo que me habló José Hidalgo, me le prendí también, ya lo venceré, me informó de todos modos lo más vital: que eran volibolistas, y yo le aseguré que era espectadora fanática, y ellos, locos de dicha, me repitieron: "¡Pelada, pelada!", y con las palmaditas se me entró el recuerdo, que no me explico, de viejos tiempos en los que Ricardito el Miserable me llevaba a ver partidos a la cancha detrás de la Biblioteca Departamental, a ver contramatarse al Liceo Benalcázar y al Sagrado Corazón, y Ricardito me cogía de la mano, no me dio nostalgia, agúzate, que me diera era señal, de que me ponía a la altura de los que dormían en la casa del frente, en cambio aquí ya pedían más volumen y algo más pesado. "Nada de boleros", dijo uno, y yo lo miré con furia y él se fue a un rincón como con aire más bien de tango, vamos Ray que viene es moliendo coco, sí, fue pesado el siguiente que pusieron, al son de los cueros, los cueros namás, y mi pelo, me lo dijeron, "La ola que cubría el misterio del Guarataro", ya sonreirá, lector que haya estado en estas salsas. Changó, dispénsanos tu espada. Me emborraché, me dieron trago.

« j'en fabrique », a-t-il expliqué, « j'ai une empaqueteuse clandestine et des étiquettes INK », Marcos Pérez ressemblait à López Tarso ²⁵, il avait une tête de permanente tragédie dissimulée et je te l'ai bien arrimé dans les boléros, bois d'épave naufragée. « Pour moi tu sens la drogue chère, il m'a dit, tu dois avoir un goût amer », et je l'ai serré encore plus, ma bomba savoureuse, aïe rien de plus, une âme en peine errant seule sur une plage solitaire, c'est ce je suis. « Ce que je sens, c'est la mer », je lui ai susurré dans chaque oreille comme si c'était des coquillages et il en est resté tout muet, à m'aspirer, ça l'aurait provoqué à s'étendre sur les dos dans les vagues de mes eaux. Mais c'est surtout ce que m'a dit l'autre, José Hidalgo, de lui aussi je me suis emparée et je le vaincrai, il m'a donné l'information la plus vitale, qu'ils étaient joueurs de volley-ball, et je lui ai assuré que j'étais une spectatrice fanatique et aux, fous de joie, de répéter « Gadji, gadji ! », et avec les applaudissements m'a assailli le souvenir, que je ne m'explique pas, d'anciens temps où Ricardo le Misérable m'emmenait voir des matchs sur le terrain derrière la Bibliothèque départementale, regarder le lycée Benalcázar et le Sacré-Cœur s'affronter à mort, et alors Ricardito me prenait la main et ça ne m'a pas inspiré de nostalgie, non, il faut vibrer, ça a été le signe que j'étais en train de me mettre au niveau de ceux qui somnolaient dans la maison d'en face, alors qu'ici on réclamait au contraire plus de volume et quelque chose d'encore plus dansant. « *Basta de boleros !* » en a crié un, et je l'ai regardé furibonde et il est allé se mettre dans un coin avec un air de tango, allons-y Ray, ce qui vient est à exploser les calebasses, oui, la suivante qu'ils ont mise était bien dosée, au rythme des tam-tams, rien que les peaux qui vibraient et ma toison, on me l'a dit, c'était « la vague qui recouvre le mystère du Guarataro », tu souris déjà, toi le lecteur qui as déjà été dans ces salsas. « Prête-nous ton épée, Changó ; j'ai pris une cuitée et ils m'ont fait picoler. »

The first thing you feel is that you're not on the outside, that in trying to share it, true joy arrives; oh, and joy should never, ever be conveyed with words, but only with hugs, because with booze you become tongue-tied and you think to yourself, "I just need to concentrate," so you close your eyes to concentrate, and as soon as you close your eyes, your soul escapes. And what do you do then? Carry on, carry on drinking – let the whole world join us until we're all plastered – with that aimless, directionless look as though we're under the sea with our eyes open. And alcohol, now that *was* good for my hair – it may have made it a little lank, but at least it wasn't tangled-and my skin... well, it may have been a little greasy the morning after, but it wasn't the horrible greasiness and the terrible pallor you get with cocaine, just a watery film easily washed away with Luna soap to leave no dark circles, nothing but glowing skin, although the sockets seem to shrivel and the poor eyes start bulging as though someone's pulling your hair, your ponytail, the whole circle of skin on your face, everything except the eyes, which stay, as though pleading for an explanation, for mercy. If it were possible to rip off someone's scalp and all the skin on their face, my wild eyes would still be here pleading with the world for answers. The agonizing morning -after feeling, the migraines, the thirst, never bothered me: I learned to do headstands, I'd stand on my head for a couple of minutes, and the headaches would vanish; and I never confused the heavy, burning feeling in my stomach with feeling sick; as far as I was concerned it was a healthy sign that I need another drink.

Lo que uno siente de primero es que no se le queda afuera, que al tratar de comunicarlo el júbilo llega entero, oh, que el júbilo no se tuviera que comunicar nunca, nunca con palabras, que fuera con abrazos, porque con el alcohol viene la trabazón de lengua, entonces uno dice: es falta de concentración, y para concentrarse cierra los ojos, y si cierra los ojos se le va el alma. Allí, ¿qué hacer? Seguir, seguir bebiendo, y que se nos unan todos, hasta que todos seamos un desastre, esa pérdida de dirección en la mirada, como si estuviéramos bajo mar con los ojos abiertos. El alcohol, eso sí, me le cayó bien al pelo: tal vez un poco demasiado esponjoso, pero así se enreda menos, y qué dijera de la piel... más bien grasosa al otro día pero no una grasa profunda, ni mal color como el que da la batatilla, es una especie de agüita que se va fácil con mi jabón "Luna", y la piel reluce; alrededor de los ojos no se dan esos colores negros, sino que las cuencas se van como arrugando y los ojos, pobrecitos, terminan es brotándose todos, como si alguien le jalara a usted el pelo, la cola, y con ella todo el redondel de piel de la cara, todo menos los ojos, que quedan como pidiendo explicación o misericordia. Si a uno le logran arrancar el cuero cabelludo y toda la piel de la cara me quedarían los ojitos azorados, preguntándole cosas al mundo. Lo del malestar, dolor y sed del otro día a mí nunca me ha pegado fuerte: he aprendido a pararme de cabeza, así reposo unos minutos y se me va el dolor; el peso, la picazón en el estómago no la confundo con malestar: para mí es un saludable deseo de un trago.

D'abord on sent qu'on ne reste pas en dehors, qu'en essayant de la communiquer l'allégresse arrive tout entière, ah, qu'on n'ait jamais, jamais, à la partager avec des mots, qu'on se serre dans nos bras, parce que avec l'alcool vient la langue épaisse, et alors on dit : « C'est le manque de concentration », et pour se concentrer on ferme les yeux, et si on ferme les yeux l'âme s'en va. Et là, que faire ? Continuer, continuer à boire et que tous s'unissent à nous jusqu'à ce que nous soyons tous éclatés, avec cette perte de direction dans le regard, comme si on était dans la mer avec les yeux ouverts. En plus, l'alcool convenait bien à mes cheveux, qui devenaient peut-être un peu trop spongieux mais comme ça ils s'emmêlent moins, et que dire de la peau... plutôt grasse le lendemain mais pas une graisse profonde ni une vilaine couleur comme celle que donne la beu, une sorte d'eau qui s'en va facilement avec mon savon Luna et laisse la peau luisante ; et autour des yeux on n'a pas ces teintes de noir, sauf qu'on dirait que les orbites commencent à se plisser et les yeux, ces pauvres petits, finissent par jaillir de là comme si quelqu'un vous tirait les cheveux, la queue, et avec ça tout le rond de chair du visage, tout sauf les yeux qui restent là, comme quémandant une explication ou une miséricorde. S'il était possible d'arracher le cuir chevelu et toute la peau de la figure de quelqu'un, il me resterait ces yeux hagards qui posent tant de questions au monde. Le truc de mal se sentir le jour suivant, de la douleur et de la soif, ne m'a jamais beaucoup affectée : j'ai appris à faire le poirier, je me repose de cette façon deux minutes et la migraine s'en va ; le poids et la brûlure dans l'estomac, je ne les confonds pas avec le malaise, pour moi c'est le désir très sain d'un autre verre.

I prefer clear spirits: *aguardiente*, gin, vodka. Of the dark spirits, brandy is the only one I can stomach, rum is fatal. For a bottle of brandy, I gave my whole life – just imagine the lucky soul who got that- I kick and I quiver like a broody hen and the guys lets me go, convinced that I'm shattered. "Two or three of those", they tell me, "and it'll leave you zonked." "You're right", I tell them, but I'm talking to myself, trying to work out how many of them I've got inside me, how many bottles they'd fill; I could slap a label on it and sell it as essence of man transformed into nothing. I eat a big lunch and in the afternoon, as always, I sit and stare at mountains I'll never have the strength to climb. All I hear is a voice inside me: "You're having a blast, you should never doubt that," and when night comes I don't miss a single drop; night fills me with such confidence that I flash murderous looks at anyone who leaves early. Me and the volleyball players are the last to leave. I say goodbye to our hostess, and ever since she's been sending me letters, little messages awkwardly trying to explain how wonderful it was to have me at her *rumba* how when she was on the bus today and saw me walking down the street, my step light, my head held high, she thought, "I'd rather see her walking along the banks of the River against the current." I never see her, not that she wants to see me either. I know that if we meet, the poor thing will just blush and nothing will come of it. In her last note she asked me to forgive her if one day I see her wearing the dress I'm wearing now, because she tells me she copies everything I do.

Prefiero los claros: aguardiente, ginebra, vodka. De los coloridos, solamente el brandy, el ron para mí es mortal. Por una botella de brandy he dado la vida, imagínese usted al privilegiado que la reciba... yo le pateo y le alboroto como gallina clueca, y él se me desprende convencido de mi agotamiento: "Dos o tres de esos", me dicen "¡y te dejo vieja!". Yo les digo: "Tienen razón", y hablo para mis adentros, y calculo cuánto tengo de ellos en mí, cuántas botellas llenaría, podría pegarles etiqueta y venderlas como producto de hombre que se ha vuelto nada. Almuerzo con apetito y en las tardes, igual que siempre, me siento y contemplo las montañas a las que ya les he perdido toda fuerza para algún día subirlas. Sólo siento una voz que me dice: "Que te guste en lo que estás, que no te quede duda", y la noche me dura toda y me da tanta confianza, que miro con ojos vengativos a los que se van temprano.

Salimos de último, yo y los volibolistas. Me le despedí de venia a la anfitriona, y desde allí recibo cartas de ellas, carticas en la que sin ninguna habilidad trata de describirme lo maravillosa que fue mi presencia en su fiesta, y que cuando hoy me ve pasar, ella en bus, yo a pie con paso ligero y la frente alta, piensa: "Más me gustaría verla caminar por los lados del Río, corrientes contrarias". Yo no la veo nunca ella tampoco quiere. Sé que si dejo que me encuentre se va a sonrojar, la pobrecita, y va a salir con nada. En su última carta me dice que la perdone si algún día la veo con este mismo vestido que ahora tengo, porque dice que me los está copiando todos, íntegros.

Je préfère les alcools clairs, eau-de-vie, gin, vodka ; dans les colorés, uniquement le brandy, le rhum m'est fatal. Pour une bouteille de brandy j'ai tout donné de moi, imaginez le privilégié qui obtient ça... je lui envoie des coups de pied et je gigote telle une poule couveuse et quand il me lâche il est convaincu que je suis épuisée : « Deux ou trois de ce genre et je te laisse raplapla ! » ils me disent et moi : « Vous avez raison », mais je me parle dans ma tête, je calcule combien d'eux je tiens en moi, combien de bouteilles ça remplirait, je pourrais leur coller une étiquette et les vendre comme élixir d'homme transformé en rien. Je déjeune de bon appétit et dans l'après-midi, comme toujours, je m'assois et je contemple les montagnes que je n'ai plus du tout la force d'escalader. J'entends seulement une voix qui me dit : « Que ce que tu fais te plaise, qu'il ne te reste pas de doute », et de la nuit je ne perds pas une goutte, elle me donne une telle confiance que je braque un regard vengeur sur ceux qui s'en vont tôt.

On est partis les derniers, moi et les volleyballeurs. J'ai pris congé de l'hôtesse et depuis ce jour je reçois des lettres d'elle, des petits mots dans lesquels elle essaie maladroitement de me raconter comme ma présence à sa fête a été merveilleuse, et comment en me voyant passer aujourd'hui, elle dans un bus, moi sur le trottoir le pied léger et le front haut, elle a pensé : « Je préférerais la voir marcher sur les rives du Fleuve, courants contraires. » Je ne la vois jamais, elle ne veut pas non plus. Je sais que si je la laisse me rencontrer elle va se trouver, la pauvre, et il n'en sortira rien. Dans sa dernière lettre, elle me demande de lui pardonner si un jour je la vois avec la même robe que je porte maintenant, parce qu'elle dit qu'elle me les copie toutes, entièrement.

I learned everything there was to learn. Their record collection, which they'd bought as a collective, covered the whole period of pre-revolutionary Cuba, *pachanga* and *charanga*, the revolution, and then the rolling wave of salsa that calls and calls to me now, and I thought, "Hang on. Learn to control the call, make it reciprocal. Make it wait." No one knows who got here first, who was whiter or blacker than you, who first had the idea, the good sense to ditch the slowness and bring on the beat, to lose the drag and bring in the bounce to create hard, throbbing salsa, to protect us all with the handiwork of Babalú, *I call on Babalú and he comes to me, Babalú walks with me*. By the beginning of the fourth day, I was complaining of a stitch in my side; we'd got to the hardcore salsa phase – they were playing the records to me in the order they were first released- the era of King (Richie) Ray²⁴, who I've mentioned already, and Ray Barreto;²⁵ they taught how me to breathe, how to shift my weight, listen carefully, shift the whole weight of the dance from one foot to the other for those with no faith and no refuge, and then the soft counterpoint of the piano solos, the noodling of Larry Harlow,²⁶ the rocks of Ricardo Ray raining down as the river rises – *Sambumbia!* – and the boogaloo bursts its banks; then you have to hold tight because the salsa pounds hard and fast, lean on your partner's shoulders, a wave of mystery, and steel yourself -no, I'm not giving you my strength, partner, excuse me while I try to find some balance to my breathing, and in the meantime I breathe your breath and won't let you breathe- and the guys and me, we like the way I sweat; I sweat like a horse. Everything's so alive, and now when I dance I never leave the dance floor; it takes incredible concentration, and these days I hate *cumbia* and *paso dobles*, and fuck Los Graduados.

Lo comprendí todo. Su discoteca, comprada en cooperativa, cubría toda la etapa prerrevolucionaria cubana, la pachanga y la charanga, la revuelta, y el gran movimiento de esta Salsa que ahora me llama y me llama, y yo que me digo: "Espérate. Aprende a controlar el llamado, a hacerlo mutuo. Que se espere". Vaya uno a saber quién estuvo allí primero, quién era más blanco o más negro que tú, a quién se le ocurrió, quién tuvo la decencia de eliminar el dejadito para introducir el golpe, dejar el arrastrado para meter el brinco y la rumba de lo dura no puede más, protegernos a todos con el trabajo de Babalú, llamo a Babalú y él viene pacá. Babalú conmigo anda, 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 si no tiene ni fe ni amparo, y el 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 ni fuerza, pareja, te pido que me -disculpes mientras le encuentro balance a mi respiración y mientras tanto respiro con la tuya, y no te dejo que respire, y a ellos y a mí les gusta cómo sudo, como yegua, es tan vivo eso , ya no salgo nunca de un mosaico cuando bailo, una terrible concentración en eso, siempre rechazo cumbias y pasodobles y me cago en Los Graduados.

Alors j'ai tout compris. Leur discothèque, achetée façon coopérative, couvrait toute la période prérévolutionnaire cubaine, la pachanga et la charanga²⁶, la révolte et puis ce grand mouvement de cette salsa qui maintenant ne cesse de m'appeler, et moi je me dis : « Attends. Apprends à contrôler l'appel, à le rendre mutuel. Qu'il se fasse attendre. » Va savoir qui est allé par là le premier, qui était plus blanc ou plus noir que toi, qui a eu l'idée de départ, la décence d'éliminer le mollasson pour introduire le scandé, d'écarter le traînant pour imposer le tressautant et la rumba à tout casser, de nous protéger tous avec le travail de Babalú, j'appelle Babalú et il vient, Babalú marche avec moi. J'en suis venue à me plaindre de points de côté au début du quatrième jour, quand a commencé l'étape la plus exigeante – parce qu'ils me faisaient connaître les disques par ordre chronologique -, celle du roi Ray, rien que ça ! , et le Ray Barreto, alors ils m'ont appris à respirer et à faire passer le poids de toute la danse d'un pied à l'autre, pour qui n'a ni la foi ni la protection, et le contrecoup tout doux pendant les solos de piano, les tricotages de Larry Harlow²⁷, et lorsque le fleuve grossit les pierres de Ricardo Ray t'arrivent dessus à fond, boogaloo de folie²⁸, et là il faut s'accrocher, quand la salsa devient vraiment pure et dure, s'appuyer sur les épaules de son cavalier, vague de mystère, fais-toi fort, et non, je ne te donne pas ma force, cavalier, je te demande de m'excuser le temps que je trouve un équilibre à ma respiration, et à ce moment c'est avec la tienne que je respire, je ne te laisse pas respirer, et ça leur plaît que je sue comme ça, à eux et à moi, que je sue comme une jument, tout ça est tellement fort, quand je danse je ne sors plus jamais d'une mosaïque, il y a une terrible concentration là – dedans, et depuis je rejette toujours cumbias et pasodobles, et je chie sur Los Graduados²⁹.

And without a single exception they were shit. I thought to myself, "Go easy, if you're going for "El Guarataro"," so I started off softly: "I once knew a brave mulatto, who died up there in Guarataro," but by now I wasn't singing, I was screaming: "This fear that says to me: get sharp, they're shooting at you, but Babalú is with me too and I've brought saoco 28, fear and dread. Obatala, Obatala who owns all heads!"²⁹ and by that point things were getting really awkward. None of my friends wanted to join in – I don't blame them, they had their own shit to deal with; but I kept going, kept screaming all this stuff – "If I don't raise no objection, I can't get no satisfaction" – right in front of the musicians so no one could say Ricardo was prompting me; laughing confusion on the face of the trumpeter- "Monguito, 30 where you at?" – on the face of the guy playing electric guitar and the one with the fucking organ; it was the reactionary redneck sound. Just seeing these people dancing the waltz and the chicks all acting like they were wearing crinolines. *Because it's hard to die when you're still alive*, I forced the band to take more breaks and every time they shut up I'd yell, "The Abakuá, when they come from the cumbá, waiting for the signal,"³¹ until four little guys came over to me, "and the Enkame 32 of Moruá," with some girl that who wasn't actually my cousin, though she was obviously posh, "saluting everything that is Abakuá", and physically dragged me out of the place, and I told them calmly, "Because the saints deliver me from everything," and as I was being frogmarched out, I looked over at my old friends, Bull, little Tico, the boys (who, over time, what with all the rumbas they had to go to, were edging closer and closer to the door so actually they were never even at the party), and they stretched their arms out towards me and I let them touch the dazzling strands of my hair and everyone knew they were on my side, that they loved me but wouldn't leave with me, and it was at this point they finally realized that they could never come with me (no one was prepared to take the risk); none of them ever found a woman, none of them ever got married. I got out of there, I left; I was out on my ass but with such a glorious sadness (the news would certainly have reached my parents by now) and an overwhelming urge to rumba! I realized I'd been wasting my time retracing a path I'd already conquered just by crossing a single street. I felt lost, disillusioned with this north I trudged out of their boredom. *My love for Adasa still burned in my heart*. Feverishly, I headed towards the savage south, where people hear my song.

Y bailaron horrible, sin excepción. Entonces me puse a pensar: "Pon cuidado, si vas por el Guarataro", y luego a decir, pasit o "Que yo conocía a un mulato bravo, y ahora está muerto en el Guarataro", y luego a gritar, no a cantar: "Esta angustia que me dice: agáchate, que te están tirando, pero Babalú conmigo anda y yo traigo saoco y tú lo verás, ¡Obatalá, Obatalá, cabeza de los demás!", y ya se estaba formando, claro una confusión. Los amigos no quisieron seguirme (otros líos tendrán ellos, no los culpo), pero yo avanzaba y avanzaba diciendo todas estas cosas, "Si no llevo la contraria no puedo vivir contenta", al ladito de los músicos, pa que no diga la gente Ricardo se copió, riase del traspolle, que se le formó al trompeta, "Monguito dónde; tu estás", a la guitarra eléctrica, al del organito, era todo *reaccionario* sonido paisa. Y ver a la gente bailar Vals, y que a las peladas les suenen las crinolinas. "Que es muy difícil morirse vivo", yo les hice más necesarias las pausas a los músicos, y entre pausa y pausa a gritar "El abacuá, cuando sale del cumbá, atentos, "y el encame del moruá", y una hembrita que no era ninguna de mis primas, criada, claro, "saludando a todo aquel qués abacuá", a sacarme venían y yo me les salí sin violencia, "a mí los santos me libran de todas las cosas", y cuando me hacían ir yo miré a mis amigos, Bull, Tiquito, a los muchachos, y ellos (que con el tiempo, fiesta tras fiesta, fiesticas de esas que les tocó vivir, se fueron haciendo cada vez más cerca de la puerta, que realmente nunca entraron a ninguna fiesta) estiraron hacia mí sus brazos y yo dejé que tocaran ricitos de mi pelo, y todo el mundo supo que estaban de mi parte y que me querían pero que conmigo no se iba n , y ellos mismos comprendieron allí, de una vez por todas, que conmigo nunca podrían irse (nadie deseo tampoco el riesgo); ninguno de ellos buscó mujer, ninguna se ha casado.

Salí de allí, me fui echada y con una tristeza genial (seguro que ya habría llegado la noticia a mis padres) y unhas ganas de rumba! Supe que había perdido mi tiempo desandando un camino que ya había ganado cruzando una sola calle. Me sentí desubicada y sin ganas de un Norte que pisana por pura torpeza. El amor de Adasa quedó en mi corazón. Eché candela rumbo al Sur salvaje, en donde se escucha mi canción.

Et ils ont dansé atrocement, tous sans exception. C'est là que je me suis mise à penser : « Si tu te rends au Guarataro, vas-y mollo », et ensuite à dire tout bas : « Parce que j'ai connu un métis costaud et maintenant il est mort au Guarataro », et ensuite à crier, pas à chanter : « Cette angoisse qui me dit : accroche-toi parce qu'on te dire, mais Babalú marche avec moi et j'apporte du plaisir et tu verras, Obatalá, Obatalá, chef de tous les orishas 31 ! » Et à ce stade, c'est clair, il se formait déjà une sorte de commotion. Les amis n'ont pas voulu me suivre – je ne les blâme pas, ils devaient avoir d'autres tracas - mais j'ai continué à avancer en clamant tous ces trucs, « Si je porte pas la contradiction comment atteindre la satisfaction », jusque devant les musiciens, pour que les gens ne disent pas que Ricardo s'est copié, rigolez de la débâdade qu'a eue le trompette, « Monguito-ou-tu-es 32 », le type à la guitare électronique et celui à l'orgue bidon, tout ça n'était que musique plouc *réactionnaire*. Et regarder ces gens danser la valse, et les gadjis qui avaient l'air d'être en crinoline... « Qu'il est difficile de mourir vivant », j'ai obligé les musiciens à s'interrompre de plus en plus, et entre deux pauses de bramer : « L'Abacuá, quand il sort du Fambá répondant au signal 33 », jusqu'à ce qu'ils m'envoient quatre petits mecs, « et l'envol du Moruá » et une petite femelle qui n'était aucune de mes cousines, très clairement bonniche, « saluant tout ce qui est Abacuá », ils venaient me virer et je leur ai dit tranquillement : « Moi les saints me libèrent de tous les mauvais pas », et alors qu'ils me faisaient sortir j'ai regardé mes amis, Bull, le petit Tico, les garçons, et eux (qui avec le temps, fiesta après fiesta, de ces fiestas minables qu'ils ont eu à subir, se sont rapprochés toujours plus de la porte, qui en réalité ne sont jamais entrés pour de bon dans une fête) on tendu leurs bras vers moi et je les ai laissés toucher des boucles de mes cheveux, et tout le monde a compris qu'ils étaient dans mon camp et qu'ils m'aimaient mais qu'ils ne s'en iraient pas avec moi, et c'est là qu'eux-mêmes ont pris conscience, une fois pour toutes, qu'eux-mêmes ont pris conscience, une fois pour toutes, qu'ils ne pourraient jamais venir avec moi – personne ne voulait prendre le risque, non plus - ; aucun d'eux ne s'est cherché une femme, aucun me s'est marié.

Je me suis tirée, j'ai marchée, rejetée, prise d'un tristesse géniale (certainement que l'histoire était déjà parvenue à mes parents) et d'une de ces envies de rumba ! j'ai compris que j'avais perdu mon temps en revenant sur un chemin que j'avais déjà accompli rien qu'en traversant une rue. Je me suis sentie déplacée, lasse d'un Nord que je hantais par pure balourdise. L'amour d'Adasa restait dans mon cœur³⁴. J'ai foncé vers le Sud sauvage, là où s'entend ma chanson.

Last time I came out tap dancing, stamping hard and moving fast, halfway up the block, little hop, tips of my toes, thinking about the *jala jala 35, come and bring Richie, let's boogie*. And longing, oh longing, for a huge *rumba*, or if not that at least a little dance, a couple of songs, a couple of beers: But if no one invited me, I'd have to sneak back to my parents' place: visit, eat, leave, *jala, driver, take me there*. I wasn't getting far walking and the song ran through my head and I marked time with my feet, and just as I'm crossing at a junction, I hear a beat and a crash and *Caína, come on, come on*, but I didn't turn round – it couldn't be my illusions, a deeper desire for misunderstood solitude. But I no longer chased the illusions, a deeper desire for misunderstood solitude. But I no longer chased the illusions; once I'd have sought them out, but this time I turned away, and stared down at my feet, clenched my jaw and did a little twirl. A little pirouette above five holes bored into the concrete so that kids could play a coin game, the click of a heel and a little rush, and then I hear whispering, the purr of quick feet running towards me, *the jala jala, let's do the jala jala here*; lifting my left knee, I imagine a fifty-peso coin on the tip of my shoe, *and I brought it for you*, I look at it, spellbound; meanwhile, with my other little foot I manage to keep my balance, and nearby I hear a shuffle of feet that aren't mine, someone lifting the other knee, a clean well-aimed thrust, and I step backwards, sticking out my ass, to see if I'd bump into the Stalker, hoping to make him stumble so I could flash him a dirty look and he'd give up the game, and that's that. But I kept zigzagging backwards perfectly; dogs and cats barked and bristled as I felt precisely the same movements being repeated behind me. Agreement, mutual understanding, polar cunning. People were staring now, and a bead of sweat appeared on my forehead; I moved forwards, bent my knees, *the jala jala just for fun*, shook like a leaf, saw a commotion in the trees, a windstorm, the heavens breaking, the flash of a hard knee moving behind me, the guy behind me bending, and, *bam*, knee to the ground. I couldn't stand it any longer, I turned round.

Zapatiando salí la última vez, taconiando duro y adaptando, a la media cuadra, el saltico y la punta del pie, pensando en el Jala-Jala, vente con Richie namá. Y añorando, oh por fin, una rumba grande, o si no un bailoteo de 2 canciones y 2 cervezas. Pero si nadie me invitaba tendría que escurrirme a la casa de mis padres: visitar, comer y despedirme, jala cochero llévame allá. Ya avanzaba poco, en mi caminado, de tanto repensar la canción y marcarla en el andén. Y, antes de cruzar la esquina eso es que voy sintiendo un toc y un plap y "Caína ven-ven", pero no voltié, no podrían ser ilusiones mías, deseo mayor de soledades bien incomprendidas. Mas no le corrí a la ilusión, antes la busqué: pero le di la espalda y me miré los pies, apreté la mandíbula e hice un pasito gustón. Pequeño amañe encima de 5 agujeros cavados en el puro cemento por los niños para jugar a las monedas, disparito de tacón y luego ida cortica, ininterrumpida, y aquí oigo un cuchicheo y después un ronronear de pies que venían, corticos, hacia mí, el jala jala queño jala pallá, subiendo la rodilla izquierda me imaginé tener una moneda de 50 en la punta del pie, yo la traigo pa ti, la contemplé, cegadora, y con el piecito restante armaba fácil el equilibrio, y siento que en el cercano zapateo, el que no es mío, levantan la rodilla contraria, que castigan con suavidad y tino, y yo le retrocedí, de espaldas, culona entera, para ver si me topaba con el Seguidor, tramando que si él permitía tropezón alguno yo lo iba a mirar torva y desistiría del juego, Sanseacabó. Pero seguí trazando perfecto zigzag hacia atrás, y perros y gatos ladraron y se encresparon cuando yo, el centro, siento que a mis espaldas se repite exacto movimiento hacia atrás. Acuerdo, entendimiento mutuo, astucia polar. La gente ya miraba, y una perla de sudor apareció en mi frente, adelanté, quebré piernas, el jala jala para gozar, rendí la hoja, vi conmoción de árboles, ventarrón, quebrazón de cielos y una dura rodilla en puro movimiento, detrás de mí, quiebre de la otra y pum, rodilla al suelo. No pude más, me voltié.

C'est en piaffant que j'ai quitté la salle la dernière fois, en claquant des talons et en adoptant aussitôt le sautillement et la pointe de pied qui m'ont fait penser au jala-jala 39, viens avec Richie et oublie. Et avec la nostalgie d'une grande rumba (enfin !), o d'une petite partie de danse de deux chansons et deux bières. Mais si personne ne m'invitait je devrais me glisser dans la maison de mes parents : saluer, manger et prendre congé, allez cochier, c'est là-bas qu'il faut m'emmener. J'avais peu dans ma marche, à force de repenser à la chanson et de la rythmer avec mes pas. Et avant de tourner au coin, qu'est-ce que je n'ai pas senti sinon un *toc* et un *plap*, et entendu : un « *caïne viens-viens* », mais je ne me suis pas retournée, ce ne pouvaient être mes illusions, un désir encore plus fort de solitudes incomprises. Non, je n'ai pas couru vers l'illusion, qu'avant j'avais recherchée, je lui ai tourné le dos, j'ai regardé mes pieds, j'ai serré les mâchoires et j'ai esquissé un pas jouissif, modeste feinte au-dessus de cinq trous creusés dans le ciment pur pas les enfants pour jouer avec des pièces de monnaie, fusillade de talons et ensuite nouveau départ à courtes foulées, ininterrompues, et là j'entends un chuchotis puis un ronron de petits pas qui s'approchent de moi, le jala – jala qui passe par là, et levant le genou gauche je me suis imaginé que j'avais une pièce de cinquante dans la pointe du pied, je l'apporte pour toi, je l'ai contemplée, éblouissante, et avec mon autre petit pied je conservais facilement l'équilibre, et alors je sens que dans le piétinement proche, celui qui n'est pas le mien, on lève le genou inverse, qu'on dansote avec délicatesse et adresse, et j'ai fait marche arrière, de dos, le cul cambré, pour voir si j'allais entrer en contact avec le Suiveur, résolue à lui jeter un regard torve et à sortir du jeu s'il se permettait le moindre faux pas, point final ! Pourtant j'ai continué à former un zigzag parfait en arrière, et les chiens et les chats ont aboyé et se sont hérissés quand j'ai perçu, moi, le centre, que se répétait dans mon dos exactement le même mouvement de recul. Accord, compréhension mutuelle, astuce polaire. Déjà les gens regardaient et une goutte de sueur a perlé sur mon front, j'ai continué, j'ai plié les jambes, jala-jala pour la fiesta, j'ai rendu ma feuille, j'ai vu une agitation d'arbres, une bourrasque, une cassure dans le ciel et un genou dur en pur mouvement derrière moi, l'autre qui se plie et poum, un genou à terre. N'en pouvant plus, je me suis retournée.

Salvador showed up, a handsome, dark-skinned guy, hair carefully groomed, scarf sprinkled with cologne, dressed all in white – a colour that showed up the fact he was shit-faced. He'd just been to the bullfights, witnessed the grandeur of El Viti, 40 the rudeness of El Cordobés,⁴¹ and was loudly proclaiming the glories and the colours of his people, tonight's going to be some night, and he did a little dance step; he 'd brought along some Marracachafa,⁴² good shit too, so he took them round on to the Calle Orquetona so they could see and smell this mind-blowing gear, pure Colombian *mango biche* ⁴³ with a twist of *punto rojo* ⁴⁴ that'll blow your head off, then said why talk about it when they could try it, so he got out some soursop-flavoured skins, handed Tuercas an eyebrow of weed to comb through and, one, two, three, as he was walking along, completely laid-back, he managed to skin up a huge Baboon.

"I can tell little Rubén here is nervous, he doesn't realize I'm the sort of guy who can spark up a fuck-off spliff in a force-nine gale with a couple of Feds half a block away and disappear before they can lay their hands on me. Just do like I do, Rubén".

Rubén hesitated, then sparked up the fat doobie that tasted of *guanábana*. Fuck. It had a vicious kick to it. "Sure it does, that's' cos they grow it up in the north of the valley, the most vicious part of the country." Then: "Wow, your eyes, man!" And they still hadn't finished smoking the Bandero when Salvador suddenly said, "You know what would be crucial, bestial, essential for tonight? Something *primo*, bang-up, first-class, guaranteed no bad trips, all chilled, no hassle? A couple of Red Birds ⁴⁵ each," A pause the he said: "So, whaddya say" "Yeaaaah," said Tuercas. "Never tried Seconal, have you Rubén?" "No, never," Rubén replied, choking and coughing, listening to one or other of them talking. "In that case, you 've never had the best."

Llegó Salvador, un moreno bien plantado, de pelo cuidadito, pañuelo con loción, vestido blanco, sólo que este color no le sentaba bien a la borrachera que traía. Acababa de presenciar las noblezas de S.M. El Viti y los desplantes del Cordobés, y proclamaba las glorias y los colores de su pueblo, esta noche la cosa va a estar buena, y dibujaba pasitos, él ya tenía la Marracachafa, y de la buena, los condujo a la calle Orquetona para que vieran, olieran el tremendo moño, puro mango viche punto rojo golpe de coco, mejor dicho para qué hablar pudiendo probar, y eso fue que tras, sacó cuero con sabor a guanábana y le dio al Tuercas una buena ceja para que la depilara, y en un dos por tres, caminando de puro descuelgue, quedó armado semejante Babuino. "Ya veo que se puso nervioso, Rubencito, no sabe que yo soy de los que arman Bisajoso caminando frente a un ventarrón y con dos policías a media cuadra, y antes de que me pongan la mano encima me les tuerzo. Hágale no más, Rubén." Y él dudó pero permitió que se lo prendieran, barrigón que era, guanabanito, ¡jus! Pero patiba duro. "Claro, pues es del Norte del Valle, la comarca más violenta", y "Uy, ¡qué ojos!", y no habían terminado ese Bandero cuando Salvador fue soltando "¿Sabes muchachos? ¿Sabes lo que sería vital, bestial, indispensable para esta noche? ¿Algo así de primera, de crema, de pura belleza y de sin agüero, sin apelote, de meterse en las peloterías? Un seis de Secos para cada uno", Y se quedó quieto: "¿Díganlo?" "¡iiiiiiiiizzz", soltó el Tuercas, "usted nunca los ha probado, ¿viejito Rubén?". "No, nunca", dijo él atragantándose, tosiendo, escuchando cómo uno de los dos decía: "Entonces todavía no has probado lo que es bueno".

Salvador était arrivé, un brun bien de sa personne, soigneusement coiffé, foulard et after-shave, habillé de blanc, sauf que cette couleur ne convenait pas à la cuite qu'il se tapait déjà. Il venait d'assister aux gestes nobles de sa majesté El Viti et aux excentricités d'El Cordobés, et il proclamait les gloires et les couleurs de son peuple, ah, ce soir ça va être génial, et il dansotait sur place, il apportait de la Mariejeannette et de la bonne, il les avait entraînés rue Orquetana pour qu'ils sentent et voient ce pétard de folie, pur cœur-de-teub-pointe-rouge-coup-de-coco, ou pour mieux dire à quoi bon parler quand on peut essayer, et de fait tatam, il avait sorti un sac qui sentait le corossol, avait donné au Tuercas un beau sourcil pour qu'il l'épile et en un, deux, trois mouvements, sans arrêter de marcher, il avait roulé un Babouin tout pareil. « J'ai vu sa nervosité, au petit Rubén, il ne sait pas que je suis de ceux à faire un joint en avançant contre le zef et avec deux flics à vingt mètres, et qu'avant qu'ils me mettent la main dessus je me le fume. Fais-en autant, Rubén. » Il avait hésité puis leur avait permis de le lui allumer, ventru comme il était, tout pour la gueule, mais c'est qu'il connaît dur, aussi « Bien sûr, vu qu'il vient du nord de la Vallée, la province la plus violente », et « Ouf, quels yeux ! », et ils n'avaient pas encore terminé ce barreau que Salvador avait lancé : « Vous savez quoi, jeunes gens ? Vous savez ce qui serait vital, bestial, colossal en cette soirée ? Quelque chose de première bourre, la crème de la crème, sans lézard et sans prise de tête ? Six de Seco pour chacun. » Il s'était tu un instant : « Ça vous dit ? » « Wiiiiizz, avait fait le Tuercas, et vous, mon vieux Rubén, jamais essayé ? » « Non, jamais », avait-il répondu en avalant de travers et en toussant, et il avait entendu l'un des deux commenter : « Alors, t'as pas encore goûté, à ce qui est vraiment bon. »

Which was exactly how I felt, pressed up against Rubén, clinging to his body as he prattled on; he couldn't stop talking. "Don't give up on me now, we're just getting to the salsas; you're the one got me to spill my guts so don't bail on me now" Problem was I couldn't dance, I couldn't dance, I could barely stand without wanting to do anything but suck out all the insides from this body that was somehow holding me up. "Pelada, pelada, keep your head up, hold it together for me", *sacación manantión ilé sacantión manantión jesua, sacantión manantión mojó*. 46 I felt so tired, but now he'd started tickling me and jabbing me in the ribs, the belly button, his fingers like spiders spreading pins and needles along my hips, and suddenly I wasn't tired, I was laughing like a idiot, *don't konk out now, keep pumping to the rhythm, Miki*, and now he was laughing too, laughing as he kept telling me his story. I had my eyes closed, then I opened them, thinking that if I stopped laughing I'd fall down, and he said, I Invite You to Get Down and Boogaloo," 47 and then, *wham*, we hit the floor. "Don't stop, don't even think about it, just open your eyes and listen to me, feel how cool we are, pie-eyed and pilled up - c'mon, enjoy life." Oh, those were the days.

Anyway, Salvador paid for a taxi to the place they were going to score, some sleazy dive on the corner of Novena and Catorceavo, behind Fray Damián College - the asshole of the universe. They agreed Salvador and El Tuercas would go in, pop a couple of Seconal and bring Rubén's out, one in each hand. No payment necessary, it was all on Salvador. That's how it went down. Rubén hardly even had to wait, though he really didn't dig the cold sweat he could feel trickling down his forehead. "Hang loose, kid we're back, it's all under control: now I'm going to make like I'm sparking up a cigarette; you make like you're shielding the lighter from the wind, and you pop the pills, cool?" "Right here?" "Absolutely, round here you can't be going round carrying; you're better going round loaded." Rubén just had time to think: I'll stash one down my jockeys." But they were new and very tight and he had to be careful not to accidentally shove it up his ass. "Ready?" "Yeah." *Boom* he felt himself surrounded, felt trapped. "Swallow hard." He built up some saliva, swallowed hard and down it went. "Thaaaaat's it." So cool, all these strange new pleasures, new feelings, it was choice.

Era lo mismo que yo sentía allí pegada, agarrada al cuerpo de Rubén, que no paraba de hablar. "No te me rajes que la Salsa apenas empieza, la desgracia, he soltado la lengua, no te me caigas." Era que yo no podía bailar, ni estar de pie, sin pretender otra cosa en la vida que no escurrirmele a ese cuerpo que, no sé cómo, me sostenía, "Pelada, pelada, cabeza y frente alta, elimina la bomba", *sacantión manantión ilé, sacantión manantión jesua, sacantión manantión mojó*, qué ganas de sueño, pero él ya comenzaba a chuzarme las costillas, el ombligo, a hacerme arañitas, hormiguitas en las caderas, y yo fui cambiando el sueño por la risa boba, no te mueras y sigue tumbando, Miki, y él también a reírse, a reírse y contar su historia. Yo no abría los ojos, los abrí y pensé que si dejaba de reírse se caería, fui a dar el "Te invito a echar un pie" y al suelo, plaf, te malumpié, "No te pares, ni lo intentes, sólo abre los ojos y escúchame, mira la frescura que sentimos ambos, pelada, todos pepos, date gusto en esta vida". Ah, iqué tiempos aquellos!

Salvador pagó un taxi hasta la olla, que estaba ubicada en sitio bien tétrico, novena con 14, atrás del Fray Damián, lo peor que hay. Se quedó en que Salvador y el Tuercas iban, se metían los Seconales allá adentro y se venían con los de Rubén, uno en cada mano. No había necesidad de pagar, no, el Salvador invitaba.

Así fue. No le tocó esperar casi nada, aunque ya no le estaba gustando la galladita que empezó a caer al frentecito, "Fresco pelado que aquí estamos, todo bajo control, yo hago como que voy a prender un cigarro, usted se volteo para taparme el viento y se los clava, ¿bien?". "¿Aquí?" "Claro, no se puede andar cargando por estos sectores, es preferible andar arando." Pero alcanzó a pensar: "Me escondo uno dentro del pantaloncillo". Estaba estrenando y le quedaban apretadísimos, con tal de que no se le intr odujera por el culo. "¿Listo?" "Sí." Plan, sintió cómo le rodaba, cómo se le atrancaba, "Trague duro", represó saliva, tragó, se le fue. "Eeeeeso." Todo muy bien, qué de goces variados, qué de sentimientos, la gran cheveridad.

C'était aussi ce que je ressentais, collée au corps de Rubén qui n'arrêtait pas de parler. « Ne m'enquiquine pas, la salsa commence à peine, malheur, ma langue s'est déliée, maintenant me laisse pas tomber. » Parce que je ne pouvais pas danser, ni même me tenir debout, sans chercher par-dessus tout à me ventouser à ce corps qui, je ne sais comment, me soutenait. « Gadji, gadji, tête haute et front aussi, arrête de faire ta souris », *sacantión manantión ilé, sacantión manantión jesua, sacantión manantión mojó*, quelle envie de m'endormir mais il commençait à me chatouiller les côtes, le nombril, à me faire des araignées et des fourmis sur les hanches, et j'ai vite échangé le sommeil contre un rire idiot, ne meurs pas et garde le rythme, Miki et lui aussi de rigoler, de rigoler et de continuer son histoire. Moi qui n'ouvrais pas les yeux, je l'ai fait en me disant que s'il arrêtait de rire je tomberais, je suis allée mettre « Je t'invite à envoyer un pied » et plaf, par terre je t'ai raté le pas. « N'arrête pas, n'essaie même pas, ouvre juste les yeux et écoute-moi, vois le pied qu'on prend toi et moi, gadji, tous aux pépas, éclate-toi. » Ah, quelle époque c'était !

Salvador avait payé un taxi jusqu'au lieu de deal, dans un endroit super-lugubre, au croisement de la Neuvième et la Quatorze, derrière le Fray Damián, le pire endroit possible⁴⁴. Concrètement, et le Tuercas y étaient ellés, avaient avalé leurs Séconal là-dedans et étaient revenus avec ceux de Rubén, un dans chaque main. Pas besoin de payer, Salvador invitait.

Ça s'était passé comme ça. Il n'avait presque pas attendu, même s'il n'appréciait plus trop le plan qui lui était tombé dessus : « Mon jeune ami nous voici, tout baigne, je vais faire comme si j'allumais un clope, toi tu te tournes pour me bloquer le vent et je te mets les cachetons, d'ac ? » ; « Quoi, ici ? » ; « Bien sûr, on peut pas se trimballer chargé dans ce secteur, mieux vaut les avoir dedans. » Lui, il préférait se dire : « Je m'en cache un dans le fute », mais il était tout neuf et le serrait de partout, à moins de se le glisser dans le cul pas moyen. « T'es prêt ? » « Oui. » Bam, il avait senti le truc rouler, se coincer, « Avale fort ! », il avait réprimé sa salive et c'était descendu. « Voilàà. » Que du bon variations de trips, bon sentiments, génial de chez génial.

After that, they had to put on some speed to get where the salsa was; it wouldn't be cool to show up late, there'd be no tickets and that would be a real bummer. They caught another taxi. This was motorvation. Rubén looked out at the passing streets, wide-eyed, waiting for the effects to kick in. He didn't want to ask, he didn't want to be told what they were. He'd read an article about psychedelia in a Spanish edition of *Life* and was waiting for the whispered murmur of hallucinations in his brain: "I'd like to see a burning bush." He would have been better off asking. He couldn't have been more wrong about what he'd just taken, it didn't produce any of the effects he was expecting. The only thing that happened was that as they were driving past San Fercho, he felt blissed out, like he needed to close his eyes and found himself daydreaming about getting expelled, then someone thumped him on the shoulder – "Heeey!" – then in the chest; he opened his eyes, expecting to find himself face to face with his teachers.

"You can't crash now, it's dangerous."

"He's right," Tuercas agreed.

"You got to learn to control it; you feel sleepy at first and it's nice, but then later you feel cool and fresh."

"Bring on the crowds," he thought, "bring on the buzz." Was someone repeating his thoughts?

And El Tuercas said, "I'd love to see you in there, with all those *peladas*, with no bad vibes, no fear"

They got to the Caseta Panamericana on the site of the old hippodrome. The bleachers from the old stadium were still there, and there were crowds, the place was heaving, but our three were lost souls so they'd find room, there were still tickets. The moon was swollen like a pus-filled sore in the sky and Rubén didn't think twice, he dived head first into the queue, because from inside he could hear music, the soaring trumpets, the tap of shoes, the glorious noise, but "Don't be crazy," Salvador said, tugging on his arm. "Before we go in we're going to blaze up a Barbecue – look," he opened his hand. "It's already skinned up; come on, we'll go round the back (better keep an eye on this kid, he's out of his tree)."

"Chill", said El Tuercas. "I know the kid – isn't that right, Rubén?"

You mellow?"

"Mellow!" Said Rubén.

"Way mellow?"

"Hundred per cent mellow!"

"Psyched!"

"Totally psyched!"

"Good gear?"

"The fucking best!"

Entonces había que ir rápido donde estaba la Salsa, no fuera que llegaran demasiado tarde, se acabaran las entradas y ahí sí le cuento. Cogieron otro taxi. La cosa era motorizadamente. Rubén se puso a mirar las calles en actitud vigilante, esperando por los primeros efectos. No quería preguntarlos, no quería que se los definieran. Había leído en un número de *LIFE* en español dedicado a la *Psicodelia*, y estaba esperando que empezara el murmullo de alucinaciones en su cabeza. "Me gustaría ver una zarza ardiendo". Tal vez ha debido preguntar. Estaba equivocadísimo con respecto a lo que se había metido. No produjo nada de lo que esperaba. Sólo que cuando ya iban por San Fercho, le entró un beneplácito, unas ganas de cerrar los ojos, los cerró y se le vino el pensamiento de que perdía el año, de que lo expulsaban, lo golpearon por el hombro "Eeey", en el pecho, abrió los ojos creyéndose encontrar en mitad de los profesores en clausura, "No te duermas, es peligroso", "Verdad" corroboró el Tuercas "aprendé a controlarlo, el sueño viene al principio pero es muy rico, luego lo que te produce es una crema de frescura". "Que viniera mi gente", pensó "que se agitara el ambiente", ¿y alguien repitió sus pensamientos? Y Tuercas: "Cómo me gustaría verte así dentro de las peladas, sin escama, sin agüero".

Llegaron a la Caseta Panamericana, situada en el antiguo hipódromo. Todavía existían las graderías del viejo edificio, y estaba así de gente, no cabía un alma, así que encontrarían campo, las boletas aún no estaban agotadas. La luna le causaba hinchazones como de pus al cielo, y Rubén no lo pensó dos veces: se tiró de cabeza entre la gente para ver si se ubicaba en una cola, porque se oía música adentro, las trompetas alpinistas, el zapateo, la bullaranga buena, pero « No seas loco », dijo Salvador, y lo sacó de un brazo, «antes de meterse allí vamos a meternos en un Barbaco, que vea»: y abrió la mano: «Ya está armado, acá detrasito (más vale vigilar a este pelado que está muy pepo)». «Fresco», dijo el Tuercas, «yo me lo conozco, ¿sí o no, Rubén? ¿Chévere?». «Chévere», dijo él. «Cheverísimo», dijo él. «¿La verraquera?» «¡La verraquera!» « ¿Tremenda soda?» «¡Solladísimo!»

Après ça il fallait aller rapide où était la salsa, sur-tout ne pas arriver trop tard parce qu'il n'y aurait plus de places, et là oui, je vous raconte. Ils ont pris un autre taxi. Le truc c'était d'être motorisés. Rubén s'était mis à observer les rues, vigilant, attendant les premier effects. Il ne voulait pas leur demander, ne voulait pas qu'ils les lui définissent. Il avait lu un numéro de *Life* en espagnol consacré au Psychédélique et guettait le début du murmure d'hallucinations dans son cerveau.

« Ça me plairait de voir un buisson brûler. » Peut-être qu'il aurait dû les interroger, finalement. Il se trompait complètement sur ce qu'il avait avalé, ça n'a rien provoqué de ce qu'il attendait, juste que, quand ils traversaient déjà San Fercho, une béatitude lui est venue, un envie de fermer les yeux, il l'a fait et l'idée l'a traversé qu'il ratait son année, qu'il était renvoyé de l'école, on l'a frappé sur l'épaule, « Héééé ! », sur le torse, il a rouvert les yeux, croyant se retrouver au milieu des professeurs, encerclé, «T'endons pas, c'est dangereux », et « C'est clair », a confirmé les Tuercas, « j'ai appris à contrôler ça, au début le sommeil arrive mais c'est le bonheur, après ça te fait comme une crème rafraîchissante. » « Que viennent mes connaissances, il s'est dit, que s'enflamme l'ambiance », et quelqu'un a-t-il répété ses penseés, parce que Tuercas a dit : « Comme j'aimerais te voir comme ça avec les gadjis, sans lézard, sans pétoche. »

Ils son arrivés au Pavillon panaméricain, installé sur l'ancien hippodrome. Les vieux gradins existaient toujours et ils étaient pleins à craquer, pas une âme de plus n'aurait pu entrer mais puisqu'ils avaient perdu momentanément la leur, eux, ils savaient pouvoir trouver une place, il restait encore des billets. La lune faisait comme des boursoflures de pus a ciel, et sans y penser à deux fois Rubén s'est jeté tête la première dans la foule, cherchant à se caser dans une queue, parce qu'on entendait de la musique là-dedans, les trompettes alpinistes, les trépignements, le bon zouk, mais « sois pas idiot », a dit Salvador en le sortant de là par un bras, « avant d'y aller on va se faire un Barba de chez papa », et il a ouvert la main : « Tiens, là-bas derrière, il est déjà dispo (vaut mieux surveiller ce gadjo, il est pété comme un blaureau). » « Calmos, a contré le Tuercas, je le connais bien celui-là, pas vrai Rubén ? Le pied ? » « Le pied », a-t-il répondu. « Le super-pied ? » « La gnaque ? » « La gnaque ! » Bon matos ? » « Matos d'enfer »

So they dodged round the entrance, the blaze of light, in search of some shadow. Rubén stumbled along, propping himself up against the rough, badly plastered wall. He pictured a guy wandering through the city like this, hugging the walls and the trees to hold himself up. Eventually they ran into a gang of stoned heads who shot them a conspiratorial look in the darkness and smiled and Salvador sparked up the Baro and pulled on it hard, sucking it down in a long, deep toke. “You get a better hit this way, smoke goes straight to your brain,” he said, the champion of dope-head purism. Rubén was really getting to like the taste of this smoke; he exhaled deeply so his lungs would be empty when the spliff reached him.

The wall they were leaning against backed on to the stage. “Listen to the salsa and tell me this isn’t a fucking branch office of heaven.” They stubbed out the roach (it was brutal what a dope head he’d become these past few days) and hurried back round to the front. “We’re heading in,” they said to the guys next to them. “Get Sharp!” boom, boom.

When they got back round to the entrance it was like a miracle, the heaving crowds had disappeared. “See that? Nothing like a blast to clear things out – come, get in the queue.” They each bought a ticket but Rubén didn’t feel like he was in the queue; he felt like he’d slipped into a parallel universe where the laws of cause and effect were different, mystifying, so he allowed himself to close his eyes for a split second longer and he *imagined* the band. It’s one of his most lasting memories, and one he’s tried to superimpose on the images of what happened later, because from this moment on, Rubén starts to forget.

Entonces bordearon aquella entrada, aquella luminosidad buscando lo oscuro, y Rubén se fue sosteniéndose con las paredes de cemento mal repellido, carrasposo. Se imaginó a un hombre que recorriera toda una ciudad en esa actitud: raspando las paredes y los árboles para sostenerse. Hasta que llegaron cerca a varios grupos de colinos que los miraron cómplices en esa oscuridad, y sonrieron, y Salvador le dio fuego al Baro, y lo rodaron duro, de a plon, dijeron. “Así rinde mucho más y da directo en la cabeza”, caso protector de purísima trabuca, él empezó a gustar de verdad ese humo, se preparaba para no tener nada de aire en los pulmones al momento en que llegara la chupada. Y estaban, tal parecía, a un costado de la música. “Oigan esa Salsa, díganme si no es la sucursal del cielo”, mataron el chicharro (era una bestialidad los aires de mariguanero que había aprendido en tan pocos días) y se dieron prisa. “Nos vidrios” a los muchachos de al lado “agúzense”, pon, pon. Cuando volvieron al frente, como de milagro había mucha menos gente. “¿No lo ven? Nada como un Burbujo para despegar las cosas, a ver en fila”, cada uno compró su boleta y a él le parecía que no estaba en esa fila, que comenzaba a habitar un mundo aledaño, con otras leyes con misteriosas causas, y se permitió cerrar los ojos un momentico más y se *imaginó* la orquesta. Uno de los recuerdos más firmes que tiene, y que ha tocado superponerle a las imágenes de los hechos posteriores, porque de aquí en adelante Rubén empieza a olvidar.

Alors ils ont longé l’entrée, cette luminosité recherchant l’ombre, et Rubén se soutenait aux murs en ciment mal étalé, râpeux. Il a imaginé quelqu’un qui parcourrait toute une ville de cette manière, frôlant les murs et les arbres pour ne pas tomber. Ils sont arrivés près de divers groupes de défoncés qui leur ont jeté des regards complices et qui ont souri, et Salvador a allumé le Bidule et ils ont aspiré fort, inhale à fond ils ont dit, « comme ça tu tires beaucoup plus et ça te monte direct à la tête », coque protectrice d’un délire impeccable, cette fumée commençait vraiment à lui plaire, il chassait l’air de ses poumons pour le moment où la taffe arrivait. Et en plus, on aurait dit qu’ils étaient à flanc de la musique. « Écoutez-moi cette salsa, dites-moi si c’est pas la succursale du ciel », ils ont cramé le Bédo (c’était dément, les expressions de ganjeux qu’ill avait apprises en si peu de jours), et ils se sont magnés. « À plus » aux jeunes d’à côté, « Excitez-vous », taffe-taffe. Quand ils sont revenus devant l’hippodrome, comme par miracle, il y avait beaucoup de monde. « Vous voyez ? Rien de tel qu’un Beuz pour arranger les choses, allez, dans cette file! », chacun a acheté son billet et Rubén avait l’impression de ne pas être dans la queue mais dans un monde limitrophe, doté d’autres lois et de raisons mystérieuses, il s’est permis de fermer les yeux un petit moment de plus et il a imaginé l’orchestre. C’est un des ses souvenirs les plus solides, et qu’il en est venu à superposer aux images des faits postérieurs, parce que à partir de là Rubén commence à oublier.

There was a lot of pushing and shoving and Salvador ended up trading insults with some kid in a red shirt but they wound up shaking hands. "We cool?" "Sure, we're cool." Peace and harmony. A cop frisked them for weapons, then a security guard frisked them for illicit substances, they passed the ticket inspector – Rubén swears he had ticket number 1,001 – and then, bang, they were staring at the band across a sea of heads bobbing and bouncing to the sound of the hills. This first, sudden flash was enough to know he was now a part of a throbbing sea of colour, of the vibrant, pulsing side of a world that had only just unfurled before him. Wondrous, his every sense was heightened, bursting into bloom with every blast of the trumpets. Wondrous, this drowsy numbness, the limp, exhausting wait before he stepped in here, to this confluence of lights and voices telling him. "Get sharp, people, because there are watching you." Wondrous, the taste: he opened his mouth, wreathed himself in its perfume, the scent of primal happiness and of the deepest depths of dreams. Wondrous, the pounding pulse of the thousands of feet that threatened at any moment to make the floor give way, bring the roof crashing down – divine retribution for so much joy. Wondrous, being elastic boy, taut and snappy as a voice sang, "You've got to be a fly everywhere," and obedient to the power of frenzy with the seven powers behind him. Wondrous (though less so) being unable to bear the idea of being so far away from the band, *the congas, congas move to the rhythm*. Wondrous, the kaleidoscopic rainbow of shirts, colours kindled by soul sweat as he made his way alone through the crowd of couples.

Acucharon bastante, y hasta Salvador cruzó dos insultos ligeros con un mancito de camisa roja para terminar dándose la mano. "¿Todo bien?" "Seguro." Paz en la feria. Un policía los requisó, en caso de armas luego un civil en caso de contrabandos embuchados, cruzaron la registradora, él podía jurar que recordaba haber sido el número 1001, y entonces se encontraron frente a la orquesta pero separados por un mar de cabezas saltando al son de las lomas. Bastó esa primer visión repentina para saber que ya estaba integrado al extremo más furioso de los colores, al lado más vistoso de un mundo que recién se le desplegaba. Maravilla tener los sentidos todos aguzados, dispuestos a florecer ante un embate de trompetas. Maravilla de conocerse en un estado de adormecimiento, de agobiante fofa espera, anterior a esta entrada, a este empalme de luces y de voces que te dicen: "Agúzate que te están velando". Maravilla de sabor, abría la boca y se envolvía en sus perfumes, propios únicamente de la dicha primera del estado más profundo de los sueños. Maravilla de tumbao, de que a cada paso de miles de personas el suelo amenazara con hundirse, el techo con venirse, castigo de Dios por tanta alegría junta. Maravilla de saberse muchachito Corvarán y tieso y respondón cuando oía cantar: "Que uno tiene que estar mosca por donde quiera", y dócil al mensaje de la rabia, con las siete potencias atrás, Maravilla (aunque ya no tanto) de no poder soportar la idea de estar aún tan lejos de la orquesta, cuero, ¡cuero y agita collazos! Maravilla multicolor de todas las camisas, colores encendidos por el sudor del alma, mientras avanzaba solo entre un mar de parejas.

Ils ont pas mal poussé et Salvador a même échangé deux-trois insultes légères avec un petit mec en chemise rouge, pour terminer par une poignée de main. « Ça roule ? » « Grave. » Paix sur la foire. Un policier les a palpés au cas où ils auraient des armes, ensuite un civil, au cas où ils se seraient farcis de contrebande, ils ont passé le contrôle des entrées, Rubén jurait pouvoir se rappeler qu'il avait été le numéro 1001, et là ils se sont retrouvés face à l'orchestre mais derrière une mer de têtes en train de tressauter au rythme des collines. Il lui a suffi de cette première et soudaine vision pour comprendre qu'il était déjà intégré à la combinaison de couleurs la plus extrême, à la facette la plus voyante d'un monde qui venait de s'ouvrir à lui. Merveille d'avoir tous les sens aiguisés, prêts à fleurir sous une attaque de trompettes. Merveille de se reconnaître dans un état de torpeur, d'attente molle, d'accablement antérieur à l'entrée, à ce faisceau de lumières et de voix qui te disent : « Remue-toi », on te surveille, là ! » Merveille de saveur, il ouvrait la bouche et se plongeait dans ces parfums qui n'appartiennent qu'à la félicité première et à la plus grande profondeur des rêves. Merveille du tumbao, de ce qu'à chaque pas dansé par des milliers de personnes le sol menace de céder, le toit de s'effondrer, châtiment de Dieu pour tant d'allégresse partagée. Merveille de se sentir un jeune camedingue⁴⁵ pêchu et réactif quand il entendait chanter : « Parce qu'on doit se prendre la colère de partout », et répondant docilement au message de la rage, avec les sept puissances derrière soi⁴⁶. Merveille (encore que pas autant) de ne pas pouvoir supporter d'être aussi loin de l'orchestre, tapez, tapez et bougez-moi ces cous ! Merveille multicolore de toutes les chemises, couleurs avivées par la sueur de l'âme tandis qu'il avançait seul en fendant un océan de couples.

Some trod on his foot, but most simply moved out of the way, so clear and firm was his intent; he moved faster, getting steadily closer to the stage, Moses parting the waters, a blur of faces thirsty for sugar-cane firewater, for a kiss stolen in a flash of wild abandonment, pimped out and later conceived in double sweetness, because with this music no one could stop, *sambumbia*, frenzied spirits of every possible race, Chinese, Indian, Castilian, glorious Negritude, where is mine? Plumes of smoke, the pent-up aggression in every body, the intoxication of the drums, one vast eruption of joy and still Rubén crept forward, *I feel so close to you, I want you to know it*, and he peeled his eyes, clapping and waving his hands, and for the first time he recognized the expressions of blissful exhaustion brought on by expending every ounce of energy and joy on a shifting wind, on a melody that was interrupted only for another song to begin, greeted by an explosion of applause. What do you want, blood? Fine, you got it – one false dance move and you could end up with a couple of broken ribs; total illumination, ache for the rhythm, feel the pulsing force, jump and for what you are about to receive, be truly thankful. *I keep on moving; I don't stop like any decent person*. The trickling torrent of the piano helps him, gives him momentum, makes his body leaner so he can slip through the crowd, moving faster and faster, *hey, these people don't know but I've got a saint...* and his name's Richie, *I hear a voice keeps saying get sharp*. To the pounding of the drumsticks he kept bounding ahead – the couples on the dance floor take him for some frenzied dancer – moved more by the fury than the rhythm, and then up on stage the *maestro supremo* gave the signal to finish; Rubén made one last leap and landed with a boooooom! in the deafening silence left when the music stopped.

Hubo alguno que lo pisó pero casi todos se abrían, así de alto y firme y claro era su propósito, y fue haciéndose a mayor velocidad, ganando cercanía, Moisés partiendo en dos las aguas, borrosos trazos de caras sedientas de aguardiente de la caña dulce, del beso robado por culpa de la descarga, **alcahuetiado** y luego concebido con dulzura doble, porque con esta música es que la gente se para, sambumbia, espíritus agitados de todas las razas, la china, la india, la castellana la gloriosa negramenta, ¿dónde está lo mío? Chorro de humo, agresión de todos los cuerpos, borrachera de tumbadora, un solo júbilo inmenso, y él avanzaba, me siento de ti más cerca, quisiera que lo supieras y ya pelaba los ojos, juntaba, azotaba las manos, veía por primera vez las caras de agotamiento feliz que produce rendir fuerzas y alegría ante un viento que cambia, una melodía trunca y otra que la reemplaza un borbotón de gracias, ¿algo de sangre? Seguro: un paso voltereto abrupto y hasta costillas quebradas, iluminación total, pide ritmo toma impulso y después brinca y agradece el sabor que te están dando, que yo le voigo y ni tingo parango, como persona decente. Lo ayudó el arroyo bueno del piano, le dio impulso y delgadez a su cuerpo y así podía escurrirse, avanzar mucho más rápido, oye que yo tengo un santo y es con Richie, namá, pon cuidado que una voz siempre me dice, con la tracamana de cueros fue avanzar en saltos, las parejas lo tomarían por un bailar loco, agitado más por la fiebre que por el ritmo, entonces allá adelante el maestro supremo dio la señal de fin, y Rubén dio el último salto en blanco que sonó pooooooooooooooooo cuando paró la música.

Certains l'ont piétiné mais presque tous s'écartaient tellement son objectif était élevé, ferme et clair, et il a continué en gagnant de la vitesse, de la proximité, Moïse ouvrant en deux les flots, traits flous des visages assoiffés d'eau-de-vie de la douce canne, du baiser volé par la faute de l'impro, du baiser calculé puis concédé avec une douceur multipliée par deux, parce que la foule délire avec cette musique, sambumbia ! les esprits de toutes les races se réveillent, la chinoise, l'indienne, la castillane, la glorieuse négrité, quelle est la mienne ? Flots de fumée, aggression, de tous les corps, soulerie, de tam-tams, une seule immense jubilation et il continuait à avancer, ah, plus près de toi je me sens et je voudrais que tu le saches, il ouvrait grand les yeux, joignait et agitait les mains, il découvrait pour la première fois les airs de fatigue béate qui apparaissent quand on épuise ses forces et sa joie face à un vent changeant, une mélodie qui se brise, et celle qui la remplace est une explosion de mercis. Un peu de sang ? C'est sûr : un pas retourné trop abrupt et il y a jusqu'à des côtes cassées, illumination totale, réclame du rythme, prends de l'élan, fais un bond et goûte le plaisir qu'ils te donnent, je vois je vais j'arrête jamais, comme quelqu'un qui se respecte. Il a été aidé par le bon torrent du piano, qui donnait impulsion et minceur à son corps, ce qui lui permettait de se faufiler, d'avancer beaucoup plus vite, c'est que moi j'ai un saint et il est avec Richie, point final, attention, il y a une voix qui toujours me parle, avec l'avalanche des tambours il avançait par bonds, les couples le prenaient sûrement pour un danseur fou, agité par la fièvre plus que par le rythme, et là, droit devant, le maître suprême a fait le signe de la fin et Rubén a exécuté l'ultime saut qui a fait pooooooooo dans le vide laissé par la musique.

The dipshit looked around him wildly, trying to get his bearings, dazed and jostled by couples leaving the dance floor, needing a break, by the giggles of a handful of girls staring him. But now, miraculously, in front stretched twenty metres of empty space, and Bobby Cruz looked at him and opened his mouth, and Héctor Cubero blasted a conga riff into his face. Rubén wouldn't have said anything if Bobby Cruz hadn't been giving him clear signals to keep coming, to keep on running. And like the fruit loop that he was in that moment, he obeyed, but he'd waited too long, the congas were already pounding again and he was caught halfway by a new tide of dancers surging on to the floor. The problem was he'd hesitated, he'd frozen in the spot-lights; he cursed himself, but he summoned his reserves, his stamina: screaming insults and shattering shinbones, he cleared a path and came to a line of kids hopped up on pills and dope like him, worshipping their idol and snoring in total agreement at every note, at every cryptic lyric, because the most wasted among them – the ones who've really lived – are busy deciphering what they mean. Now, with every grudging "Scuse me", Rubén was getting closer. Surrounding the stage was a crowd of about thirty people and Rubén knew every one of them: these were the guys who hung out in the park in Barona, in Las Piedras, in Marque, Colseguros, Santa Elena, Fercho Viejo – "Hey, there's Rubén, let him through" and just like three years later, at the Fania All Stars gig in 1973, the song "*Ahora vengo yo*" by R. Ray and B. Cruz marked the start of his adventure:

Qué bruto, a todas partes miró, ubicándose asombrado, el raspar de las parejas que abandonaban la pista, necesitadas de descanso, las risas de las pocas muchachas que lo miraban. Pero ante él se extendían milagrosamente, 20 metros de puro espacio libre, y Bobby Cruz lo miró y él abrió la boca, y Cubero le zampó un congazo en esa cara de tonto. Se hubiera quedado quieto si Bobby Cruz no le hubiera desplegado claras señas de invitación, de que siguiera avanzando, de que corriera. Y él obedeció como el chiflado que en ese momento era, es decir, obedeció tarde, pues la nueva tumbazón y la nueva marea lo cogieron en mitad del camino. Era que había dudado, era que estaba de reversa en los reflejos, se maldijo, pero quebró embates, resistencias, insultó, golpió canillas, se abrió paso, y así llegó a la barrera de jóvenes, pepos y colos como él, que no bailaban, admiraban al ídolo y bufaban el total acuerdo con todas acuerdo con todas y cada una de las notas, de las palabras en clave para que el más cuervo de todos las descifre, el más luchado con la vida. Ahora sí de permisito en permisito fue acercándose, una gallada como de 30 rodeaba la tarima, y él a todos los conocía, gente del Parque Barono, del de las Piedras, del parche de Marque, Colseguros, Santa Elena, Fercho Viejo, "Llegó Rubén, dénle paso", y cómo se quedaría él cuando 3 años después, en el Fania All Stars de 1973, el *Ahora vengo yo*, de R. Ray & B. Cruz comenzaba precisamente con su aventura:

Quelle maladresse, il a regardé dans tous les sens retrouvant ses repères, hébété, frôlé par les couples qui abandonnaient la piste, avides de repos, par les rires des rares filles qui le regardaient. Mais en face de lui s'étendaient miraculeusement vingt mètres de pur espace libre, et Bobby Cruz l'a regardé, Rubén a ouvert la bouche, et Cubero a balancé un coup de conga dans sa figure de niais. Il se serait tenu tranquille si Bobby Cruz ne lui avait pas envoyé des signes d'invitation très clairs, qu'il continue à approcher, qu'il se magne... Et lui, il a obéi comme le taré qu'il était devenu à ce moment, c'est-à-dire avec décalage, de sorte que la nouvelle explosion de rythmes et la nouvelle marée l'ont surpris à mi-chemin. Parce qu'il avait hésité, parce qu'il était à l'envers dans les reflets, il s'est maudit mais il a repoussé les assauts, les résistances, il a insulté, tapé dans les reflets, il s'est maudit mais il a repoussé les assauts, les résistances, il a insulté tapé dans des mollets, s'est ouverts un passages et de cette façon il est parvenu à la barrière de djeunes défoncés aux Bédos comme lui, qui ne dansaient pas, admiraient l'idole et ronronnaient leur accord total avec toutes les notes et chacune d'elles, avec les paroles codées pour que le plus déchiré de tous, le plus affronté à la vie les déchiffre. Et là oui, de « 'scusez-moi » en « pardon », il est allé au plus près, une bande d'une trentaine de gadjos entourant l'estrade et il les connaissait tous, des gars du parc Barono ou de las Piedras, des zones de Marque, Colseguros, Santa Elena, Fercho Viejo. « Rubén arrive, laissez-le passer », comme il n'en reviendrait pas quand trois ans plus tard, dans le Fania All Stars de 1973, le thème *Maintenant j'arrive* de R. Ray & B. Cruz allait commencer précisément avec son aventure :

Like I said earlier: standing in the queue outside, Rubén closed his eyes and imagined the band, and all the stuff I've just told you is what he imagined in that moment. What actually happened, he never knew. Oh, his friends kept telling him stories about what a wild night it had been, stories that dovetailed with this rubble of memory learned by heart. "Bobby Cruz dedicated a song to you," they tell him to his day. But he can't remember and he can't forgive himself. That's why I'm saying that this guy don't know what he's got himself into. What happened next is the most open to conjecture, to speculations that try to fit the facts, given that this was a public concert everybody knows about, and I have to say that Rubencito's experience doesn't exactly measure up. Richie Ray was apparently alternating with the laid-back sounds of Nelson y sus Estrellas and Gustavo Quintero's pitiful combo Los Graduados. He was hardly likely to feel right playing alongside such rank amateurs. The way people tell it, Gustavo Quimba Quintero, the scrawny trumpet player, stepped up to the microphone and played a rising series of notes, then the piano comes in softly, then the keyboard and Bobby Cruz's distorted voice in the background, subverting Quintero's dumb bullshit, then the whole group joins in, Nelson (whose sound was a lot more salsa back then) helping out with the rhythm, with the backbeat – Nelson and Richie were forcing Los Graduados to jam! People talk about how that bunch of *paisas* were publicly humiliated, they didn't stand a chance, they couldn't hack the rhythm, *go back to your school, little girl, because you can't handle me*; the poor bastards were forced to leave the stage broken-assed by the mellow sweetness of the piano, and their departure was greeted by whoops and cheering and foot-stamping above the thunderous throb of the salsa. "Have I got your permission," screamed Richie and three times the crowd roared, "Yes!" You've got it, soul brother, give it to us, give us the taste of salsa and the ripping wave of relief, the excitement we feel when you sing, when we celebrate you. "That was the moment this city came into its own," Rubén used to say bitterly. "Ricardo Ray invented the myth."

Ya lo he dicho: cerrando los ojos, afuera, él se imaginó a la orquesta; y lo que vio dentro de sí en aquel entonces, es lo que acabo de contar. Lo que realmente le sucedió, nunca lo supo. Aunque sus amigos se demoraron con los comentarios de la noche fabulosa, relatos que coordinaban con el ripio de su memorización: "Bobby Cruz te dedicó par canciones", todavía le decían. Pero él no lo recuerda, y no se lo perdona. Por eso es que yo digo que ese individuo no sabe en qué se metió. Lo que ahora sigue es lo que más sujeto está a conjeturas, suposiciones que como pueden intentar acomodarse al hecho, a un acontecimiento público del que todo el mundo sabe algo y a lo que, permítame decírselo, la experiencia de nuestro Rubencito no le da un brinco. Ricardo Ray alternaría con el comodón Nelson y sus Estrellas y los infames Graduados de Gustavo Quintero. Y no se iba a sentir del todo bien teniendo a su lado a los que nombro de últimos, meros aficionados. Se habla de ese esmirriado trompetista acercándose al micrófono de Gustavo Quimba Quintero, dándole pautas, una más alta que la otra, luego, por lo bajito, el piano, la clave que se instalaba, la voz de Bobby Cruz desfigurando, subvirtiendo, desde el coro, las boberías del Quintero, toda la banda encima, luego Nelson (que por esa época sonaba con mucha más Salsa) ayudando en el golpeteo, en el bataneo, obligando, Nelson y Richie, a improvisar a Los Graduados (!!). Se habla de la vergüenza pública por la que pasaron los paisas, no les dieron un tiro, no resistieron el quinto empuje, vete a la escuela te digo que tú conmigo no puedes, obligados se vieron a salir de la escena por culpa del piano de la dulzura, pobres diablos, con el culo roto, y eso no fue sino una celebración, barullo y pataneo entre tremendo salsón. "¿Tengo el permiso?", gritaba Richie, y tres veces le respondieron "Sí", lo tienes, hermanito del alma, danos déjanos tu sabor, y de allí una sola descarga, la emoción que siento cuando te canto, cuando te celebro, "Allí fue cuando se hizo la justificación de esta ciudad", decía Rubén, amargo. "Ricardo Ray inventó el mito."

Je l'ai déjà dit : quand il avait fermé les yeux dehors, il s'était imaginé l'orchestre et ensuite, ce qu'il a vu en lui à ce moment, c'est ce que je viens de raconter. Ce qui lui est arrivé pour de bon, il ne l'a jamais su. Pourtant, ses amis se sont répandus en commentaires sur cette nuit fabuleuse, récits qui correspondaient au résidu de ses réminiscences : « Bobby Cruz t'a dédié quelques chansons », lui disaient-ils encore, mais lui ne se le rappelle pas et ne se le pardonne pas. C'est pour ça que je soutiens que cet individu ne sait pas dans quoi il s'est fourré. Ce qui suit maintenant est le plus sujet à conjectures, à des suppositions qui tentent de s'adapter comme elles peuvent aux faits réels, à un événement public dont tout le monde a entendu parler et que l'expérience de notre Rubencito, si je peux m'exprimer ainsi, n'a pas affecté une seconde. Ricardo Ray devait partager la scène avec le complaisant Nelson et ses Étoiles, ainsi qu'avec les infâmes Graduados de Gustavo Quintero, et il n'allait pas du tout se sentir bien d'avoir à ses côtés ces derniers, de simples amateurs. Là, on parle de ce trompettiste chétif s'approchant du micro de Gustavo « Quimba » Quintero pour lui donner le ton, toujours plus haut, et ensuite le piano dans les basses, le thème qui s'installait, la voix de Bobby Cruz déformant, subvertissant les bêtises du Quintero en arrière-plan, tout l'orchestre qui s'y mettait, puis Nelson qui en ce temps-là était beaucoup plus salsa – aidant à établir la cadence, la pulse, Nelson et Richie obligeant les Graduados à improviser (!!). On parle de la honte publique que les paisas se sont pris, pas une chance ils avaient, ils n'ont pas résisté à la cinquième reprise, retourne à l'école je te dis parce que avec moi t'assures pas, ils se sont vus obligés de sortir de scène à cause du piano de la subtilité, pauvres diables, le cul démoli, et ça n'a été que célébrations, boucan et charivari dans une salsa fantastique. « J'ai la permission ? » criait Richie, et par trois fois on lui a dit « Oui ! » tu l'as, frère d'âme, donne nous ta saveur, laisse-la-nous, et à partir de là une seule improvisation, l'émotion que je ressens quand je chante pour toi, quand je te fête, « C'est là que cette ville a reçu sa justification, disait Rubén, amer. Ricardo Ray a inventé le mythe. »

But they were still there, the fat bastards, the pigs, the censors; they hadn't missed a trick and they didn't like the idea of the half-assed group from Medellín being ejected from the stage, because they believed in the old slogan "*Co-lom-bia, this is your music!*" – they were happy to listen to miserable drivel as long as it was Colombian. They didn't take kindly to Bobby pulling out a hand-kerchief and – *sniff! atchoo!* – *saluting everything that is, Abakuá*, while the kids cheered his contempt, thinking, "What *cojones*, what a vibe; maybe they'll pass round the coke at the end of the gig?" Fantasies like that, Bobby loved them; he loved their innocence about this strange *guagancó*. These people accepted him, whereas in New York, with all the nasty rumours doing the rounds, who knew if he'd ever be accepted? Here, they celebrated his peculiar ways if he chose to flaunt them. "When will it happen in New York, *machos*?" Then he said to Richie, "These songs bring back memories, memories of the remote beaches of Puerto Rico we used to dream about under the bridges and in the subways of grey New York while we pictured the sunshine back home on the island we call Borinquen, while we were laying down new beats – remember? We'd imagine the wind in the canebrakes, in the palm trees, because we missed it – remember, Riquito? We've gotta go on living." And a memory came to them, a memory of New York at six in the afternoon, something that scared them and brought them closer together. "Hey, go easy with the rabble-rousing," Richie jokes like he's playing devil's advocate. "Hey, if that's what the audience wants, that's what I'll give them," says Bobby. "And anyone who doesn't like it, fuck'em." And boy did he fuck'em and that's the truth.

Pero ya estaban allí los gordos, los cerdos, los censores, no se habían perdido una y no podían ver con buenos ojos que hubiera salido desplazada la medio bandita de Medellín, porque ya se sabe el estribillo: "Co-lo-m-bia; ¡esta es tu música!", que quiere imponer hasta la miseria por el hecho de ser autóctona. No podían ver con buenos ojos que Bobby hiciera como que iba a sacar el pañuelo y "¡Snif!", chuá, saludando a todo aquel que es abacuá, y los jovencitos vitoreando el descaro, pensando "¿Qué valentía, qué onda, que canti de perico, regalarán después de la función?", fantasías así, y al Bobby le gustaban, le gustaba esa inocencia para guaguancó tan raro, que lo aceptaran así, cuándo en Nueva York, con toda la mala propaganda que ya se gestaba, ¿cuándo? Pero aquí le celebraban hasta las plumas, si le daba la gana echarlas. ¿Cuándo en Nueva York, machos? "Recuerdos que me traen estos aires", le decía después al Richie, al amigo "de las playas apartadas que nos imaginábamos de mi Puerto Rico, debajo de los puentes y de los subterráneos de Nueva York oliendo a gris e imaginándonos el sol que haría en la lejanía, en mi Borinquen poniéndonos de acuerdo sobre las bases para el nuevo ritmo, ¿recuerdas? Imaginábamos, por no tenerlo, viento en las cañas, en las palmeras, Riquito, tenemos que seguir viviendo". Y les cruzaba la mente, en línea recta, un recuerdo de Nueva York a las 6 de la tarde, que los asustaba y los unía más. "Sólo que no tires tanto frenterismo", le aconsejaría Richie, bromeando, como el que habla de lo que menos convencido está. "Pero si lo pide la audiencia, yo lo doy", aseguraría el Bobby. "Y a los que no les guste, me les cago encima." Y se cagó, la pura verdad.

Mais il y avait déjà là-bas le gros, les porcs, les censeurs, ils n'en avaient pas perdu une miette et ne pouvaient voir d'un bon œil que cet ersatz de groupe de Medellín ait été éjecté, parce que enfin on connaît le refrain : « *Co-lo-m-bia, ésta es tu música !* », Colombie, ça c'est ta musique, une consigne qui voudrait imposer même la misère juste parce qu'elle est autochtone. Ils ne pouvaient pas avaler que Bobby ait fait mine de sortir le mouchoir et « Sniff ! », atchoum, saluant tout ce qui était abacuá, et les jeunes acclamant ce pied de nez, pensant : « Quel courage, quelle pêche, quel paquet de Perroquet, est-ce qu'ils en offriront après le concert ? », des délires de ce genre, et à Bobby ça lui plaisait, il aimait cette innocence pour le guaguancó tout nouveau, qu'ils l'acceptent aussi bien alors qu'à New York, avec toute la mauvaise pub qui se concoctait déjà, c'était pas demain la veille. Tandis qu'ici on appréciait jusqu'à ses manières de coquet, s'il avait envie de les exhiber. Quand est-ce qu'il pourrait faire la même chose à New York, chez ces machos ? « Les souvenirs que cette ambiance me rappelle, allait-il dire après à l'ami Richie, souvenirs de plages perdues de mon Porto Rico que nous nous imaginions sous les ponts et les métros aériens de New York qui sentaient le gris, imaginant le soleil qu'il devait faire là – bas, dans mon lointain Borinquen⁴⁷, pendant qu'on se mettait d'accord sur les bases du nouveau rythme, tu te rappelles ? Parce qu'on ne l'avait pas, on imaginait le vent dans les cannes à sucre, dans les palmiers, mon petit Ricky, faut rester vivants ! » Et là, un souvenir de New York à six heures du soir leur traversait l'esprit comme une flèche, leur flanquait la trouille et les unissait encore plus. « Vas-y juste mollo sur la provoc », allait lui conseiller Richie, pour rire, comme quelqu'un qui dit quelque chose dont il n'est pas du tout convaincu, et le Bobby : « Mais si c'est ce que le public réclame, je le lui donne. Et ceux à qui ça plaît pas, je leur chie dessus. » Et c'est ce qu'il a fait, c'est la pure vérité.

There was a mass exodus of angry ladies and furious gentlemen, the promoters: "To think we were bringing a group of homosexuals and drug addicts, we'd have been better off playing records"; and the promoters' daughters: "Mamá, what's boogaloo? You can't dance to it, it's so vulgar, I'm so sad for poor Pablo, you brought him all the way from Bogotá and Los Graduados didn't even get to play a second set. Gustavito? Why don't we go to a grill and listen to "El gavián pollero"?⁴⁹ And out they trooped, leaving the VIP tables deserted. This rumba has stirred up the common people and it's going to go on till morning; you can hear the call: "You want more boogaloo? Who says no, who? Chow down on that piano, Richie."⁵⁰ Round here they say someone broke a table over the head of an official from the city council.

Where the fuck were his friends? Where were El Tuercas and Salvador?

"Rubén, Rubécito, there you are, we've been looking every-where, yeah; we thought maybe the salsa had got to you – wow, the face on you, you've got eyes like saucers, you feeling okay? How did you get to the stage so quick? It's taken us all night to get this far; obviously early on we had a table. Some mate of Salvador's was ordering bottles of gin like it was going out of style: cost him an arm and a fucking leg. I've got half a bottle here-go on, have a little swig. God, this is good – the salsa's fucking bestial, isn't it? No better way to listen to this than being hopped up on pills. The rest of us have just smoked another Balino; we looked for you all over but no dice – you want another slug? Thaaaaat's it, might as well enjoy life while we're young and we've got time because pretty soon we'll be dead: that's the law of existence, no one can do fuck all about it ... what's the matter with you? Get off me, you've gone all pale, come on shape up, stand up, what's with you? Hang on to my shoulder – too much excitement, that's what it is, and you were there in the thick of the free -for-all – have another drink, take a deep breath and a long swig, thaaaaat's it, a little swig, see if that brings some colour to your cheeks. Jesus fuck! Your eyes! If your mamá could see you, the people you've been hanging out with; I tell you, this is a rumba I'll never forget, best fucking salsa band in the world. Someone over there told me that Bobby Cruz was making eyes at you; hey, maybe we can hook up with them after the show and they'll take us back to the Grade-A Coke Hotel. Hey, quit leaning on me – you really feeling that bad? You need to throw up?"

Eso no era sino un solo salirse de señoras acaloradas, de señores lívidos de ira, los organizadores: "Saber que íbamos a traer una orquesta de homosexuales y drogadictos, mejor hubiéramos puesto discos", y las hijas de los organizadores: "Mamá, qué es ese Bugalú, eso no se puede bailar, qué vulgaridad, se me cae la cara de pena con Pablito, hacerlo venir desde Bogotá, por qué no salen otra vez Los Graduados, tan divino. ¿Gustavito? ¿Por qué no vamos a un grill a oír El gavián pollero?". E iban saliendo, vacías las mesas privilegiadas, esta rumba la arma el pueblo y ya va a durar hasta mañana, porque oye: ¿quieres más Bugalú? Quién decía que no, quién, cómete ese piano Richie, por allí dicen que a un empleado del Palacio Municipal le quebraron una mesa en la cabeza.

¿Y dónde estarían los amigos? El tuercas y Salvador, ¿dónde? "Rubén, Rubencito, al fin te dejas ver, lo que te hemos buscado, iiiiiiizz, ya creíamos que habías sucumbido a la Salsa, uuuy, pero qué carita tenés, que ojos más culísimos, ¿ningún problema? ¿Cómo hiciste para llegar tan rápido a la tarima? A nosotros nos costó toda la noche, claro que antes conseguimos mesa, hay un amigo de Salvador que está pidiendo ginebra a lo loco y costiendo que da miedo, aquí me traje media botella, ve, mirá, tomá, bebito, así me gusta, qué violencia de Salsa, ¿no? Ante esto no hay como estar bien pepo, nosotros nos acabamos de meter otro Balino, te estuvimos buscando pero nada, ¿querés otro gotrica? Eeeeso, hay que gozar la vida ahora que somos jóvenes y tenemos tiempo, ya después vamos a morir: es la ley de la existencia y nadie la cambiará, ¿qué te pasa? No te me echés encima, estás muy pálido, alistáte, no te dejés caer, ¿qué te pasa? Prendéte de mi hombro seguro hubo demasiado agite, claro, y vos en medio de la pelotera, tomá otro trago, tomá aire, y bebé bastante, eeso, bebito, a ver si se te quita semejante pálida, que ojitos, si te viera tu mamá, en qué compañías andas, nunca me voy a olvidar de esta rumba grande, la mejor orquesta del mundo, por allí me dijeron que dizque Bobby Cruz te había hecho ojitos, pilas a ver si nos les ligamos después del show y nos llevan al hotel de puro Perico, eeeeeey, no te me echés encima, ¿te sentís muy mal? ¿Querés vomitar?"

Et ça ne pouvait résulter qu'en une sortie en bloc de dames le rouge au front et de messieurs livides de rage, les organisateurs : « Si nous avions su que nous allions faire venir un orchestre d'homosexuels et de drogués, on aurait passé des disques », et les filles desdits organisateurs : « Maman, qu'est-ce que c'est boogaloo, ça ne peut pas se danser, quelle vulgarité, j'ai trop de peine pour Pablito, lui avoir dit de faire tout le déplacement depuis Bogotá pour une chose pareille, et pourquoi ils ne font pas revenir Los Graduados, ils sont di-vins! Gustavito ? Et si on allait dans un grill écouter El Gavián pollero ⁴⁸ ? » Et ils s'en allaient tous, les tables les mieux placées se vidaient, cette rumba est celle du peuple et elle va durer jusqu'à demain matin, écoute, tu veux encore du boogaloo ? Qui a dit que non, qui, va-y, bouffe-moi ce piano, Richie, et on a dit quelque part qu'un employé de la municipalité s'était fait casser une table sur la tête. Et où ils étaient les amis, Le Tuercas et Salvador ? « Rubén, Rubencito, enfin tu te laisses voir, ce qu'on t'a cherché, wiiiiz, on croyait déjà que la salsa t'avait tué, oouuille, mais c'est quoi cette tête que tu as, tu as tellement les yeux dans le cul, il y a un problème ? Comment tu t'es débrouillé pour arriver aussi vite à la scène ? Nous ça nous a pris toute la nuit, bon, avant on a trouvé une table c'est sûr, y a un ami de Salvador qui paie des tournées à tour de bras, il dépense un thune à faire peur, tiens, j'ai une demi-bouteille ici, regarde, bois, prends un coup mec, fais-moi plaisir, quelle folie cette salsa, non ? Avec cette musique c'est l'idéal d'être défoncé nous on vient de s'envoyer un autre Blaireau, on t'a cherché mais rien, tu veux encontre un coup ? Voilààà, il faut profiter de la vie pendant qu'on est jeunes et qu'on a le temps, après on va mourir : c'est la loi de l'existence et personne va la changer mais... qu'est-ce qui t'arrive ? Me tombe pas dans le pommes, t'es tout pâle, secoue-toi, reste debout, qu'est-ce qui t'arrive ? Accroche-toi à mon épaule, là, y a dû avoir trop de bordel, c'est sûr, et toi au milieu de la baston, allez, bois encore, respire et avale bien, comme çaaaaa bébé, voyons si cette gerbe te passe, les yeux que tu fais, ah si ta maman te voyait, quelles fréquentations tu as, j'oublierai jamais cette énorme fiesta, le meilleur orchestre du monde, quelqu'un m'a dit que soi-disant Bobby Cruz t'avait fait de l'œil, pt'êt' qu'on devient copains avec eux après le show et ils nous emmènent à l'hôtel du Perroquet de première, hééééé, me tombe pas dessus j'ai dit tu te sens très mal ? Tu veux vomir ? »

But by this stage, Rubén couldn't even answer. Boils had sprouted all over his face, like noxious gases causing a commotion in his left cheek. Somewhere inside a crushing shame welled up as he nodded at Tuercas's question, squeezing his lips tight as he felt himself starting to swell. Before El Tuercas's horrified gaze, Rubén's boils began to bloat with viscous liquid, filling up his whole face so that his eyes were swimming in sweltering ball of uncontrollable nausea.

"You can't upchuck here!" Rubén pressed his lips together harder, his throat was already flooded with vomit searching for a way out; he looked down and thought, "All those cool shoes. I can't throw up here."

The boils began to pucker, his whole body made a noise like a drain emptying, like pipes recently unblocked; the muscles in his throat began a frenzied dance as vomit rose from his stomach like a tidal wave. His body went so limp that nettles brushed against his face. He squinted and focused on the wonders of nature and the colour of his vomit: yellow as the fruits and the treasures of our country, blue as her distant mountains and red as the blood of her fallen heroes. All this effluent was forming a hard shell over the plants, or, he thought, "In my head?" He tried to think back, to recreate the sequence of events leading to the present, lamentable situation. He succeeding in calling up the image, only to forget it, faced with the resultant vomit. *Comfort me, Adasa, give me your blessing.* Then he slipped into deep but fleeting sleep, and he forgot Richie Ray's satisfied smile as he performed, forgot about the wild gestures of Cándido 52 as he played the congas- three verses of "Babalú", the song he loved best. A girl had knelt in front of him and, with her body, gave him the perfect pick-up with which to sound the entrails of the blistering music - for a brief moment the shrubs and nettles were like the burning bush: he forgot Bobby Cruz with his arms flung wide demanding greater adulation, he even forgot where, as, almost without realizing, he grieved the loss of the most significant experience of his life – *pass me the cauldron, Macoró.* 53

Pero él ya no iba a poder responder. La cara se le había llenado de forúnculos, como gases malignos formando una conmoción en la mejilla izquierda. Y dentro de la total abrumación de la vergüenza agradeció la pregunta del Tuercas y apretó la boca y así y todo se le infló, y el Tuercas puso una cara terrible cuando Rubén ya sentía que un líquido espeso le iba llenando los forúnculos, la cara toda, haciéndole nadar los ojos en una bola ardiente de desbocado malestar. "¡No te vas a vomitar aquí!", y Rubén apretó más la boca, ya se le encharcaba la garganta, el líquido no encontraba salidas, miró al suelo, pensó: "Cuántos zapatos finos. No podía tirar mis fuerzas aquí". Los forúnculos se arrugaron. Su cuerpo todo un ruido de grifo, de tubería recién destapada, y el gallito de la garganta empezó un enloquecido bailoteo, pues el vómito le subía con ventarrón desde el estómago. Su cuerpo se aflojó tanto que las espinas de la ortiga resbalaron en su carne. Haciendo bizco pudo concentrarse en la naturaleza y el color de su vómito: amarillo como los frutos y las riquezas de nuestra patria, azul como el color de las montañas lejanas y rojo como la sangre por los héroes derramada. Todo aquel desperdicio fue formando una dura caparazón en los arbustos, o pensaría: "En mi cabeza?". Intentó hacerse a una relación retrospectiva de cada uno de los sucesos que lo habían conducido al presente, lamentable estado. Lo logró, pero no era sino recordar la imagen y olvidarla ante el vómito que le correspondía. Ayúdame Adasa, dame tu bendición. Antes de fundirse en un sueño profundo pero estrecho olvidó la sonrisa de satisfacción de Ricardo Rey ante el deber que se está cumpliendo – los movimientos desproporcionados de Cándido, el de la timbaleta- tres versos de *Babalú*, la canción que más le había gustado, una muchacha que se arrodilló ante él y con su cuerpo le dio el mejor contacto, cuando recorría los órganos internos de la música caliente -los arbustos que en un momento habían sido como zarzas ardiendo – los brazos abiertos de Bobby Cruz, reclamando mayores arrebatos, -olvidó también el sitio donde se encontraba lloriqueando sin notarlo casi, la pérdida de la experiencia central de su vida – dame la olla Macoró.

Mais il ne pouvait déjà plus répondre. Des furoncles lui avaient poussé sur le visage, comme des gaz nocifs créant une commotion dans sa joue gauche. Totalement hébété par la honte, il a remercié le Tuercas de sa question, il a fermé la bouche, tout s'est enflé en lui et le Tuercas a tiré une tronche pas possible alors que Rubén sentait un liquide épais lui remplir les pustules, sur tout le visage, faire nager ses yeux dans une boule ardente de nausée incontrôlable. « Tu vas pas gerber là ! », et Rubén a pincé encore plus les lèvres, déjà sa gorge était inondée, le liquide ne trouvait pas d'issue, il a regardé par terre et il s'est dit : « Toutes ces chaussures élégantes. Je ne peux pas vider mes forces ici. » Les furoncles se sont asséchés. Son corps n'était qu'un bruit de robinet, de tuyauterie récemment débouchée, et sa pomme d'Adam a entamé une danse effrénée parce que le vomi lui montait de l'estomac en bourrasques. Sa chair s'est tellement relâchée que les épines d'ortie glissaient dessus. En louchant, il est parvenu à se concentrer sur la nature et la couleur de son dégueulis : jaune comme les fruits et les richesses de notre patrie, bleu comme les montagnes à l'horizon et rouge comme le sang versé par les héros. Tout ce gâchis formait maintenant une dure carapace sur les arbustes, « ou dans ma tête ? » pensa-t-il. Il a essayé de construire un récit rétrospectif de chacun des évènements qui l'avaient conduit jusqu'au présent, à cet état lamentable. Il y est arrivé mais il suffisait qu'une image lui revienne pour que celle du vomi la lui fasse oublier. Aide -moi, Adasa, donne-moi ta bénédiction. Avant de sombrer dans un sommeil profond mais étriqué, il a oublié le sourire de satisfaction de Ricardo Ray inspiré par le sens du devoir accompli, et les mouvements excessifs de Cándido 49, celui qui tenait les timbales, et trois versets de *Babalú*, la chanson qui lui avait plu le plus, et la nana qui s'était agenouillée devant lui et lui avait offert le meilleur contact avec son corps alors qu'il parcourait les organes internes de la musique en ébullition, et les arbustes qui l'espace d'un moment avaient été comme des buissons ardents, et les bras ouverts de Bobby Cruz réclamant des extases plus fortes, et il a aussi oublié l'endroit où il se trouvait à pleurnicher presque sans s'en rendre compte, tout ça étant la perte de l'expérience fondamentale de sa vie, donne-moi la marmite Macoró 50.

From that moment on – to quote a particularly piss-poor bolero -Rubén was a *rolling stone, flotsam from a shipwreck, a suffering soul wandering alone*. He couldn't commit himself to anything except his research, his investigation, until he'd recreated a more or less faithful picture (from what people said) or what happened to him that night. He made a few fleeting friendships with other salsamanics, and pimped the different forms of aggression caused by different tastes. He became a citizen of the night and a tormented thinker on Sundays: a suspicious, mistrustful character, destructively introspective, asthmatic and, to this day (as the reader has witnessed), prone to vomiting. He waited in vain for Richie Ray to come back, figured out the class prejudices that had led to the group being banned. He'd say, "And in New York he was attacked by Jews and Tito Puente fans, for his musical quality and his sexual peculiarity. And since he and Bobby Cruz never gave up on their in-your-face way of being and of dealing with others, and since Cruz was already getting tired of having to knock people on their asses, they decided to step aside, to shut themselves away, to become self-reliant. Later they made a genuine effort to adapt socially, introducing a female presence between singer and pianist – Miki Vimari – who could break the short circuit, allow their music to broaden to take on the viewpoint of the other sex. But did they get any credit for it? No." And Rubén would wail, "Ay, move like you, Ay, move like you, Ay, move like you. Viva Ricardo! He never forgot me," and shut himself away with his grief. But he would emerge every December and have a bunch of posters printed that read: THE CITY OF CALI REJECTS Los Graduados, Los Hispanos and the various exponents of Sonido Paisa made to measure for the bourgeois in all their boorish brashness. Because it's not about "Suffering is My Lot in Life". 54 It's about "Get sharp, people, because they're watching you." Long live the Afro-Cuban feeling!! ¡¡Viva Puerto Rico libre!! WE MISS RICHIE RAY But there was nothing to be done. Richie Ray never did come back, and in his absence an emptiness grew in Rubén's soul, one that consumed him, ate away at his most genuine, most vital emotions. But none of this could compare to the fact that he had lost his head just when he most needed it. And so he was forever marked by a terrible feeling of loss. Listening to music, getting people to dance was the fire that fuelled his damnation.

Para repetir boleros babosos, de allí en adelante fue piedra rodando sobre sí misma, madero de nave que naufragó, alma doliente vagando a solas. No pudo dedicarse con tranquilidad a otra actividad que la pesquisa, la averiguación, hasta que llegó a hacerse a un panorama bastante fiel (dirían) de lo que había ocurrido dentro de su propia noche. Hizo fugaces amistades salsómanas y alchahuetió las diferentes formas de agresividad creadas por la disparidad de gustos. Se volvió habitante de la noche y atormentado pensador de los domingos: personalidad dubitativa, desconfiada, malamente reflexiva, asmática y, hacia los últimos días (los míos, ya lo vio el lector), vomitiva. Esperó en vano el regreso de su Richie Ray. Desentrañó los motivos de clase que produjeron el bloqueo a la gran orquesta. Decía: "Y en Nueva York se le fueron encima, judíos y Titospuentes, por motivos de calidad musical y cualidad sexual. Y porque ellos nunca renunciaron al frenterismo como la única manera de ser y relacionarse. Bobby Cruz ya estaba cansado de azotar culinísísimamente a más de uno, cuando decidieron apartarse, encerrarse, autosuficientes. Después harían verdaderos esfuerzos de sociabilización: interponer, entre pianista y cantante, una presencia femenina – Miki Vimari-, que frenara el cortocircuito para que su música se ampliara con puntos de vista del otro sexo. Pero no. Nada de eso fue agradecido". Y se lamentaba: "Ay agita como tú ay agita como tú ay agita como tú, que viva Ricardo: no se me olvidó", yendo a esconder su melancolía a otra parte. Pero cada diciembre se manifestaba haciendo imprimir afiches en este orden: EL PUEBLO DE CALI RECHAZA A Los Graduados, Los Hispanos y demás cultores del "Sonido Paisa" hecho a la medida de la burguesía, de su vulgaridad. Porque no se trata de "Sufrir me tocó a mí en esta vida" sino de "Agúzate que te están velando". ¡¡Viva el sentimiento afro cubano!! ¡¡Viva Puerto Rico Libre!! RICARDO REY NOS HACE FALTA . Pero nada. Richie Ray no volvió jamás, y con su ausencia crecía el vacío en el alma de Rubén, devorándole lo más sólido, sus emociones más reales y vigorosas. Pero nada era comparable a haber perdido el juicio cuando más lo necesitó. Marcado quedó, entonces, por una brutal impresión perdida. Escuchar música, producir motivos de bailoteo era el fuego que animaba su perdición.

Pour singer des boléros baveux, disons qu'à partir de là il avait été pierre roulant dans la pente, bois de navire naufragé, âme en peine errant esseulée. Incapable de se concentrer sur une autre activité que l'introspection, la vérification, jusqu'à ce qu'il arrive à se tracer un tableau relativement fidèle (à ce qu'on disait) de ce qui s'était passé pendant sa nuit. Il avait lié de fugaces amitiés salsomanes, maquereauté les différentes formes d'agressivité nées de la divergence de goûts. Il était devenu résident de la nuit et penseur tourmenté des dimanches : personnalité dubitative, sceptique, négativement circonspecte, asthmatique et, jusqu'aux derniers temps – les miens, le lecteur l'aura compris -, propice aux vomissements. Il attendait en vain le retour de son cher Richie Ray, décortiquait les préjugés de classe qui avaient provoqué le veto contre le grand orchestre. Il disait : « Et à New York ils lui sont tombés dessus, les juifs et les titopuentistes, pour des raisons de qualité musicale et de spécification sexuelle. Et parce que ces deux-là n'ont jamais renoncé à la provocation comme seule façon d'être et de communiquer. Bobby en avait déjà marre d'en corriger plus d'un royaleme sur le cul quand ils ont décidé de prendre le large, de s'enfermer, de se faire autosuffisants. Par la suite, il y a eu des efforts de sociabilité notables, par exemple ajouter une présence féminine entre le pianiste et le chanteur, Miki Vimari 51 qui freinerait le court-circuit, pour que leur musique s'amplifie de points de vue venus de l'autre sexe. Mais non, rien à faire, rien de tout ça n'a été salué. » Et il s'affligeait : « Aie, bouge comme toi bouge comme toi, aie, bouge comme toi, vive Ricardo, il ne m'a pas oublié », histoire de dissimuler sa mélancolie autre part, mais chaque décembre il se manifestait en faisant imprimer des affiches de ce type : LE PEUPLE DE CALI REJETTE Les Graduados, les Hispanos et autres adorateurs du « Son Paisa » taillé à la mesure de la bourgeoisie et de sa vulgarité. Parce que la question n'est pas de « Souffrir c'est tout ce que la vie m'a réservé » mais de « Remue-toi, qu'on te surveille, là ! » Vive la sensibilité afro-cubaine !! Vive Porto Rico libre !! **Ricardo Ray nous manque** 52. Mais rien à faire: Richie Ray n'est jamais revenu, et avec son absence croissait le vide dans l'âme de Rubén, dévorant sa part la plus solide, ses émotions les plus réelles et vigoureuses. Pourtant, c'était encore incomparable avec le fait d'avoir perdu la raison quand il en avait eu les plus besoin. Il est ainsi resté marqué par une grandiose impression perdue ; écouter de la musique, produire des occasions de danser, tel était le feu qui animait sa perdición.

6. Referencias

- Abonía Ocampo, L. (2012), *Una mirada a Andrés Caicedo*, Centro Virtual Isaacs, Portal cultural del pacífico colombiano. Recuperado de <http://cvisaacs.univalle.edu.co/andres-caicedo/>
- Bajtín, M. (1989), *Tareas inmediatas de los estudios literarios, Textos y contextos*, La Habana, Arte y Literatura.
- (1991), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Bassnett, S. y A. Lefevere (1998), *Constructing Cultures: Essays On Literary Translation Topics in Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Berman, A. (2014), *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, Buenos Aires, Dedalus Editores.
- Basil, H. y I. Mason (1995), *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Caicedo, A. (2012), *¡Que viva la música!*, Bogotá, Penguin Random House.
- (2014), *Liveforever*, London, Penguin Modern Classics, Traducción de Frank Wynne.
- 2012, *Que viva la musica!*, Paris, Belfond, Traducción de Bernard Cohen.
- Carvajal, A. (2007), «Estudio previo y edición crítica de la obra narrativa y dramática del escritor colombiano Andrés Caicedo», Tesis de Doctorado, Universidad de Granada, Granada, España.
- Caicedo Estela, A. (1998), *Calicalabozo / Andrés Caicedo*, Santa Fe de Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- Fuguet, A. y A. Caicedo Estela (2008), *Mi cuerpo es una celda: una autobiografía*, Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- Fuguet, A. (2013), «Planeta Caicedo», en Caicedo, Andrés, *¡Que viva la música!*, (2013), Bogotá: Penguin Random House.
- Giraldo, L. M. (2000), «Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996)», en Jaramillo, M. M. et. al. (Comp.), *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX. II: diseminación, cambios, desplazamientos*, Bogotá, Ministerio de Cultura.
- (2004), *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana*, Bogotá, Convenio Andrés Bello.

Guzmán, J. C. (7 de marzo de 2017), «¡Que viva la música!», un relato de 40 años que nunca envejece», Edición en línea de *El Tiempo*, Recuperado de <http://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/el-suicidio-de-andres-caicedo-y-su-obra-que-viva-la-musica-cumplen-40-anos-64082>.

Heilbron, J. y G. Sapiro (2007), *Outline for a sociology of translation*, Current issues and future prospects.

Hurtado Albir, A. (2001), *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra.

Jaramillo Salazar, M. D. (Julio-Diciembre de 1998), «Andres Caicedo: Notas para una lectura», *Estudios de Literatura Colombiana*, (3), p.39-49.

Ospina, L. y C. Mayolo (25 de febrero de 2015), *¿Qué es la Pornomiseria? Hambre*, Espacio de cine experimental, Recuperado de <https://hambrecine.com/2015/02/25/que-es-la-porno-miseria/>

Pineda Botero, Á. (1994), «Novela ¿urbana? en Colombia: Viaje de la periferia al centro», en: *Colombia: literatura y cultura del siglo XX*, Rodríguez Vergara, (Ed.), Bogotá, Interamer, OEA.

Prunč, E. (2007), *Priests, princes and pariahs*, Constructing the professional field of translation.

Rama, Á. (2004), *La ciudad letrada*, Santiago de Chile, Tajarar Ed.

Ramírez Bohórquez, D. M. (2017), «Entrevista por correo electrónico a Bernard Cohen».

— (2018), «Entrevista por correo electrónico a Bernard Cohen».

— (2016), «Entrevista por correo electrónico a Wynne, Frank».

— (2019), «Entrevista por correo electrónico a Wynne, Frank».

Redacción Arcadia (7 de septiembre de 2016), «Andrés Caicedo: retrato de un niño transgresor», *Arcadia*, Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/andres-caicedo-rosario-caicedo-entrevista-que-viva-la-musica-infancia-del-escriptor/53860>

Romero Rey, S. (2015), «Memorias de una Cinefilia (Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina)», Siglo del Hombre Editores, Bogotá, Cali, Universidad del Valle.

Romero, J. L. (1999), *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Medellín, Universidad de Antioquia.

Toury, G. (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publish Company.

Valencia Solanilla, C. (1988), *La novela colombiana contemporánea en la modernidad*, Manual de Literatura Colombiana, Tomo II, Bogotá, Planeta.

Wolf, M. y A. Fukari (2007) Editores. *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publish Company.

Filmografía

Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos (1986) - Largometraje documental

Dirección: Luis Ospina. Producción: Colcultura / Focine. Producción ejecutiva: Mónica

Gutiérrez, Ricardo Alonso, Fundación Cali-gráfica (Luis Ospina). Guión: Luis Ospina.

Todo comenzó por el fin (2015) - Largometraje documental

Dirección: Luis Ospina. Producción: Luis Ospina con el apoyo del Fondo para el Desarrollo

Cinematográfico Proimágenes. Producción ejecutiva: Sasha Quintero Carbonell. Guion: Luis

Ospina. Montaje: Luis Ospina / Gustavo Vasco.

Conferencias.

Wynne, Frank, (Febrero de 2016) Banco de la República de Colombia. Biblioteca Luis Ángel

Arango Conferencia. *Traducir a Andrés Caicedo, un reto más allá del idioma*. Biblioteca Luis

Ángel Arango, Bogotá, Colombia.