

Ritmos horizontales, océanos de salsa, espacios místicos. El ritmo musical en la obra de Andrés Caicedo

Camilo Del Valle Lattanzio

camilodvlatt@gmail.com

Freie Universität Berlin/ Universität Wien

Fecha de recepción: septiembre de 2014

Fecha de aceptación: octubre de 2014

Resumen: El presente análisis propone un nuevo acercamiento a la novela de Andrés Caicedo *¿Qué viva la música!* tratando de apartarse del método biográfico. Comienza analizando la figura del quiebre y todas aquellas imágenes alrededor de esta (la calle, el río, la selva, el espejo, etc.), para así situar al ritmo musical, la figura de la rumba y el lenguaje poético como los principales elementos de la novela. Algunos conceptos de la filosofía de Spinoza, Octavio Paz, Gilles Deleuze y Félix Guattari funcionan como puntos de partida para una nueva lectura de la obra de Caicedo. El análisis logra mostrar que el método *close reading* es más adecuado para apreciar el valor literario de la novela, que es mucho mayor que el de un mero documento biográfico.

Palabras clave: A. Caicedo, música, quiebre, poesía, ritmo, cuerpo sin órganos, O. Paz, G. Deleuze, B. Spinoza.

Horizontal rhythms, oceans of salsa, mystic spaces. Musical rhythm in the work of Andrés Caicedo

Abstract: The present analysis proposes a new way to approach the novel of Andrés Caicedo *¿Qué viva la música!* trying to move away from a biographistic analysis. It begins by exploring the figure of the break and its surrounding images (such as the street, the river, the jungle, the mirror, etc.), in order to position the musical rhythm, the figure of the 'rumba' (party) and the poetic language as the main elements of the novel. The analysis uses concepts of the philosophy of Spinoza, of Octavio Paz and of Gilles Deleuze and Félix Guattari as starting points for a new lecture of the Caicedo's oeuvre. It shows that the method of *close reading* is more appropriate to appreciate the novel's real literary value, which is a lot greater than that of a mere biographical document.

Keywords: A. Caicedo, music, break, poetry, rhythm, body without organs, O. Paz, G. Deleuze, B. Spinoza.

1. El evento Caicedo

El presente análisis se puede entender como reacción a un nuevo fenómeno literario, al renacimiento de un escritor, a lo que algunos se han atrevido a llamar *Evento Caicedo* (Cf. Duchesne Winter 2009). El *Evento Caicedo* es el inesperado eco y buena acogida que ha recibido la literatura del escritor colombiano Andrés Caicedo en las nuevas generaciones de escritores y lectores en América Latina. Todo se ha originado tal vez a raíz de la gran atención que le brindó el escritor chileno Alberto Fuguet,¹ lo que llevó a este a publicar textos inéditos del escritor colombiano (Cf. Caicedo 2008). La obsesión de Fuguet ha sido un fenómeno que se ha transmitido a grandes masas y hoy en día Caicedo es leído mucho más que durante la época en la que vivió. Ha conseguido pues lo que el periodista Eduardo Arias llama como «el lugar que merece» (2008). Lo importante de la atención que le brindó el escritor chileno es que este mismo representa una de las figuras principales de la nueva narrativa latinoamericana, encabezando el así denominado movimiento de «McOndo». Fuguet habla sobre Caicedo como aquel «eslabón perdido de McOndo. Su padre o hermano mayor» (Fuguet y García 2008). Esto es tal vez lo más importante cuando se habla hoy en

¹ El escritor chileno dice: «Caicedo salva personas, Caicedo es un autor de primera, urgente. Caicedo no puede esperar. Ya hemos esperado demasiado» (Fuguet 2007).

día sobre Caicedo, ya que se trata de un escritor que para su época era un adelantado y cuya literatura hoy leemos como la de un escritor contemporáneo.

Caicedo es un poeta de los nuestros, de nuestra generación, porque supo anticipar nuestra forma de pensar y de movernos. Caicedo no es un poeta inmaduro o infantil, como se han atrevido a llamarlo algunos críticos; Caicedo ha afectado (y esto en mayor parte por su impacto en la literatura contemporánea) directamente la literatura, la ha innovado, ha significado un quiebre en ella. Mientras el mundo esperaba de Latinoamérica historias sobre Aurelianos Buendía, Caicedo estaba hablando la lengua de los jóvenes, es decir, de aquellos que hoy en día son portavoces del mercado literario latinoamericano. Puede ser que el escritor caleño sea solamente un inconsciente colectivo, que la literatura latinoamericana contemporánea no tenga sus raíces directas en la literatura caicediana y que su literatura haya aparecido sin valor en una época que no le pertenecía, pero es justamente por esto que vale la pena darle importancia hoy en el contexto de una sociedad que se siente comprendida y tocada por él.

Es un hecho que Andrés Caicedo ha pasado de ser una persona no grata a formar parte del repertorio de análisis en la academia (Cf. Caicedo 2009: 23). Pero habría que preguntarse lo siguiente: ¿qué hace de la literatura de Caicedo digna de un análisis literario formal? ¿Qué hace de Caicedo un tema de interés académico? El presente análisis es una respuesta a este interrogante, ya que se propone hacer un bosquejo de algunos aspectos profundamente literarios que deben ser observados más de cerca.

La obra de Caicedo por más que es pequeña es un pozo hondo, un océano inmenso, un terreno inabarcable que vale la pena recorrer, así como nos faltan las palabras para hablar sobre la pequeñísima obra de Juan Rulfo. Si bien la literatura de Caicedo no es una literatura inmadura, el lenguaje es llevado en ella a su infancia, a su libertad inicial. Andrés Caicedo siempre tuvo preferencia por sus amistades infantiles (como los precoces hermanos Lemos: Clarisol, amiga a la que dedica su única novela, y su hermano Guillermo) y, queriendo morir antes de llegar a la vejez, dejó en claro que había divisado el valor de la infancia, es decir, supo descubrir lo poético de la juventud.

Aquí se parte del hecho que la literatura caicediana y más precisamente su novela *¡Qué viva la música!* se aparta de lo discursivo o bien de lo narrativo, y debe ser más bien considerada como expresión puramente poética. Esta novela es pues lo que llamaríamos una «novela poética», ya que la novela como suceso lingüístico, es decir, la transformación y la crisis a la que es llevada el lenguaje, es el aspecto principal de la obra. La novela no pretende más

que lo que presenta: la expresión de un suceso por medio de un lenguaje performativo, el cual tratamos de agarrar inútilmente, ya que habiendo pasado un segundo se ha esfumado nuevamente.

El lenguaje es transgredido y llevado hasta un límite extremo, haciendo de él la materia principal para moldear un ritmo frenético, un ritmo meramente corporal, vivo, latente. Tal vez la novela esté más cerca de la música que de la misma literatura, y ese es tal vez el mayor valor literario de la literatura caicediana: Caicedo llegó más allá de los límites de las artes y llevó con su poca obra todo a un límite; su obra es la expresión misma de ese deseo casi fantasmal de todas las nuevas generaciones de saturar, de llegar hasta lo último, de estallar. Para poder llegar al límite se tiene pues que transgredir, romper estructuras, sacar chispa. Muy en contra de lo que formula Duchesne Winter en la introducción a su libro *La Estela de Caicedo*, Andrés Caicedo modifica y entra como un intruso subversivo a innovar las técnicas narrativas. La literatura es reevaluada completamente y se presenta pues como práctica y se despoja por completo de su calidad comercial. Comienzan los nuevos aires del Post-Boom, del querer apartarse de la tradición para conseguir la fama, del querer labrar un camino nuevo, y Caicedo intuyó esto desde el comienzo, encontrándose bajo la sombra del monstruoso Boom garciamarquiano. El leer y el escribir es, para Caicedo, bailar; es performar el ritmo, vivir. Para mostrar esto se analizarán ciertos aspectos importantes de la obra, en los que se muestra una cara auténtica, una técnica original que hacen de Caicedo algo más que un evento comercial, un poeta de los nuestros.

¡Qué viva la música! es el comienzo y el final formal de la carrera literaria de Caicedo. Habiendo recibido la primera copia de la publicación de la novela, el autor decide suicidarse con sesenta pastillas de Seconal (barbitúricos). Esta tal vez fue la razón de su «consagración literaria» (Van der Huck 2009) haciendo de su vida la vida de un poeta maldito, la de un mártir. Su muerte ha sido ese necesario «patetismo» para la gloria literaria, que le atribuye Borges a la obra de Quevedo (Cf. Borges 2007: 46). El hecho de su suicidio ha sido siempre una sombra en su obra, el inicio y el punto de convergencia de toda la literatura secundaria. Los críticos se han dejado deslumbrar por su vida telenovelesca, pero es tiempo de alejarse de este biografismo ciego que no deja ver el valor intrínseco de la obra literaria por más que su vida hoy en día (y más que todo a raíz del texto publicado por Fuguet) ya juega un papel de mito, de intertexto con sus textos. Su vida se ha vuelto un texto paralelo, casi como si él hubiera sido el Dédalo de su laberinto de desgracia.

No obstante, esto debe importar poco en este análisis. ¿De qué trata la novela de Caicedo? Su tema es el quiebre de un orden, de la rutina, el sumergimiento de la heroína María del Carmen Huerta en la noche de la música, en el océano del ritmo musical que la arranca de la vida normal burguesa. María del Carmen escribe su historia desde el final, algo así como una pícara reevaluando la historia de sus bellaquerías, reevaluando toda su historia desde el día en que faltó a su rutina. El hecho de que la novela esté narrada en primera persona es lo que deja que el lenguaje se arrastre libremente, y así mismo que la narradora no solo describa sus bailes, sino que baile con su lenguaje. La novela se articula a distintas velocidades, siempre halada por ese ritmo frenético que es su ritmo de fuga a una música que va succionando cada vez más a la protagonista:

Música que se alimenta de 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 ya no sé nada y de nada puedo estar segura [...]. (Caicedo 2009: 127)

2. El quiebre, el punto de fuga, la interferencia musical: la deterritorialización de la noche

Cada vida depende del rumbo que se tomó en un momento dado, privilegiado. Quebré mi horario aquel sábado de agosto, entré a la fiesta del Paco Flores por la noche. Fue, como ven, un rumbo sencillo, pero de consecuencias extraordinarias. Una de ellas es que yo esté aquí, segura, en esta perdedera nocturna desde donde narro, desclasada, despojada de las malas costumbres con las que crecí. Sé, no me queda la menor duda, que yo voy a servir de ejemplo. Felicidad y paz en mi tierra. (Caicedo 2009: 40)

El punto de fuga es la música, la música es el quiebre de la estructura, de la rutina. La narradora aclara que se ha liberado, se ha liberado de una moral que se basa en la espera de la muerte y ha encontrado por ende el camino de la vida. Las consecuencias es que se encuentre al final desclasada pero al mismo tiempo libre: la narradora paga el precio por haber faltado a la ley de llevar una vida normal terminando en un prostíbulo, precio que se paga por haber optado por una vida libre. La libertad es entonces entendida como aquella facultad de tomar un rumbo, de pasar la calle y de llegar a otros horizontes.

El primer aspecto importante sería el *quiebre*, el cual aparece explícitamente en un espejo viejo que la narradora tiene en su cuarto burgués y el cual no vuelve a encontrar al final cuando, ya habiendo sobrevivido al quiebre de la rumba, vuelve a visitar su casa. El quiebre aparece entonces como elemento que le da inicio a la novela, pero así mismo, como se verá más adelante, como un aspecto que se va desvaneciendo apenas la narración avanza. El quiebre más inmediato es el de la rutina (María del Carmen falta por primera vez a su círculo de lectura marxista el día de su descarrilamiento) que aparece implícito en muchos otros elementos metafóricos importantes como el cruzar la calle. Se trata entonces de un cambio de territorio, de una deterritorialización que se efectúa por un deseo, el deseo de incorporarse al terreno de la música.²

María del Carmen cruza la calle con deseos de llegar más allá de la otra orilla, hasta traspasar los cerros; tiene deseos de llegar hasta el sur más profundo, el cual está asimismo cargado de una connotación de clase baja, de pobreza, lo que hace del quiebre algo muchísimo más explícito. No solamente se quiebra la rutina sino la clase, las barreras sociales. Una niña de clase alta caleña emprende el rumbo moralmente equivocado, el rumbo del placer que inevitablemente la lleva a las clases bajas. Y este quiebre se muestra en términos espaciales con el sur, lo cual viene a jugar un papel muy importante respecto a aquella organización espacial urbana de las clases que en Colombia marca fronteras históricas, patéticas y hasta ácidas. El sur es bajar, es caerse, y asimismo, como un ángel de las alturas, María del Carmen desciende a lo bajo de la sociedad en busca de la vida, desciende al infierno de la moral cristiana y con esto se destruye; rompe con el dualismo y bebe de la fuente original de la libertad, donde estamos desnudos y somos solamente intensidad. Al final de la novela, habiendo terminado el viaje, aclara la narradora:

Supongo que los marxistas ven las fotografías y pensarán: «Observen ustedes lo bajo que puede llegar la burguesía». Qué bajo pero qué rico, no me importa servir de chivo expiatorio, yo estoy más allá de todo juicio y salgo divina, fabulosa en cada foto. Fuerzas tengo. Yo me he puesto un nombre: SIEMPREVIVA. (Caicedo 2009: 171)

² Son bastantes los aspectos deleuzianos que se pueden encontrar en la literatura caicediana (así como las similitudes entre esta y la *Beatlitecture* son bastantes), los cuales serán analizados más adelante.

El descenso ocurre paulatinamente. Primero se interesa por el *rock*, interés que comparte con su amigo melancólico e intelectual de la infancia (Ricardito el Miserable), el cual sirve de puente lingüístico a la música en inglés. Pasando por el *rock* (música que inundaba las fiestas de clase alta) llega a la salsa que es justamente donde la narración se acelera, alcanza el sur y, tocándolo, se acerca más a la naturaleza, a su fuente original. Se parte del territorio del hogar (cuna de la buena moral y de la civilización) y se quiere llegar por la rumba a la clase baja, y de allí hasta la naturaleza, allá donde no se puede llegar más bajo: el devenir animal. La escena en Jamundí (Cf. Caicedo 2009: 140-155), ya llegando al final del libro, donde la narración llega inevitablemente a una explosión, el lenguaje colapsa y la novela alcanza su límite y todo esto ocurre en medio de una naturaleza salvaje. Se describe un acto sexual descarnado y no convencional, acompañado (como en un concierto a dúo) de una escena de violencia extrema, de un asesinato. Cruzando la calle inicialmente llega entonces, al final, al corazón de la naturaleza, al salvajismo. Pero mucho antes de esta escena violenta, después de haber incursionado en la salsa, es decir, justo en el momento del quiebre con el *rock*, se puede ver fácilmente este acercamiento a la animalidad. Después de una rumba de salsa salvaje, María del Carmen y sus nuevos amigos se encuentran en un potrero donde tienen sexo de forma salvaje:

Una cuadro más tuve *deseos de hambre*, y ellos dijeron: «Más rápido llegamos si nos vamos por los lotes»; [...] un poco enojadita estaba pensando en esto cuando vi que ellos se detenían, me esperaban. Yo pensé: «¿Quiéren comerme aquí?», y de alguna parte, porque casas había cerquita, me llegó el olor a desayuno [...]; algo en el orden que sostenía la espera de ellos, devorándome toda, me llenó mucho más de urgencia; los abracé por turno, les dije papitos por turno, les desabroché cada bragueta y me tendí en un lugar clarito con mirada de débil mental. [...] Cuando él se me vaciaba todo, yo me puse a mirar las casas que bordeaban el cielo, y paseando la mirada vine a descubrir a un grupo de muchachos [...] apoyados en el muro del balcón contemplaban todo y aullaban como demonios. (Caicedo 2009: 93)

Este quiebre que, como se puede ver, es también una fuga a una animalidad perdida, se articula en términos espaciales (el norte y el sur, la ciudad y la selva, etc.), pero es también representado por la tensión entre dos personajes. Se trata de aquella tensión que carga y encarna el quiebre iniciador. Me refiero a la tensión entre Ricardito, que representa el pasado melancólico o muerto, el mundo del *rock* y de la infancia, y Mariángela que es, como

su nombre lo dice, un ángel caído de la fiesta, una mujer desclasada y, por esto mismo, ídolo de nuestra heroína. María del Carmen se aleja de estos dos, como se aleja del *rock*, el mismo que le sirvió de quiebre inicial para emprender su nuevo rumbo de vida. Ella se mueve de Ricardito a Mariángela y estos dos personajes juegan el papel de puntos gestadores del vector que lleva al clímax y que converge en ese punto de vida al que nunca se termina de llegar, es decir, a la música. La novela debe ser entendida entonces como *suceso*, y se concibe como un devenir vida que tiene mucho que ver con un devenir animal o un devenir cuerpo.

El vector estructural se expresa entre estos dos puntos, los cuales desaparecen; ya que al final no queda ningún tipo de estructura, sino puro movimiento, devenir, música, baile. No se trata de llegar a ninguna parte sino de una convergencia hacia el infinito, así como convergemos en la muerte sin llegar nunca a estar en ella. El vector lanza entonces a la protagonista a la *noche*, esa noche infinita que nunca termina, y la noche es ese otro factor importante que hay que señalar en cuanto a la metáfora del quiebre.

La noche es ese sur salvaje, en el que la protagonista se sumerge paulatinamente. La noche podría ser la muerte, pero una que se celebra y a la que nunca se llega. Esa noche nunca se alcanza, como se muestra al preguntarse la narradora después del clímax de la escena en Jamundí: «¿Nos cogería la noche?» (159). Mariángela es ese punto nocturno que hala a la protagonista para desvanecerse después. Es el punto de fuga, la energía de activación, la fuerza succionante de la noche. María del Carmen recuerda después a su amiga como a aquel único personaje capaz de comprender el nuevo rumbo de su vida; la recuerda porque Mariángela se suicida, es decir, se desvanece en la noche y por consiguiente fracasa no logrando desprenderse del todo de su historia en el Norte de los ricos, en aquel «norte de suicidas» (31). El personaje de Mariángela necesita o es dependiente del personaje de Ricardito, como los antagonistas se necesitan inevitablemente para existir. Mariángela se va quedando vacía, porque no es como María del Carmen un todo afirmativo sino dependiente y por eso carece de intensidad propia.

Ni qué decir que me le fui pareciendo a Mariángela. Ojeras, ni hablar; ya las tenía. [...] Así fui notando el terrible proceso de descenso y de desgaste: [...]. Mi baile, mi permanente movimiento y mi canto [...] eran siempre un desafío y a la larga una ofensa. Empecé a tartamudear, como Mariángela en los momentos críticos. Cuando caminaba con ella conversábamos, tanto era ese sabernos progresivamente idénticas. (Caicedo 2009: 81)

Este paulatinamente acercarse a la noche, a la naturaleza y en consecuencia a la música aparece explícitamente en la recurrente idea de estarse *enredando*. El punto de fuga es el inicio, la puntica en la cual la protagonista se comenzará a enredar, un vector demente que la llevará a ese océano del ritmo frenético de la salsa. La protagonista se enreda en la música, la que siempre aparece análoga a la noche, así se constata en la siguiente cita: «[...] obedeciendo una emoción pura le respondo su llamado a la noche, porque no me traga, me sacude nada más, y me acuesto con el cuerpo lleno de morados. [...] Soy una fanática de la noche. Soy una nochera. No está en mí»(26).

La noche no está en ella, ella es más bien la que corteja la noche, la que quiere sumergirse en ella, copular con ella. El vector es un símbolo de luz. De la dicotomía entre Ricardito (oscuridad, negatividad positiva) y Mariángela (luz, positividad relativa) se expande María del Carmen que es devenir intenso de adolescente, de la sombra a la luz. El símbolo que utiliza para mostrar su luz y su vida es su *pelo rubio*, el cual siempre se encuentra amenazado en sucumbir a las sombras, como lo hace Mariángela, y el cual aparece desde el puro principio y va marcando una especie de termómetro del ritmo, como se anota en la siguiente cita: «Soy rubia. Rubísima. Soy tan rubia que me dicen: “Mona, no es sino que aletee ese pelo sobre mi cara y verá que me libra de esta sombra que me acosa”. No era sombra sino muerte lo que le cruzaba la cara y me dio miedo perder mi brillo» (14).

Mariángela sucumbe a las sombras y es eso mismo lo que marca lo heroico de María del Carmen. Su brillo no se apaga. María del Carmen sigue con la cabeza en alto enredándose en la música, avanzando hacia la noche. El heroísmo es su fuerza, esa facultad para soportar el quiebre, el devenir, la tensión entre dos fuerzas, como se afirma en la cita siguiente: «Mi talento es una fuerza y una gracia de la vida, y es al mismo tiempo el agradecimiento» (55). Y la fuerza es la fuerza de ese otro motivo que aparece: el Río con mayúscula, así como ella lo introduce: «Ni más ni menos descubrí el Río» (17). Lo que se origina a partir de ese quiebre es un devenir, un movimiento constante, una afirmación de esa búsqueda espinosista de crecimiento de actividad que es simbolizada con el río. La experiencia del cuerpo y del tiempo en la música, ese tal vez sea el tema de la novela,³ como se afirma a continuación:

No era sino cuestión de dejarme ir, abrir los brazos, todo es mío, todo me ayudaba, toma y dame, los muchachos que salían a tomar aire y era a mí a quien tomaban, me

³ Este aspecto del río aparece en otras narraciones de Caicedo como en «Besacalles» relato incorporado en *Calicalabo*.

veían y no podían respirar, era un río y no una calle lo que yo cruzaba, a donde tomen el aire que les faltaba se me llevan es el río, entraban sofocadísimos a su fiesta, pasando el dato: «Viene pelada extraña». (Caicedo 2009: 87)

María del Carmen encuentra en la salsa también su destino final musical porque se puede incorporar en el río semántico de su letra. Ya no necesita de Ricardito, su traductor del inglés al español, ni de la tensión entre él y Mariángela, y en la salsa encuentra su libertad. Por fin se puede afirmar a ella sola: ha encontrado su caudal y en él se vierte como en un orgasmo místico, así se anota en la siguiente cita: «Me inflé de vida, se me inflaron los ojos de recordar cuánto había comprendido las letras en español, la cultura de mi tierra, donde adentro nace un sol, [...]. Hecha un río de pensamientos urgentes, felices todos, caminé con ellos montaña arriba» (92).

En conclusión, se trata de un quiebre territorial, espacial, animal, rítmico, místico, nocturno, mortal, amoral, intenso. Ese es el comienzo de la obra y lo que se trata de expresar con ella. El quiebre es la reacción exotérmica que posibilita la expresión del ritmo: se quiebra una estructura y de esta se gestan chispas intensas. Y como la narradora es la misma que vive este quiebre, sus palabras encarnan en sí la experiencia intensa. Para esto la narración se aleja de lo discursivo (lo estructural) o más bien lo rompe, lo destruye y deja germinar de esto una narración performativa, poética, musical. La narración encuentra en su forma poética la forma adecuada para bailar con el lenguaje. El lenguaje llega a un límite, es llevado a incorporar el ritmo frenético de la salsa. De pronto la narración y la música se mezclan, ya no hay más puntos de referencia, se está bailando en el lenguaje. El texto tiene que ser leído o tal vez cantado, y al leerlo vivirlo. No hay métrica detrás, solo hay palabras en constante fricción como cuerpos sobre una pista de baile.

3. Novela poética: ritmo y lenguaje. El ritmo salsero en la literatura

Los contrarios no desaparecen, pero se funden por un instante. Es algo así como una suspensión del ánimo: el tiempo no pesa. [...] Pero todos, alguna vez, así haya sido por una fracción de segundo, hemos vislumbrado algo semejante. No es necesario ser un místico para rozar esa certidumbre. Todos hemos sido niños. Todos hemos amado. El amor es un estado de reunión y participación, abierto a los hombres. [...] Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí. (Paz 2010: 24-25)

Se parte de la estructura y de su quiebre para llegar a la poesía. El lenguaje discursivo se rompe y se llega al ritmo inicial de las palabras, las palabras en su libertad. El esquema que une las palabras con funciones preestablecidas colapsa dando paso a un rizoma. «Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Estas líneas remiten constantemente unas a otras» (Deleuze y Guattari 2004: 15). El rizoma deja que toda palabra se una con cualquiera, que de una piedra lleguemos inevitablemente a las alas de un pájaro. Nos exorcizamos pues de la estructura para llegar a nuestra lengua como órgano que canta, y que se rige por energías distintas, que para Paz son primitivas, las originales, las cuales encontró Caicedo en la salsa. Y este núcleo poético, este punto desde el cual se canta, es el ritmo: «El idioma ha llegado, sin esfuerzo, a su extrema tensión. El verso dice lo indecible. Es un tartamudeo que lo dice todo sin decir nada, ardiente repetición de un pobre sonido: ritmo puro» (Paz 2010: 90).

Tal vez Paz entendió que la poesía estaba muy cerca de la música y esa perspectiva es justamente la que nos ayuda a aproximarnos a la literatura de Caicedo. La música desconoce antónimos y sinónimos, y por medio de la intensidad sonora se celebra el tono, el suceso lingüístico. La poesía, según Paz, se basa en la imagen, que es la que sirve para unir los quiebre discursivos del lenguaje, llevando a este a su origen, despojándolo de su utilidad; el origen que es ese silencio que no es falta de sonido sino un sonido infinito: el mar, océano de posibilidades.

La imagen hace perder a las palabras su movilidad e intercambiableidad. Los vocablos se vuelven insustituibles, irreparables. Han dejado de ser instrumentos. El lenguaje cesa de ser un útil. El ingreso del lenguaje a su naturaleza original, que parecía ser el fin último, no es así sino el paso preliminar para una operación aún más radical: el lenguaje, tocado por la poesía, cesa de pronto de ser lenguaje. (Paz 2010: 110-111)

Por medio de la poesía la lengua es descuartizada con violencia para darle vida a lo que se dice, sin decir mucho solamente como si estuviera cantando. En la novela el ritmo de la salsa se incrusta en el lenguaje y lo quiebra dándole vida frenética. Y este ritmo lingüístico que se origina por medio del tartamudeo musical está muy cerca de un lenguaje cinematográfico y poético. La narración se acerca a sus imágenes como una película articula sus fotogramas: las frases son cortas y por medio de la lectura se llega a un movimiento:

Yo le digo a mi gente que está escuchando, y abría los ojos, bueno que está, baila conmigo, me paraba, le daba al parque una mirada de 360 grados, cójelo suave, rito de clave, detenía mis ensoñaciones para caminar hasta las gradas traseras, bajar agitada y feliz, moviendo los bracitos, riéndome sola, ya se darían los borbotones del crepúsculo, la hora precisa para volver sobre mis pasos y esta vez encarar las gradas, subirlas muy lentamente, y uno en uno 23 escalones para que sea, de pronto tan de repente, semejante amplitud, semejante anchura, luces de los autos trazando líneas de un extremo a otro, cuadrículado de personas, olor a trópico alebrestado, cielo tan zapote, montañas negras, bongó sabroso: subir esas gradas es la más fiel imitación del movimiento llamado «de grúa» (que uno ve en el cine). (Caicedo 2009: 100)

Es por eso que me atrevería a definir la poesía caicediana como una poesía cinematográfica. Caicedo lleva al lenguaje a ese origen cinematográfico de nuestro imaginario común. En cierto sentido, si en el ritmo está el mito original, el cine hace parte pues de nuestro mito; las nuevas tecnologías que son indiscutiblemente nuestra forma esquizofrénica de pensar. ¿Será tal vez esta la raíz del ya nombrado Evento Caicedo? Indudablemente Caicedo nos toca los intestinos con una lengua que se mueve a la velocidad de nuestro pensamiento (y también es la velocidad en la que el cinéfilo Fuguet debe pensar). Y es que por medio del montaje se puede llevar todo a una unidad en la que todo es posible, en la que de una imagen-palabra podemos llegar a otra como en un rizoma, algo así como el ritmo en la poesía: la imagen cinematográfica se despoja de su estructura contextual del tiempo y del espacio y encuentra su libertad, articula nuevas formas, nuevos cuerpos, es libre, pura poiesis. Respecto a este aspecto cabría preguntarse lo siguiente: ¿Por qué habla Paz de imagen y no de símbolos? ¿Por qué recurrir a lo visual y no a lo lingüístico para aclarar la revelación poética?

La música es expresión de unión, de comunión. Los opuestos se acercan y el quiebre de su división trae consigo el sonido poético. Y es que la rumba es una comunión entre cuerpos, es el conformar un todo en el que las fronteras se suprimen, es una unión corporal física que es mística y sexual. Por eso la poética de Paz está cargada tanto de misticismo y cabe preguntarse ¿cómo poder hablar sobre la música sino en términos místicos? Caicedo muestra en su novela esta comunión rumbera que de cierta forma se expresa también por medio de las drogas. Las drogas, como la comida en general en nuestra cultura occidental, es motivo de comunión, de reunión, de amistad. Juntos, en medio de un grupo de «unos pocos buenos amigos», llegan a un estado distinto, cruzan la calle, buscan el sur. El quiebre

extremo de la poesía caicediana radica también en un quiebre moral de la posición de la sociedad ante las drogas, es decir, se plantea entre líneas que para llegar a ese tartamudeo poético es posible apoyarse en los psicoactivos. Y eso lo muestra Caicedo con su obra. Su literatura es subversiva también en este sentido, porque ve más allá de los prejuicios morales y trata de hablar sobre lo que muchos no se han atrevido y habla como muchos tampoco lo han hecho. El resultado es sorprendente y desgarrador, un resultado infinitamente positivo.

Es importante que la crítica literaria, entonces, vaya más allá y no defienda principios morales, hay que dejarse nutrir por los que se han atrevido a traspasarlos, hay que hablar la lengua de la novela para poder entenderla, y por eso es importante verla como novela madura, su quiebre es algo serio. Caicedo tampoco pretende hacer una apología de las drogas, muy por el contrario. Los cuerpos vacíos de muchos personajes son un tema y también denuncia de la decadencia de toda una generación; sin embargo, se pone el tema sobre la mesa y abre fronteras nunca antes exploradas.

El lenguaje se arrastra entonces hasta el canto y se deja en muchas partes cautivar por las letras ya escritas. Caicedo cita canciones y el lector se ve en dificultad extrema para discernir qué es original del autor y qué no. Estas partes, no obstante, son pocas y se limitan casi exclusivamente a citas de Ricardo Ray y Bobbie Cruz. Sin embargo, esto hace parte de los aportes de Caicedo a la técnica narrativa. Las citas musicales muestran puntos de fuga internos en el texto que llevan a las canciones y rompen así con las fronteras de género. María del Carmen canta y de pronto su voz se pierde en la noche de la rumba. El organismo se deshace y su boca deviene en la de la multitud halada por la voz de Richie Ray y Bobbie Cruz. Es pues un devenir océano, un devenir amplitud, devenir ritmo, devenir comunidad. Para Paz la palabra encuentra en la poesía su libertad, y en *¡Qué viva la música!* el cuerpo se despegas de su organismo y se diluye en la comunidad y encuentra (con un poco de ayuda de las drogas) su libertad. María del Carmen se incorpora en un cuerpo común, encuentra su agenciamiento del deseo y su Cuerpo sin órganos a la Deleuze y Guattari.

4. El ritmo, la máquina: desarticulación del organismo, misticismo inorgánico

La fuga a la noche es la fuga a un territorio de nadie, es decir, a un territorio donde el sujeto se deshace para formar parte de un todo: la rumba. La rumba es un cuerpo homogéneo, es

una fusión de placer en el sentido espinosista; es decir, el cambio a una perfección (*perfectio*) mayor. El afecto del placer (*laetia*), en la filosofía de Spinoza, implica un cambio de estado de uno menor a uno mayor en comparación con el afecto del no placer (o displicencia, *tristitia*) que es de uno mayor a uno menor. El placer es el resultado de una afinidad entre cuerpos en cuanto a su velocidad, ya que los cuerpos solo se diferencian en cuanto a su proporción interna de movimiento y quietud; es decir, a sus estados afectivos, cinéticos. Los cuerpos se aceleran y se frenan constantemente. Cuando dos cuerpos se encuentran y se crea una afinidad entre sus estados cinéticos, estos vienen a formar un cuerpo mayor, como el encuentro entre dos bailarines. Esto es básicamente lo que ocurre en una rumba. En la novela el cuerpo de la rumba es descrito explícitamente en la escena en la que Rubén Paces, después de haber consumido barbitúricos, se escabulle entre las piernas de ese todo homogéneo de la rumba salsera que se origina en un concierto de Richie Ray, buscando desafortadamente una salida, como quien busca la boca o el ano de este cuerpo energético:

Al abrirlos [los ojos], se encontró a la altura de las rodillas de sus semejantes, porción de humanidad la más movable y la más sensible a ese ritmo, [...]. Sí, las miles de rodillas y de muslos formaban una especie de pasadizo con huesos y cojines de carne. Un restallante solo de trompetas color whisky lo lanzó a su nueva empresa: se metería por ese túnel cavado por la salsa hasta llegar a cualquier amplitud mínima donde pudiera vomitar tranquilo. [...] ‘Lo importante es que este pulmón por el que avanzo se ensanche apenas yo saque la cabezota’. (Caicedo 2009: 120)

Este sería el resultado: una cantidad de individuos que por medio de ese río de música sintonizan de tal forma que sus proporciones cinéticas hacen que se fundan en un todo donde las fronteras de los sujetos se diluyen. Todos se encuentran ahora en un mismo campo magnético, en un mismo todo, un océano liso, sin sujetos. En cuanto a la substancia de los cuerpos en la filosofía espinosista estos son concebidos como infinitos (ya que todo lo que se deriva de la naturaleza infinita de Dios se deriva necesariamente de forma infinita), por eso asegura Spinoza que no sabemos con certeza de qué es capaz nuestro cuerpo, ya que ese conocimiento es infinito. Es decir, de base cada cuerpo está abierto y puede entrar en comunión con otros cuerpos ya que en la infinitud de cada uno están incorporados todos los cuerpos. Lo que diferencia a los individuos es esa mera proporción de velocidad, es una proporción afectiva, la cual lleva a una fusión cuando existe una sintonización, así

como ocurre en la rumba. Es como si dos rostros se miraran y convergieran en una sonrisa compartida. En la fiesta todas las energías sintonizan como miles de radios que de repente se encuentran y conforman un mismo cuerpo, una misma mega-máquina. Hay frecuencias que se repelen, otras que son vivificantes y se aglutinan, es una selección afectiva, una aglutinación de cuerpos por el afecto del placer, lo cual se asemeja mucho a la sintonización radial:

El radio, en su inconstancia, cambió de *Rock* pesado a *Llegó borracho el borracho*, que yo mutilé en el acto (Tico también), para que se diera una sinfonía de rasguídos y chillidos buscando la mejor estación, el acuerdo. [...] Tico le subió el volumen a su poderosísimo receptor, disgustado. Yo miré feo a Ricardito y le dije: «*Please*, ¿no? Sintonízalo donde es. Somos un grupo». Ya había uno que le quería pegar: «O ponés algo en inglés o te sacudo». Cortó por el camino más directo: apagó el radio. (Caicedo 2009: 33)

De aquí se deriva mi tesis, que la filosofía espinosista es una filosofía del cuerpo como máquina y con máquina no me refiero a un simple objeto técnico, sino a la máquina como fuente de actividad, a la máquina que está abierta y lábil a la conjunción con otros cuerpos. Se trata de esa máquina que aparece constantemente en la filosofía de Félix Guattari, un objeto afectivo, expresión del devenir. Como se puede ver, en el libro de Caicedo está implícita, tal vez inconscientemente, una concepción espinosista de los cuerpos. Otro ejemplo del cómo de esta conjunción de cuerpos desde su primer estadio (el primer acercamiento entre dos cuerpos) se muestra explícitamente en la escena en la que María del Carmen y Rubén Paces sintonizan sin música bailando por la calle. Las máquinas sintonizan por medio de la gesticulación corporal, uniéndose. Nuestra heroína comienza a bailar y Rubén Paces la iguala y después de esto se juntan, formando un cuerpo mayor:

Pequeño amaño 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 se venían, corticos, hacia mí, el jala jala queño jala pallá, [...] y siento que el cercano zapateo, el que no es mío, levanta 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, [...]. Pero seguí trazando perfecto zig-zag hacia atrás [...]. Acuerdo, entendimiento mutuo, astucia polar. [...] No pude más me voltié. [...] No nos separamos, penitas de roce de hombros y caderas, ¿roce no más? Vente ya, termina. Al lado, gente que manotiaba o aplaudía o insultaba, no lo sé; los observadores

más vivos harían esfuerzos por adivinar el nombre del ritmo que teníamos adentro, y con Richie namá, apreté un poco más aquel hombro, le miré fijo la cara, aunque difícil es, porque con tanto bajonazo la visión se borrona, brincante [...]. (Caicedo 2009: 101-102)

Los pies se acercan, ya no pertenecen a un cuerpo, sino a un ritmo. La corriente, el afecto, las partes corporales se rozan y se incorporan. Forman un cuerpo sin órganos, es decir un cuerpo sin organismo, sin estructura dada. La corriente, que para Deleuze y Guattari parece ser lo esencial, es lo que recorre esa aglutinación corporal del ritmo:

Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuito, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y deterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensur. (Deleuze y Guattari 2004: 164-165)

Eso es lo que es el baile: un agenciamiento del placer. Ya no hay árboles, sino pura amplitud, océano, conjunción corporal con la masa. El cuerpo no es más unidad, sino que se vuelve plano, espacio infinito y es por eso que aquí se propone la imagen del océano que es la figura que más se asemeja al rizoma, el cual también está incluido en este pensar espacial que en el libro de Caicedo se vuelve explícito. María del Carmen quiere unirse al pueblo, devenir masa, untarse y deshacerse entre su gente y lograr sintonizar con el ritmo musical de la salsa, en el ritmo de la comunidad. El compartir pues el cuerpo, el estar desbordado y ese desbordamiento es realmente el acto místico del baile. Bailando formamos un cuerpo, un cuerpo que ya no es propio sino comunal. Y lo que fundamenta esta falta de organismo es el hecho de la fragmentación: María del Carmen deviene manos, pies, cola, boca, deviene hasta Rubén, deviene todos. María del Carmen se riega y se recoge (porque solamente se puede compartir dejando un poco de lo propio) a la velocidad de la rumba. Y en el estilo, este estilo de la poesía cinematográfica la cual ya se ha mencionado arriba, es donde podemos ver que la lengua de la narración se incorpora así mismo al ritmo frenético de la rumba. La narración es deterritorializada y por eso llega a veces a citar las mismas canciones, no pudiendo definir más cuáles palabras le pertenecen y cuáles no.⁴ En la escena anteriormente citada los pies

⁴ Como en una carta de Caicedo a Luis Ospina donde aclara: «Esto ya se está pareciendo a una letra de un tango» (Caicedo 2008: 35).

no le pertenecen más sino que hacen parte de ese todo, volviendo después a ser de ella. Y es que nunca se llega completamente a la noche, al sur, lo importante es ese converger, el devenir como un vector o un limes al infinito. Es un compartir desbordado, ya que todo desbordamiento necesita una frontera, la frontera de lo propio. Por eso Deleuze y Guattari hablan de una *prudencia* al formar un Cuerpo sin Órganos, ya que siempre se parte de una estructura para llegar a lo intenso, al plan de inmanencia, a la intensidad. Se necesita un organismo para desbordarlo:

La prudencia es el arte común a las tres; y si a veces se roza la muerte deshaciendo el organismo, también se roza lo falso, lo ilusorio, lo alucinatorio, la muerte psíquica evitando la significancia y la sujeción. [...] Hace falta conservar una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse; [...]. Liberáadlo [el Cuerpo sin Órganos] con un gesto demasiado violento, destruid los estratos sin prudencia, y os habréis matado vosotros mismos, hundido en un agujero negro o incluso arrastrado a una catástrofe, en lugar de trazar el plan. (Deleuze y Guattari 2004: 165)

Allí radica la parte negativa de las drogas. Si bien la novela es el resultado de la productividad experimental que se puede derivar de ellas, la falta de prudencia en su uso puede llevar a lo que llaman Deleuze y Guattari como un *cuerpo vacío*. Pero la visión de las drogas de Caicedo es una visión imparcial, amoral, ya que se trata de rescatar lo productivo sin ignorar los abusos, los quiebres de un límite:

[...] anulación del sentido de escogencia, difuminación de la concentración hasta no poder recordar ni la forma correcta de agarrar una cuchara, hilaridad general, [...] quiebres y ardores y alquitrán en la garganta, dolor *blanco* y angostura y vacío del corazón, imposibilidad de descanso, digestiones prolongadísimas, equis y zetas, [...] sensación de astillamiento y descascaramiento del cerebro, pinzas apretando el bulbo, el asiento, sangrientas telarañas en los ojos, brotes y erupciones en la piel, perpetuo borrón de sueños. (Caicedo 2009: 74)

Ninguna de las dos perspectivas, ni una positiva ni una negativa, triunfa aunque se puede sentir un claro triste sinsabor en la novela a pesar de su final energético y feliz. La novela debe ser concebida entonces como un ente con vida propia con sus altibajos, alejada de la vida de Caicedo, ya que si nos basamos en los ya trillados análisis biografísticos de la obra, podemos ver la novela tanto como expresión melancólica así como expresión

de felicidad desbordada, anhelo de una inyección positiva antes del suicidio. Como se ha podido ver es un libro que debe ser visto como un ser vivo, con palpitaciones que vale la pena ver de cerca.

La música se expresa en todo, es llevada a su límite desde las figuras espinosistas de los cuerpos, pasando por la novela como prosa poética revelando el ritmo, hasta la expresión misma del pensamiento frenético de una generación radial. El libro hace, como el título lo muestra, un profundísimo tributo a la música. El libro es, pues, aquello que se reúne en la exclamación del título, pero cabe aclarar que no se celebra la música como género artístico, es decir, no se trata de darle a la música un lugar privilegiado por encima de las otras artes (ya que se ha visto que tanto el cine como la poesía juegan un papel en la novela igual de importante); se trata más bien de ver lo musical como aquella salida principal, como aquel plan de intensidad que se busca. Lo musical es ese lugar donde podemos vivir, allí donde podemos hacernos a un verdadero y prudente cuerpo sin órganos. María del Carmen huye del norte de suicidas y después de su odisea musical termina en un prostíbulo, pero no termina solamente en el prostíbulo como espacio moralmente mal connotado, sino en una isla de salsa, en una isla musical.

¿Dónde pueden estar aquellos sujetos que deciden vivir distinto, vivir una vida intensa? ¿Adónde los lleva ese impulso que los hizo cruzar la calle? ¿Dónde están aquellos espacios despojados de moral? ¿No es pues solamente allí, detrás de la frontera, donde está el espacio destinado para los pecadores? Nuestra heroína está destinada pues desde el quiebre inicial de la trama a llegar a un lugar destinado para los desclasados, es decir, al prostíbulo. Sin embargo, María del Carmen termina en una isla interior de música, allí donde viviría sin miedo, feliz, no esperando la llegada de la muerte, sino más bien celebrándola.

REFERENCIAS

ARIAS, Eduardo

- 2008 «El lugar que merece». En *Semana*. Bogotá: Ediciones Semana <<http://www.semana.com/cultura/lugar-merece/118207-3.aspx>>. Consulta hecha el 29/03/12.

BORGES, Jorge Luis

- 2007 [1952] «Quevedo». En *Otras inquisiciones. Obras completas II*. Bando II. Bogotá: Emecé, pp. 46-57.

CAICEDO, Andrés

- 2007 *Calicalabozo*. Bogotá: Norma (Edición «Cara y Cruz»).
- 2008 *Mi cuerpo es una celda. Una autobiografía*. Dirección y montaje por Alberto Fuguet. Bogotá: Norma (Colección «La otra orilla»).
- 2009 *¡Qué viva la música!* Bogotá: Norma (Edición «Cara y Cruz»).
- 2009 «A mi hermano le gustaba ir al cine». En DUCHESNE WINTER, Juan y Felipe GÓMEZ GUTIÉRREZ (eds.). *La estela de Caicedo. Miradas críticas*. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 21-26.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI

- 2004 «¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?». En *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, pp. 155-171.

DUCHESNE WINTER, Juan

- 2009 «Cali-drama: Guillermo Lemos sobre Andrés Caicedo». En DUCHESNE WINTER, Juan y Felipe GÓMEZ GUTIÉRREZ (eds.). *La estela de Caicedo. Miradas críticas*. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 63-94.

2009 «Introducción». En *La estela de Caicedo. Miradas críticas*. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 9-13.

FUGUET, Alberto

2007 «Caicedo: Conocido en su casa». En *Alberto Fuguet: escritor-lector* (Blog) <<http://albertofuguet.blogspot.com/2007/04/caicedo-conocido-en-su-casa.html>>. Consulta hecha el 02/04/2012.

GARCÍA, Rodolfo

2008 «Fuguet: en las zapatillas de Andrés Caicedo». En *paula.cl*. <<http://www.paula.cl/blog/libros/2008/12/04/fuguet-en-las-zapatillas-de-andres-caicedo/>>. Consulta hecha el 26/03/ 2012.

GÓMEZ GUTIÉRREZ, Felipe

2009 «Andrés Caicedo: Historia debida —un reporte clínico—». En DUCHERSNE WINTER, Juan y Felipe GÓMEZ GUTIÉRREZ, (eds.). *La estela de Caicedo. Miradas críticas*. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 27-59.

JARAMILLO-ZULUAGA, J. Eduardo

1993 «Dos décadas de la novela colombiana: los años 70 y 80». En *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, N. 164-165, julio-diciembre, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 627-644

KOHUT, Karl

1994 «Imaginación contra barbarie». En *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. FránCfort/Madrid: Vervuert, pp. 9-24.

PACHÓN PADILLA, Eduardo

1984 «El nuevo cuento colombiano. Generación de 1970; nacidos de 1940 a 1954». En *Revista Iberoamericana*, vol. L, N. 128-129, julio-diciembre, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 883-901.

RITMOS HORIZONTALES, OCÉANOS DE SALSA, ESPACIOS MÍSTICOS
EL RITMO MUSICAL EN LA OBRA DE ANDRÉS CAICEDO

PAZ, Octavio

2010 *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia.* México DF:
Fondo de Cultura Económica.

QUINTANA, Pilar

2008 «Leer a Andrés Caicedo». En CAICEDO, Andrés. *¡Qué viva la música!*
(Colección «Cara y Cruz») Bogotá: Norma, pp. 11-15.

RAMÍREZ LAMUS, Sergio

2009 «Metáfora del adolescente desclasado». En DUCHERSNE WINTER, Juan y
Felipe GÓMEZ GUTIÉRREZ (eds.). *La estela de Caicedo. Miradas críticas.*
Pittsburgh: University of Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura
Iberoamericana, pp. 97-109.

VAN DER HUCK, Felipe

2009 «Andrés Caicedo: Suicidio y consagración». En DUCHERSNE WINTER, Juan
y Felipe GÓMEZ GUTIÉRREZ (eds.). *La estela de Caicedo. Miradas críticas.*
Pittsburgh: University of Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura
Iberoamericana, pp. 111-134.

VOLPI, Jorge

2009 *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América
Latina del siglo XXI.* Barcelona: Debate-R. H. M.