

El baile como profanación en *¡Qué viva la música!* de Andrés Caicedo

David Vázquez Hurtado
University of Florida

En Santiago de Cali, la ciudad de Andrés Caicedo, se le llama “goce pagano” a la acción de salir a bailar salsa, en lugar de –como advierte el reverso del concepto– quedarse en la casa con la familia o ir a trabajar como buen cristiano. Así, cuando María del Carmen Huerta o La Mona, protagonista de *¡Qué viva la música!*, dedica su vida a la práctica pagana del baile, a la pasión por él, parece “profanar” su cuerpo, esto es, extraerlo de la esfera de lo sagrado. Para poder observar este fenómeno de profanación se debe partir de su contrario, de la sacralización, como un fenómeno perteneciente a la religión y práctica cultural. En la obra de Caicedo, lo sagrado se relaciona también con una dinámica capitalista que permite develar el engranaje semántico de la obra.

Según el filósofo Giorgio Agamben, “Es posible definir religión como aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una esfera separada. No sólo no hay religión sin separación, sino que toda separación contiene o conserva en sí un núcleo auténticamente religioso” (98). El objeto que se utiliza para el culto, por ejemplo, la copa de vino, se retira de su uso común, que es servir de soporte a la bebida cotidiana, y se convierte en un objeto de culto, en un fetiche. Agamben toma como punto de partida la tesis de Walter Benjamin según la cual el capitalismo tiene las características de una religión: las dinámicas de compra y venta, de oferta y demanda, de asignación de valor a todo lo que pueda ser objeto de mercado funcionan como prácticas rituales continuas y permanentes. Éstas, además, tienen un fuerte sentido culpabilizado cuando resultan en una situación de deuda impagable, que conlleva una desesperación continua e irredimible.

En su fase extrema, la economía de consumo lo consagra todo, incluso el cuerpo se hace mercancía. El capitalismo borra los límites entre lo sagrado y lo profano, de manera que los objetos quedan sometidos a un culto continuo donde no hay separación del uso común; no hay un afuera que defina los límites de la separación. Sin embargo, Agamben propone que el juego permite una profanación de los objetos sacralizados ya que los extrae de la dinámica del intercambio, es decir, de esa esfera totalizadora de lo sagrado capitalista. Para Agamben el juego es el mecanismo idóneo de la profanación, mediante éste se da un uso incongruente a los objetos y, también, si se quiere, a los cuerpos. Estos logran así ser apartados de la dimensión de lo sagrado, pero sin abolirse de ésta totalmente; el uso al que se restituyen es uno

especial, que no coincide con el consumo utilitario. En *¡Qué viva la música!*, pues, La Mona parece dar un uso especial a su cuerpo a través del baile. Éste sería asimilable al juego, en la medida en que gracias a él ella logra sustraerlo de la economía de consumo y restituirlo a un uso común no utilitario.

1. Andrés Caicedo Estela, un escritor adolescente

Para dialogar con La Mona y su pasión por el baile, es preciso explorar la vida y la ciudad de su creador. Andrés Caicedo nació en 1951, en Cali (Colombia) y se suicidó en 1977 a los 25 años. Perteneció a una generación de artistas, poetas y escritores, que vivió el auge cultural que tuvo esta ciudad en las décadas de 1960 y 1970. Dejó una abundante producción de cuentos, novelas cortas, ensayos sobre cine y guiones cinematográficos, los cuales han sido publicados posterior a su muerte. Caicedo vivió en una época en la que Colombia estaba sometida a un sistema de sucesión presidencial de los dos partidos mayoritarios, Liberal y Conservador, que puso fin a la violencia partidista de los años 50, pero que a largo plazo no evitó el levantamiento armado de sectores políticos excluidos, específicamente el de la izquierda radical.

Caicedo en su obra no muestra afiliación política alguna. Sin embargo, siguió de cerca a escritores del Boom latinoamericano como Vargas Llosa, Cabrera Infante y Cortázar, quienes por entonces se relacionaban con un pensamiento de izquierda revolucionaria. Caicedo en vida no alcanzó a entrar en el canon oficial de la literatura nacional colombiana. Incluso, a pesar del reciente interés crítico que ha despertado su obra, se ha mantenido fuera de la esfera de escritores como Gabriel García Márquez, Germán Espinosa o Álvaro Mutis.

En su contexto y su ciudad natal, Caicedo vivió cómo Cali tuvo un desarrollo urbano tardío y acelerado que la cambió completamente y que tiene como evento principal la realización de los juegos panamericanos de 1971. Por esa época, se dio en esta ciudad una intensa actividad cultural relacionada con el teatro, principalmente gracias al dramaturgo caleño Enrique Buenaventura, fundador del Teatro Experimental de Cali, en el que Caicedo participó como actor. También, el cine despertó un gran interés gracias al aporte de Luis Ospina y Carlos Mayolo, quienes habían hecho estudios de cine en el extranjero y regresaron a Colombia para realizar obras cinematográficas. Entre ellas se destaca *Agarrando pueblo* (1977), un documental de carácter etnográfico sobre la vida urbana de Cali. Junto con Mayolo, Andrés Caicedo realizó un proyecto inconcluso titulado *Angelita y Miguel Ángel* (1973), basado en dos personajes de su narrativa, para el cual escribió el guión y participó como actor.

Muchas de estas actividades culturales lideradas por Andrés Caicedo se desarrollaron en torno a Ciudad Solar, que fue el nombre dado a la agrupación de jóvenes artistas, fotógrafos, pintores y actores que compartían una casa vieja en el centro de Cali como una especie de comuna hippie. Por otro lado, Caicedo, que ya había demostrado un gran interés por el cine y por su difusión, organizó un espacio cultural llamado Cine Club de Cali y editó una revista llamada *Ojo al cine*, en la que reseñaba las películas que se presentaban en el teatro San Fernando, uno de los más tradicionales de la ciudad.

Además del cine, Caicedo tuvo mucho interés por la música, que coincidió con la llegada de diferentes ritmos de origen antillano que por entonces se hicieron muy populares en Cali transformando la vida cultural de la ciu-

dad. Así, la salsa se convirtió rápidamente en su signo cultural por el cual hasta hoy en día se le identifica. La música de Richie Rey, Bobby Cruz, El gran combo de Puerto Rico y los hermanos Lebrón tuvieron un importante auge por esta época. Estos se convirtieron en los ídolos del público caleño para finales de los sesentas y principios de los setentas. Esta música se representa en *¡Qué viva la música!* De hecho, en una entrevista de tres minutos hecha a Caicedo por Gustavo Cobo Borda para el programa de *Páginas de Colcultura* en el mismo año de su muerte con el título Entrevista Andrés Caicedo 1977, el autor expresa que la música va a superar a la literatura y comenta:

Me parece que en este momento el libro en sí enfrenta dos serios problemas que son, creo yo, el alto precio de los libros y el alto costo, [por] que el lector ya no tiene el tiempo para dedicarse, para sumirse en una lectura de 15, 20 o 30 días. Pero ante todo, la juventud se me hace que está optando es por la música, porque para oír la música no se necesita de una aceptación, sino que la puede oír en los buses, en las calles, eh, a través de puertas abiertas. (Cobo Borda, 1977)

Caicedo expresa de esta manera el poder semántico de la música por encima de la literatura. Por un lado, se opone al libro en su dimensión capitalista porque ésta requiere de una inversión de dinero y tiempo para obtener el disfrute estético. La música se vislumbra como el espacio democrático de liberación de las limitaciones materiales que impone el capitalismo. La literatura, por el contrario, se inserta en un espacio de consumo que requiere de una atención religiosa o ritualizada por parte del espectador. Esta visión liberadora de la música y específicamente del baile es el eje

central de su novela *¡Qué viva la música!*, como se discute a continuación.

2. Caicedo, el ciudadano insano, el antiadulto

El interés por la obra de Andrés Caicedo ha evolucionado lentamente. Durante muchos años, este autor y su obra permanecieron casi en el plano de la lectura prohibida, era leído por adolescentes que encontraban reflejada su rebeldía en su narrativa, que fue justamente lo que siempre quiso Caicedo. *El atravesado* (1971), edición pagada por la madre de Caicedo y que tenía en la portada el dibujo de un pandillero hecho sobre una hoja amarilla, es el principal ejemplo. Este libro ha pasado de mano en mano entre los jóvenes caleños de la generación de los ochenta, siendo uno de los referentes culturales de esa época. A mediados de la década de los noventa, surgió un interés por la obra de Caicedo en otros lugares de Colombia, como Antioquia. Sin embargo, en la Universidad del Valle, en Cali, ya se habían escrito algunas tesis de pregrado sobre su obra, como la de Ana Cecilia Echeverry en 1978 y la de Darío Henao Restrepo en 1982. En 1981, en todo caso, el crítico norteamericano Raymond Williams hace un breve comentario sobre él en su libro *Una década de novela colombiana* (1981) sobre cómo Caicedo estudia por medio del personaje de La Mona, los elementos de una nueva expresión cultural en Cali relacionados a la música, el arte y la danza en sectores sociales emergentes. Ésta es la primera mención que se realiza por fuera de Colombia a la obra de Caicedo.

A partir del siglo XXI, la narrativa de Caicedo ha despertado un inusitado interés por la crítica literaria fuera de Colombia. Este autor y su obra, que para muchos parece tan local con el mito urbano del joven escritor que se suicida, resulta contener toda suerte de presagios

postmodernos y evidencias de nuevas prácticas sociales: nomadismo e insania. Sin embargo, el interés de Duchesne Winter por Caicedo y su obra se remonta a su libro de 1992, *Ciudadano insano: ensayos bestiales sobre cultura y literatura*, en el que teoriza cómo todo se consume y se desecha como forma vacía del valor de cambio en el capitalismo global. De ahí que surja una suerte de resistencia constituida, precisamente, por el ciudadano insano.

Este concepto ciudadano insano parece muy apropiado para analizar la obra de Caicedo. En *¡Qué viva la música!* la voz narrativa que se construye a partir de La Mona es significativamente amoral y nunca pretende ser sujeto de cambio social. Además, manifiesta un carácter anómalo y asocial de los personajes por lo que logra dar testimonio de una realidad aún más visceral. Continuando con Duchesne Winter, el relato de Caicedo, con su subjetividad delirante, logra contagiar la distorsión de la moral social.

Por su parte, Liliana Arias Ortiz señala que “la novela urbana de Caicedo durante los años 70 sintetizó en su expresión más exacerbada y realista el acelere de un sector juvenil de la generación de medio siglo. Caicedo logra representar a través de los símbolos y personajes de sus obras las mutaciones socioculturales de la ciudad” (113). En *¡Qué viva la música!* se construye una ficción alrededor de unos espacios locales, las calles de Cali, a los que se les asignan determinadas connotaciones sociales. La calle sexta, la cual se menciona continuamente, por ejemplo, se convierte en el referente de la rumba gracias al desarrollo urbano y al establecimiento en ella de todo tipo de restaurantes y discotecas y el un punto de encuentro de la juventud caleña. También, está el parque de Versalles, que por estar cerca a la calle sexta tuvo un cambio fundamental y pasó de ser un

parque tranquilo de barrio residencial de clase media alta a estar rodeado por la naciente vida comercial de sus alrededores. Lo más sobresaliente es la dicotomía norte-sur de la ciudad, en la que el norte representa la Cali tradicional y el sur, la nueva urbe en donde reina la salsa. Estos son espacios que, como señala Duchesne Winter, no son específicos, sino que son creados a través de las situaciones que ocurren en ellos. El parque de Versalles, ubicado en el norte y cerca de la casa de La Mona, es narrado desde una perspectiva de aislamiento, como un espacio familiar que quedó atrapado en medio de una ciudad cambiante. Luego, está todo lo que queda afuera de la casa: la calle y las discotecas, en las que, siguiendo a Duchesne Winter, parecen ser espacios propios del ciudadano insano y su estatus asocial cifrado en la fantasía de Caicedo. Los personajes de la novela están perdidos en una urbe que caminan incesantemente para no tener que hallarse: drogadictos, enfermos mentales, criminales y prostitutas. En esta tragedia no hay reproche, está el hecho mismo como herida abierta. Por consiguiente, *¡Qué viva la música!* da evidencia de una anomalía sistémica y que disloca el cor-relato del estado y la democracia, es decir, la estructura de poder.

Se han hecho diversas aproximaciones críticas a la obra de este escrito caleño. *La estela de Caicedo*, de Duchesne Winter y Gómez Gutiérrez, es el libro más reconocido sobre este autor en la academia norteamericana. Comprende lo más destacado que se ha estudiado sobre su obra en Colombia como *¡Qué viva la música!* En la introducción de este libro, sobresale la fuerte presencia del “realismo mágico”, especialmente de García Márquez, como la razón por la cual el tipo de narrativa urbana de este joven escritor fue rechazada. Duchesne Winter señala que para los autores del boom:

“[l]a estética de Caicedo era demasiado pop, masificada, desclasada, ‘descuidada’, desliteraturizada, ‘queer’, casi desnacionalizada, en fin, anti-estética, para el programa de la ‘revolución dentro del lenguaje’” (10)

Dentro de la academia colombiana contemporánea, *La narrativa antiadulta* de Andrés Caicedo de Camilo Enrique Jiménez Camargo es el único libro completamente dedicado a la obra del escritor caleño. Jiménez Camargo analiza la función significativa de la juventud como tema literario en la narrativa de Andrés Caicedo, especialmente en *El atravesado*, “Maternidad” y *¡Qué viva la música!* Según Jiménez, el valor simbólico de la juventud como grupo social surge a consecuencia del aceleramiento industrial y “la creación de un mercado de producción y consumo mundial que cada vez más desbordó las fronteras geográficas, jurídicas y simbólicas hasta licuarlas” (29). La juventud, entonces, aparece como objetivación de un proyecto de producción económica: el joven es el futuro obrero, empresario, padre de familia o elector. En contra estos ideales, los jóvenes de Caicedo viven en un eterno presente de hedonismo, narcisismo, desencanto y crueldad, sin un futuro productivo y renuncian al proyecto capitalista y a las expectativas que el mundo adulto tiene sobre ellos.

En términos generales, la obra de Caicedo ha sido estudiada en torno a tres temas principales: música, juventud y ciudad. Ninguna aproximación crítica ha analizado específicamente la función que tiene el baile en la obra, es decir, la forma en cómo *La Mona* encuentra un sentido para vivir gracias a él. El baile tiene la doble función de ser la razón para su vida y de rechazar ser parte de la producción capitalista. El baile es el dispositivo por medio del cual el cuerpo de *La Mona* logra liberarse por

instantes de las opresiones sociales y de la realidad que la subyuga. La protagonista se convierte en ese ciudadano insano del que habla Duchesne Winter en el movimiento continuo de las manos y de las piernas, esencia del ritmo frenético de la salsa.

3. El baile como juego, la profanación

En *¡Qué viva la música!*, *La Mona* pasa de ser una estudiante sobresaliente de secundaria en el mejor colegio para señoritas de Cali y segunda en el examen de admisión a la Facultad de Arquitectura en la Universidad del Valle a una drogadicta que se dedica a la prostitución para financiar su afición por la rumba. Lo anterior evidencia la transformación en el valor de uso de su cuerpo y la cual ocurre en tres fases: la primera, el rock’n roll; la segunda, la salsa y la tercera, la prostitución.

4. *La Mona* y el rock’n roll: Noche, capitalismo y cuerpo

Al principio de la novela, la protagonista de *¡Qué viva la música!* describe una serie de jóvenes con los que socializa en su continuo deambular por las calles del norte de Cali. Ellos se dedican principalmente a escuchar música rock en fiestas caseras nocturnas. Sin embargo, *La Mona* se reconoce diferente al decir:

“Todos, menos yo, sabían de música. Porque yo andaba preocupadita en miles de otras cosas. Era una niña bien. No, qué niña bien, si siempre fue rebuzno y saboteo y salirle con peloterías a mi mamá” (12)

La Mona está señalada por la clase social a la que pertenece y que rechaza; vive una suerte de doble vida, ansía encontrarse y ser libre. Esto se evidencia a través de los dos espacios y tiempos contrarios que habita: la casa paterna, adentro, en la que se encierra durante el día y afuera, la

calle que recorre por la noche. Lo único que opera como signo común entre ellos es la música rock. La Mona cuenta que:

“Tenía yo un radio viejo en mi cuarto y pensé en sintonizarlo, pero recordé que me habían prestado discos, me los prestó un amigo, Silvio, que me dijo: ‘Se los presto para que aprenda a oír música’” (19)

Así aparece la necesidad que tiene La Mona de acomodarse y adquirir un conocimiento del rock como cultura y género musical y del inglés, el idioma de la lírica de las canciones. Para ella, es imperioso tener éxito dentro de esa dinámica social marcada por la irrupción de una música, una lengua y una cultura extranjera. Es la pasión por esta nueva experiencia vital la que determina la gestión de los cuerpos en la primera parte de la novela.

Ésta es la forma en cómo Caicedo construye un escenario en el que todo está dispuesto para los jóvenes caleños: un tiempo detenido, anodino, separado, en el que la vida adulta no tiene cabida y es rechazada. La preocupación central de La Mona es completamente infantil: simular que entiende el rock para ser como sus amigos. Dicha preocupación demuestra la tensión constante entre el adultismo y el anti-adultismo advertida por Jiménez. La música, el alcoholismo y las drogas se presentan como vehículos de transformación ritual del “tiempo esclavo” en un “tiempo libre” (33). La Mona continúa: “No es sino que lleguen las 6 de la tarde para que se acaben las rezanderías. Yo creo que sí, que es el sol el que no va conmigo” (14). Se observa la necesidad imperiosa de romper con la sucesión temporal del esquema de producción: trabajar bajo el sol y dormir en la oscuridad. Por eso, no es fortuito que el tiempo referido sea, justamente, el de la noche, el de la improductividad. El rock es el disposi-

tivo que subvierte la gestión de los cuerpos, cataliza sus potenciales hacia un goce que no es el del trabajo, sino del deleite como fin en sí mismo. Sin embargo, en el desarrollo de la novela no es el rock, sino la salsa la que se convierte en el catalizador por medio del cual la protagonista logra extraer su cuerpo de la esfera de producción y desacralizarlo.

5. La Mona y la salsa: El baile como juego

El capitalismo, como religión de la modernidad, está definido por tres características: 1) es una religión cultural en la que todo tiene significado únicamente en referencia al cumplimiento de un culto; 2) es un culto permanente (todo el tiempo es sagrado); y 3) no está dirigido a la redención ni a la expiación de la culpa, sino a la culpa misma y, por eso, incluye la destrucción del mundo. Para Agamben, el capitalismo lleva al extremo una tendencia presente en el cristianismo: generaliza y absolutiza en cada ámbito específico la estructura de la separación que signa la religión. Donde el rito del sacrificio señala el paso de lo profano a lo sagrado y ahora se encuentra un continuo proceso de separación que divide toda la actividad humana. En su forma extrema, la religión capitalista realiza la “pura forma de la separación” sin que haya nada más que separar. En la mercancía, la separación en valor de uso y de cambio es inherente a la forma misma del objeto. Éste se convierte en fetiche inaprehensible y es apartado a una esfera alterna que ya no define separación y se vuelve permanente; a la del consumo.

Entonces, es profano todo acto que viole esa “indisponibilidad”. Como explica Agamben, el capitalismo funciona como una religión en la que no se está fuera del rito en ningún momento y los objetos son separados constantemente. Es precisamente lo que ocurre con

el cuerpo de La Mona el cual es profanado a través de su uso a una actividad que lo vuelve aprehensible e improductivo, el baile. La Mona, que pertenece a una sociedad estructurada sobre la producción capitalista, se niega a tener valor de cambio: trabajar, estudiar y tener familia. Ella y sus amigos se extraen de la esfera del consumo a través de la rumba, a la que se dedican por completo.

Por consiguiente, resalta la verdadera profanación de su cuerpo cuando la Mona cambia el rock por la salsa. Es a través de la iniciación en la práctica del “goce pagano” que se da un tránsito que además de estético, es político y económico. Esto se deriva de la gestión del cuerpo a través de dispositivos que dislocan la estructura de poder establecida por el capitalismo. El rock finalmente es otra mercancía artificial que se consume, propia de las clases privilegiadas, pero la salsa es un producto cultural diferente; es un paso que va más allá de la ruptura de la dinámica de producción.

En uno de los artículos recopilados en La estela de Caicedo, “La rumba, base para la construcción de una estética caribeña auténtica en *¡Qué viva la música!* de Andrés Caicedo”, de Carlos Daniel Ortiz Caraballo, se explora la rumba (el baile) desde la perspectiva del locus amenus, entendido como el motivo retórico referido a un lugar idealizado de seguridad o de confort y el locus furtivo, como el lugar prohibido. Además de la transformación del espacio político-social, que hace de la protagonista de la novela, se pasa a uno cultural de goce relacionado con la visión de mundo de “los Pueblos del Mar” según Benítez Rojo. Ortiz Caraballo señala que, para La Mona, la rumba constituye un espacio de goce “en el que se yuxtaponen elementos diversos: Ritmos musicales, rutas urbanas, alucinógenos, sexo y crimen, todo bajo una forma poética o idealizada” (228).

Estos ritmos constituyen un locus amenus de carácter móvil y, a la vez, un locus furtivo, al materializar un lugar de partida y de llegada. Además, evidencian los anhelos de libertad de La Mona.

Para Ortiz Caraballo, la rumba, la del rock primero y luego la sala forman el primer factor de transculturación entre los jóvenes. La música caribeña específicamente se constituye en la experiencia de “goce o viaje poético” de carácter colectivo que resulta en una exhibición ritualizada. Así, para la protagonista, la rumba se convierte en “un momento de absoluta grandeza y de absoluta libertad pues representa otra oportunidad de desatarse y evadirse, de inclinarse a ese estado de goce” (235). Entonces, la salsa en Cali, tal como la experimenta La Mona, es un contacto con las clases marginadas y con la cultura latina, siendo además una experiencia estética urbana. La salta también es el mejor medio para unificar la fragmentaria visión del mundo, muestra la crisis de la modernidad y deja de lado la racionalidad para concentrarse en el placer del cuerpo.

La salsa y la rumba tienen una connotación especial como forma de vida y exhibición ritualizada en La Mona, que se articulan bajo el carácter profanador que tiene el juego en el pensamiento de Agamben. Según este autor tanto en el capitalismo como en la religión puede ocurrir un evento en el que un objeto sea profanado: “Hay un contagio profano, un tocar que desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y purificado...” (99). El paso de lo sagrado a lo profano se da a través del juego, el cual permite un uso incongruente de un objeto sacralizado. Si bien el juego es un remanente de prácticas o rituales religiosos, realiza, de hecho, una inversión de lo sagrado. En lo sagrado se conjugan tanto mito como ritual, en lo lúdico se separan, se desecha lo primero y

se mantiene el último. Se aparta la dimensión de lo sagrado, pero sin abolirla del todo, ya que el uso al que se restringe es uno especial que no coincide con el consumo utilitario. Lo mismo ocurre cuando los infantes convierten en juguete algo generalmente considerado como serio. Entonces, la religión en cuanto a separación ya no es observada sino jugada y se desactivan las potencias de la política, la economía y el derecho para abrir la puerta a una nueva forma de felicidad.

En *¿Qué viva la música!*, cuando La Mona conoce por accidente la salsa y la clase de rumba frenética y sensual que la caracteriza, ocurre una epifanía. La Mona relata: “Pero con tales pensamientos oí acordes nuevos, durísimos pero lejanos. No, no sucedían en esa casa, y yo tambalíe toda al ubicarme, pobrecita, quién me viera, al descubrir que hacia el sur era de donde venía la música” (93); y describe: “Eran cobres altos, cuerdas, cueros, era ese piano el que marcaba mi búsqueda, el que iba descubriendo cada aliento de mi sonrisa” (93). Este accidente transforma completamente su experiencia vital en la medida en que el baile se convierte en la razón principal de vivir, en un fin en sí mismo: “Música que se alimenta de la carne viva, música que no deja sino llagas, música recién estrenada, me tiro sobre ti, a ti sola me dedico, acaba con mis fuerzas, si sos capaz, confunde mis valores, húndeme de frente, abandóname en la criminalidad, porque yo no sé nada y de nada puedo estar segura” (140-141). El haber encontrado esta música también implica haberse movido del norte de la ciudad, donde reside la clase social media alta a la que ella pertenece, hacia un sector de clase media baja en el sur. Además, conoce a Rubén, quien no solamente le permite explorar a fondo el mundo de la música caribeña, sino además la rumba como forma de vida.

Según Agamben, “Profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación, o sobre todo, hace de ella un uso particular” (99). Esto es lo que ocurre con la salsa en la obra de Caicedo: La Mona destina su cuerpo al baile, lo profana en la medida en que le está dando un uso que contradice el que le ha sido asignado en la estructura capitalista: la expectativa de convertirse en arquitecta o en señora casada. La profanación desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que el mismo había confiscado. La salsa obra como un milagro en La Mona: le permite realizar una gestión del propio cuerpo por el que ella se regodea en una experiencia colectiva que a la vez es estética, sexual y lúdica; y se libera al dedicarse a su pasión por el baile como único medio para subsistir.

El baile en sí mismo, entendido como juego, es un ritual en la medida en que representa una experiencia de lo colectivo caribeño en su valor estético, y se superpone al ritual continuo del capitalismo, fracturándolo. Si en el juego, la actividad deviene en un medio puro, en una praxis, un medio sin fin, entonces el baile se constituye en la creación de un nuevo uso que desactiva el antiguo y volviéndolo inoperable. La Mona dice: “La música es cada uno de esos pedacitos que antes tuve en mí y los fui desprendiendo al azar. Yo estoy ante una cosa y pienso en miles. La música es la solución a lo que yo no enfrento, mientras pierdo el tiempo mirando la cosa” (65-66). El baile hace que La Mona se reconstituya como sujeto. Por eso, se refiere a esos “pedacitos” que la componían y que ahora son representados a través de la música. La rumba es ese espacio contiguo al de la realidad de la continua separación capitalista. A la vez, el baile es un tiempo alterno al fisurar dicha realidad al destinarse al rito del

mismo. De esta forma, el espacio temporal se suspende y se desperdicia en actividades que no generan ninguna rentabilidad. Opera esa “negligencia” referida por Agamben en cuanto sé es consciente de la profanación coincidiendo con la connotación cultural de “goce pagano” del baile.

6. La Mona profanada y restituida: goce pagano y prostitución

En la tercera parte de la novela, *La Mona* se adentra mucho más en el sur a través del personaje denominado El Bárbaro. Por medio de él, *La Mona* experimenta con toda clase de sustancias alucinógenas y con el crimen mismo. Esto marca el final de la novela en el que *La Mona* declara su intención de dedicarse por completo a las drogas y a la rumba, pero para poder lograrlo se convierte en prostituta. Es entonces cuando expone un manifiesto estético y nihilista al mismo tiempo: “Ya pagarás el precio: a los 19 años no tendrás sino cansancio en la mirada, agotada de capacidad, de emoción y disminuida la fuerza de trabajo. Entonces bienvenida sea la dulce muerte fijada de antemano. Adelántate a la muerte, precísale una cita. Nadie quiere a los niños envejecidos” (186). Luego, *La Mona* contesta: “Sé que soy pionera, exploradora única y algún día, a mi pesar, sacaré la teoría de que el libro miente, el cine agota, quémelos ambos, no dejen sino música” (187), y termina con una declaración en torno al sentido de la salsa en su vida: “Tú enrúmbate y después derrúmbate. Échale de todo a la olla que producirá la salsa de tu confusión” (190). El goce pagano de *La Mona*, el baile, se inscribe como un dispositivo que disloca su horizonte de representación. Explora una potencia del cuerpo que connota, por un lado, la posibilidad de hacer de la pasión su vida misma, de vivir para ella, de con-

cebir la realidad a través de ella; por otro, se observa una caída, el precio a pagar es el de, justamente, haberse dejado llevar por un goce que sólo es para la noche, un instante pasajero. En la apuesta de *La Mona* por la salsa, tiene que perder su mismo cuerpo. Sin embargo, ella no afronta la consecuencia del pecado. De esta manera, Caicedo no moraliza; se trata, más bien de mejor vivir poco y dejarlo todo por la música, renunciar a lo demás.

De acuerdo a Jiménez, en *¡Qué viva la música!*, la voz de *La Mona* y la del autor se entrelazan para crear una narración de sí mismos en un espejo narcisista. Es una especie de contemplación extática de sí mismos que les permite salir del ojo inquisitivo del sistema patriarcal. Sin embargo, señala que, cuando *La Mona* se convierte en prostituta, se vislumbra una fisura: ella parece satisfecha por haber renunciado a los ideales burgueses de la mujer-madre, pero en la voz del autor se intensifica un tono de tragedia que no parece equipararse a la percepción que *La Mona* tiene de sí misma en su nueva situación.

Como resultado, surge una paradoja: si para la protagonista el baile se constituye en el agente por medio del cual opera la profanación, es decir, destinar su cuerpo a una actividad que está fuera de la producción capitalista. En otras palabras, es por medio de la prostitución en la que su cuerpo vuelve a tener valor de cambio. Entonces, el cuerpo que ha sido profanado, es continuamente sacralizado. El medio escogido por *La Mona* podría haber sido otro, trabajar de obrera en una fábrica, por ejemplo, pero no es así, vender sexo, destinar el cuerpo a la lascivia de los hombres dispuestos a pagar por él, connota una consagración especial: el valor de cambio asignado a ella deviene de un goce, se traduce en pasión y desaparece, no hay plusvalía, lo que se produce se extingue

en el instante. De este modo, si bien la protagonista retorna su cuerpo a la esfera del capitalismo para financiar su “goce pagano”, nadie se queda finalmente con su cuerpo, ya que éste le pertenece únicamente a ella y su propia aniquilación en el vicio y en la salsa.

Volviendo a Duchesne-Winter, La Mona, signada por un goce enmarcado en lo delirante, drogadicta, prostituta y nómada, representa, por un lado, la resistencia contra eso que él designa como “culto moderno a la ciudadanía”: el ciudadano insano; y, por otro, esa consecuencia catastrófica que Caicedo eleva a la condición de épica maldita. Finalmente no hay salida para el que juega su vida por el deleite y el “goce pagano”; el precio que se paga es la aniquilación. Por eso, el manifiesto de “siempre viva” implica, como lo fue para Caicedo, desaparecer. Al final de la novela queda la imagen de la caída en el vacío. El instante en el que se renuncia a lo que para Duchesne es ser “ciudadano” y para Jiménez, “adulto”. La única salida es morir. De esta manera, Caicedo termina su novela con una lista de canciones de salsa y con el coro de una de ellas que habla sobre la rumba que no termina y lo alegra todo, para que no haya que pensar en lo trágico de la muerte, siendo pesta la canción titulada *Hay fuego en el 23* (190).

7. Conclusiones

La obra de Caicedo está señalada por una suerte de clarividencia desencantada, postmoderna e incluso nihilista. De esto se desprende que las aproximaciones pueden ser muy diversas. A partir del trabajo de Duchesne Winter y de Jiménez, por ejemplo, se pueden elaborar diferentes acercamientos teóricos y críticos muy productivos. Este ensayo ha discutido la función de la salsa como agente o dispositivo catalizador del capitalismo, escindiéndolo temporalmente, incluso constituyéndose en una

suerte de rito que se superpone al del consumo, el cual es continuo. Asimismo, el pensamiento de Agamben resulta apropiado al ofrecer un marco sobre el que se puede elaborar un análisis complejo de la rumba y el baile más allá de su connotación de productos culturales ya que va más allá de lo puramente estético. Sin embargo, hay muchas otras posibles aproximaciones, como la de su carácter autoclausurante, que aún no ha sido estudiado y que abre la puerta para una futura exploración.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Trads. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. Impreso.
- Arias Ortiz, Liliana. “Experiencias narrativas de la modernidad en Cali: Rupturas de mitad de siglo o del desencanto de una generación.” *Nexus comunicación* 10 (2011): 108-119. Red.
- Balderston, Daniel. “Baladas de la loca alegría: Literatura queer en Colombia.” *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 225, octubre-diciembre (2008): 1059-1073. Red.
- Caicedo, Andrés. *¡Qué viva la música!* Bogotá: Plaza & Janes, 1982. Impreso.
- Cobo Borda, Gustavo. “Entrevista a Andrés Caceido.” *Páginas de Colcultura*. Instituto Colombiano de Coltura (Colcultura). 1977. Televisión.
- Duchesne Winter, Juan y Gómez Gutiérrez, Felipe, eds. *La estela de Caicedo*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2009. Impreso.
- Hena Restrepo, Darío. *El Lumpen de la literatura: análisis de ‘Bomba Camará’ de Humberto Valverde y ‘Qué viva la Música’ de Andrés Caicedo*. Monografía de grado de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Cali, octubre de 1982.

Jiménez Camargo, Camilo. *Literatura, juventud y cultura postmoderna: La narrativa antiadulta de Andrés Caicedo*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2006. Impreso.

Unos pocos buenos amigos. Dir. William Ospina. Colcultura y Focine, 1986. Documental.

Williams, Rymond L. *Una década de novela colombiana: La experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza y Janés 1981. Impreso.