

De Andrés Caicedo a León Valencia: ¿el suicidio como clausura o como apertura?¹

FELIPE GÓMEZ GUTIÉRREZ
Universidad Carnegie Mellon

Hace treinta años, el escritor caleño Andrés Caicedo se quitaba la vida con una sobredosis de barbitúricos, inscribiéndose así en el universo de personajes que, como Marilyn Monroe y Alejandra Pizarnik, optaron por lo que Caicedo daba en llamar “el Gran Sueño del Seconal” (Caicedo, “Hollywood” 148). El suicidio de Caicedo ha sido sin duda un factor que ha contribuido a la difusión de su obra. Sin embargo, esa muerte prematura se sigue manteniendo como una pregunta abierta e incita a la revisión de sus textos en busca de claves que permitan, si no resolverla, al menos aproximarnos al valor que le quiso imprimir él mismo a su muerte. Se escucha que Caicedo expresó de manera pública y repetida su intención de no vivir más allá de los veinticinco años y que luego de un par de intentos frustrados tomó la determinación definitiva poco después de recibir de manos de sus editores en Colcultura (el organismo estatal encargado en aquella época de la difusión de las obras literarias y culturales colombianas más representativas) el ejemplar de su novela *¡Que viva la música!* listo para publicación. Así daba además cumplimiento a una de las máximas con que la narradora de ese texto, María del Carmen Huerta, finaliza su relato: “Si dejas obra, muere tranquilo, confiando en unos pocos buenos amigos” (Caicedo, *Música* 188). Por ser uno de los textos en que Caicedo trabajaba en la época que precedió a su muerte, esta novela podría ser leída como un testamento o una nota suicida, un documento que permite aproximarnos a sus ideas sobre la funcionalidad del suicidio y su potencial relación con la independencia del sujeto y, por extensión, de la colectividad.

Siguiendo ese propósito, la reciente publicación de *Con el pucho de la vida* (2004), la primera novela de León Valencia,² establece un interesante punto de comparación con el texto de Caicedo, pues esta novela adopta al suicidio como su tema central. Examinar ambos textos en relación con este tema permite establecer una comparación entre algunos de sus casos y preguntarse por la posible continuidad establecida por los dos en el campo de la literatura colombiana. Ambos textos se ocupan del suicidio entre personajes jóvenes en dos de las principales ciudades colombianas, Cali y Medellín, durante la época

2 • Felipe Gómez Gutiérrez

inmediatamente anterior a la aparición de los grandes carteles de la cocaína, y en ambos la música popular juega un papel fundamental. Sin embargo, existen también diferencias notables entre ellos, y para el propósito de este ensayo no puede dejarse de lado el hecho de que el escritor de uno sea él mismo un suicida, ni tampoco que el de el otro lo haya escrito con mirada retrospectiva, hablando de hechos ficcionales ocurridos aproximadamente veinticinco años antes de su fecha de publicación.

Las discusiones más recientes sobre el suicidio tienden a examinar su causalidad e instrumentalidad como arma política e ideológica, especialmente en relación con los llamados atacantes suicidas y aquellos que han logrado evadir las maquinarias de control de la vida en lugares como la prisión de Guantánamo, hechos dramáticos que son expresión del momento que vivimos. Pero la pregunta por la independencia con relación al suicidio es una cuestión ética compleja que la filosofía se ha formulado y ha intentado responder de maneras distintas durante siglos. Kant, por ejemplo, se opone en su moral al suicidio por considerarlo un acto de rebeldía frente al ser creador, además de contrario a una libertad y autonomía que son condiciones de vida y que pueden usarse sólo a través del cuerpo viviente: autodestruirlo implicaría para Kant aniquilar esa posibilidad.

La independencia, por otra parte, es generalmente definida como la libertad frente al control o la influencia externa, tanto en el caso de los individuos como en el de territorios y naciones. Su etimología (del latín *dependere*) implicaría el no pender de, o no estar subyugado a ninguna autoridad o condicionamiento, sino a la propia voluntad. Pero si, en el caso de los seres humanos, definir con precisión el papel de la independencia en la decisión del suicidio es materia complicada, lo puede ser aún más en el caso de los suicidios ficcionales, pues el conocimiento de la voluntad de los personajes es necesariamente limitado para los lectores, y con frecuencia también para los escritores. Por eso quizás sea más provechoso utilizar para este análisis una definición operativa que siga el delineamiento foucaultiano según el cual la libertad sería la apertura de posibilidades de una época, “el momento de lo inesperado en oposición a lo normalizado, lo imprevisto como opuesto a lo determinado” (Oksala 188).³ Siguiendo esta definición, quiero enfocar la atención en las “fracturas virtuales” que posibilita el evento del suicidio en los textos de Caicedo y Valencia, los signos de que, a partir del suicidio, algo de *lo que es está dejando de ser*. En este sentido, el suicidio se pondría en contacto con la independencia individual y colectiva en la práctica de la resistencia y en los breves momentos en que sus resultados se hacen concretos (Oksala 209).

¡QUE VIVA LA MÚSICA!: EL SUICIDIO COMO EJEMPLO

Para una novela cuya intención principal es ocuparse del papel que tiene la música popular en el desarrollo de la conciencia política de su protagonista, y que sigue los consecuentes desplazamientos geográficos y corporales de ésta (su “desclasamiento”), el suicidio tiene en *¡Que viva la música!* un rol bastante principal. La novela de Caicedo no sólo está poblada por personajes que se suicidan o que casi con certeza realizarán este acto en el futuro, sino que contiene además, en una especie de manifiesto situado al final de la narración de su protagonista y que presumiblemente vendría de ella, varias máximas que invitan al suicidio. A continuación cito algunos ejemplos que aparecen en esta sección con la intención de recrear un poco el tono de desafío nihilista y contracultural con el que se sitúa el suicidio en estas páginas:

“bienvenida sea la dulce muerte fijada de antemano. Adelántate a la muerte, precísale una cita”. (*Música* 186)

“Para la timidez, la autodestrucción”. (189)

“Para endurecer la unidad sellada, ensaya dándote contra las tapias”. (189)

“Muérete antes que tus padres para librarlos de la espantosa visión de tu vejez. Y encuéntrame allí donde todo es gris y no se sufre”. (189)

“Tú enrúmbate y después derrúmbate”. (191)

Hay en esta novela un suicidio en particular que, a mi juicio, es fundamental para su trama y desarrollo. Es el de Mariángela, *doppelgänger* de la narradora, quien se quita la vida arrojándose del treceavo piso del edificio de telecomunicaciones (Telecom) en Cali. Mariángela y la Mona (María del Carmen Huerta, la narradora) forman parte de la juventud que habita eso que esta última da en llamar el “sector más representativo y bullanguero del Nortecito... el primer Norte, el de los suicidas” (*Música* 31). El suicidio es en el espacio así designado un acto mitológico o legendario más en la enumeración de “los elementos del desastre” que definen la ruina o la decadencia de una zona urbana fuertemente dependiente de los Estados Unidos en lo cultural y lo económico. A esta dependencia podría adscribirse la conformación de una contracultura juvenil que escucha y adopta los valores de la música rock en inglés (que “le mete a uno muchas cosas raras en la cabeza”, opina la narradora (89)) y que se rebela consecuentemente contra la generación de sus padres, a menudo de forma violenta, como en el caso de los personajes del Flaco Flores y Pedro Miguel Fernández, señalados por envenenar y asesinar a miembros de su familia inmediata: “Fue allí cuando los columnistas más respetables empezaron a diagnosticar un *malestar* en nuestra generación” (58), afirmará la Mona quien, habiendo crecido en esa zona, se manifestará en un principio identificada tanto con Mariángela como con esa subcultura.

4 • Felipe Gómez Gutiérrez

Mariángela es para la Mona un modelo idolatrado, el *sine qua non* original a partir del cual se reconoce ella como copia. La Mona la describe como “la primera del Nortecito que empezó esta vida, la primera que lo probó todo. Yo he sido la segunda” (18). Su admiración se basa en el conocimiento que tiene Mariángela de la música rock (hasta “decía nombres de músicos y de canciones en inglés” (19)), sus dotes para bailarla y su actitud independiente, que genera respeto entre hombres y mujeres por igual. El deseo de la Mona de parecerse a ella llega al extremo en que las confunden en la calle: “ya nos decían: ‘se parecen tanto, que si uno sale con la una es como salir con ambas’” (88). Eso sí, admite la Mona, Mariángela era “rara” (62). Esa “rareza” es definida por ella en términos de “angustia” (62), y también de un carácter “poco femenino” que no se alinea con las expectativas de la generación de los padres ni de la suya. Si se considera el sentido que Sartre le imprime a la angustia, situando su origen en “la confrontación con una situación que parece ofrecer potencial de muerte [...] y la comprensión de que se es absolutamente libre en el sentido de que sólo uno mismo puede abstenerse de hacer algo, incluso si se trata de lanzarse al vacío” (Laskar 417), la angustia de Mariángela y su interpretación contracultural del ser mujer están vinculadas estrechamente. En principio esto tiene que ver con su orientación sexual: Mariángela rechaza a los hombres en el baile y ridiculiza su sexualidad, como lo declara en tono despectivo en un rincón de su casa mientras le almohadilla los senos a la Mona. Intentando una explicación para su suicidio, la Mona dirá más adelante que “Le faltaba el sexto [sentido], ese que tenemos nosotras las mujeres” (*Música* 64). Puede presumirse entonces que entre las causas de su suicidio se encuentren el aislamiento y la incompreensión generados por su orientación sexual alternativa.

Otro elemento que parece tener incidencia en su decisión es el evento traumático del suicidio de su madre, con quien Mariángela tiene una relación tensa y distante, con poca comunicación y muchas diferencias. De la madre se sabe que es una devota católica y que asiste los sábados a misa en San Judas (*Música* 41) y cuenta la narradora que una noche “se tomó una inmensa sobredosis de Valium 10 y no despertó nunca” (89). Cualquiera que haya sido el motivo, lo que se resalta es que “Mariángela decidió vivir más que nunca a partir de ese nuevo día”. Es revelador que el recuento de esa decisión preceda inmediatamente en la narración al de su prolongada reclusión voluntaria y al momento en el que Mariángela “[c]aminó despacio hasta el centro, saludando amable. Llegó al edificio de Telecom, subió en ascensor..., y se tiró de cabeza, con las manos tapándose los oídos, desde el treceavo piso” (90). Dada la contigüidad de la decisión y la reclusión, la narradora parece inclinada a pensar que ese “vivir más que nunca” estaría necesariamente relacionado con el lanzamiento al vacío, su intención avisada de antemano de “*ver* esta ciudad desde arriba” (que la Mona asume erróneamente que se refiere a un

“viaje a las montañas”). Este suicidio (que recuerda al del filósofo francés Gilles Deleuze, al penoso intento realizado por el cantante Héctor Lavoe, y a tantos otros) tiene la particularidad del gesto simbólico que le define como un acto esencialmente comunicativo, “una forma simbólica del lenguaje, un silencio dicente”.⁴ Digo esto tanto por la escogencia del edificio del cual salta Mariángela para convertirse en “parte del aire”, que sugiere su intención de fundirse con las ondas sonoras desde allí emitidas, y además por el gesto de taparse *no los ojos* sino los oídos con las manos, como quien quiere bloquear un sonido bestial mientras ve acercarse vertiginosamente al pavimento contra el cual estrellará la existencia.

El suicidio, afirma Margaret Higonnet, transforma al espectador en partícipe activo en la producción de significado (229). En un planteamiento basado en Walter Benjamin y Aleksandr Rodchenko, Higonnet propone al suicidio como “el acto autobiográfico por excelencia”, pero uno que se enmarca a partir del “corte suicida” para crear “un punto de vista oblicuo dirigido hacia un entendimiento que reside más allá de la máxima social, y quizás más allá de la narrativa misma” (229). Esto parece estar en concordancia con la actitud de la Mona, quien ve en esta gestualidad la prueba de que el suicidio de Mariángela requiere ser leído e interpretado; y de que el momento en que se funden en ella la “línea de fuga” y la “línea de muerte”, como señala Sweeney-Turner en sus preguntas a propósito del suicidio de Deleuze (194), quedará impreso en la (anti-)memoria para generar respuestas. Para la Mona el suicidio de Mariángela no es un acto egoísta sino, por el contrario, altruista; es definitivamente lo contrario de una derrota: “cuando se tiró supo que llevaba todas las de ganar... quiso hacer un ejemplo, una especie de comentario”, comenta (*Música* 90). Es decir, se trata de una muerte pensada en relación con las consecuencias sobre los demás.

Como en la discusión que hace la Mona de la muerte de Brian Jones (integrante de los Rolling Stones), el suicidio de Mariángela en la novela queda como un modelo de la manera en que la muerte, y especialmente *la manera* de morir, pueden darle sentido a la vida. A nivel del texto, además, su suicidio cumple funciones precisas. Anticipado para los lectores desde las primeras páginas, este suicidio añade a su historia un elemento de suspenso al tiempo que ofrece una ventana para observar lo que la Mona decide tomar de ella para seguir conformando su vida. Por ejemplo, es a través de la vida de Mariángela que la Mona conoce a Leopold Brook (cuyo nombre podría insinuar una referencia a Leopold Bloom), el pelirrojo guitarrista estadounidense con quien perderá la virginidad y penetrará la cultura y los valores de la música rock, incluida la narcodedependencia. Pero es con la muerte de Mariángela que la narradora *superará*, en un dialectismo heideggeriano, esta etapa de su vida y se arrojará de una vez por todas a descubrir lo que tiene para ofrecerle la

6 • Felipe Gómez Gutiérrez

inesperada e imprevista sección de la ciudad que baila y crece al otro lado del río. Igual que Mariángela luego del suicidio de su madre, la Mona afirma sentirse desde ese día más viva que nunca. Pero para ella (la “siempreviva”) estar viva significa dejarse arrastrar por la vitalidad de la música. El suicidio de su amiga funciona entonces como puente figurado hacia cambios radicales: el abandono de Leopold y la ruptura con el universo del Norte al que acusa de marchito y exhausto, agotado de posibilidades: muerto. Si Mariángela se lanzaba al vacío con los oídos tapados, la Mona se desploma metafóricamente a partir de ese momento desde la punta de la pirámide socioeconómica con los oídos más abiertos que nunca en un suicidio social que ella denomina desclasamiento. Vale la pena recordar acá que para Deleuze y Guattari el suicidio también está vinculado estrechamente con la desestratificación.⁵ De hecho, la Mona ya ha afirmado para ese momento lo siguiente al reflexionar en retrospectiva sobre su desclasamiento y el acto de deshacerse de las “malas costumbres” con las que creció: “Sé, no me queda la menor duda, que yo voy a servir de ejemplo” (*Música* 42). Tanto el dramático suicidio físico de Mariángela como el suicidio social que acomete la Mona como respuesta han de servir de modelos: la manifestación de su desprecio por la rendición del grupo de sus antiguos compañeros de rumba, para quienes el cansancio redundaba en una súplica de paz, entendida como pausa y ausencia de volumen, es de alguna forma cerrar los oídos a esa antigua vertiente y abrir el cuerpo y la conciencia a lo que aparecerá más abajo, en el sur.

La desaparición de Mariángela es en ese sentido consistente con la progresiva incapacidad de la Mona de satisfacer su curiosidad y vitalidad. Si en un principio se identificaba con ella y llegaba a parecersele excesivamente, hay un punto en el cual se empiezan a distanciar: “‘Ya no te entiendo’, le decía yo al final de los últimos días, cuando ya francamente no era que me molestaran sino que no me interesaban sus letargos, o no compartía sus insultos cuando un muchacho insistía en que bailaran” (*Música* 62). Además de señalar nuevamente en la cita anterior su diferencia sexual, se va haciendo claro cómo, llegado el momento, el original se hacía innecesario frente a la presencia y la realidad adquiridas, en términos hegelianos, por la copia. Así lo sugiere la Mona en su narración: “Yo no sé si esto de irse pareciendo a otra persona es ofrecerle al mundo un refuerzo de una personalidad fascinante, o ganas de quitársela al mundo y suplantarla... [D]e tanto parecersele, le iba robando la persona, pues la mejoraba o la copiaba tan fielmente que, una de dos, el original o el facsímil se iba a hacer innecesario” (88-9).

Un caso similar se da más adelante con la aparición y posterior fuga de María Lata Bayó, la puertorriqueña. “Tengo tres Marías”, dirá la Mona (*Música* 181) y, de hecho, Mariángela, María del Carmen y María Lata constituyen una trinidad de personajes femeninos entre los cuales la Mona se erige como la

síntesis sobreviviente. La “Siempreviva”, como se autodenomina en las últimas páginas, prevalece luego del suicidio de Mariángela y el regreso de Maria lata a su país de adopción, en el que se vaticina que terminará por suicidarse: “Que USA terminará matándola, ya lo prevenía. [...] Encerrada vive dándole vueltas a la idea de coger un día y tirársele a esas paredes que tanto observa. Y sentir que el otro borde de su reclusión es lamido noche y día por el mar chicloso de Miami... la mierda color *shampoo*” (179). Como nos enseña la astronomía que suele suceder en el cosmos entre estrellas gemelas, en cada una de estas sucesivas parejas dialécticas el personaje de la Mona termina por hincharse al límite hasta explotar y devorar a su hermanable otra.

CÓN EL PUCHO DE LA VIDA: POSIBILIDAD ABIERTA

En la novela de Valencia el suicidio comparte algunas de las funciones anteriores aunque también se distancia de manera significativa de lo planteado por la novela de Caicedo. A nivel de la trama, por ejemplo, es la curiosidad que le despierta un primer caso de suicidio al protagonista de esta novela, el reportero Colombo-argentino Sergio Baldini, lo que comienza a desarrollar la trama. Baldini tiene la intención de realizar una serie de columnas periodísticas sobre los suicidas de Medellín. En su propósito colabora un hombre de nombre Ramiro, quien además de policía es coleccionista, acaparando notas de suicidio encontradas durante levantamientos de cadáveres. Como puede intuirse desde acá, el acto suicida es el generador de todas las historias en esta novela (cuatro de los cinco capítulos están dedicados a desarrollar la historia de algún suicidio) y es el punto en el que convergen vidas y muertes. En palabras de Higonnet “El suicidio provoca narrativas, tanto la narrativa inscrita por el actor como sujeto, como las historias creadas alrededor del suicidio como objeto enigmático de interpretación. Pues el gesto autodestructivo convierte a una persona tanto en sujeto como en objeto de la acción” (Higonnet, 229). Las notas suicidas cumplen en este texto con el objetivo de convertirse en sustitutos de ese enigma interpretativo, adscribiendo una causa principal para que el sujeto termine con su vida. En esa medida, Baldini y Ramiro se convierten en los guardianes de la interpretación, y de ellos depende la circulación del significado del suicidio, lo cual tiene consecuencias tanto al nivel de construcción de la novela como al de la trama misma.

Ambas novelas aluden a la vida o la vitalidad en sus títulos y la muerte es central al desarrollo de ambas. También la música, especialmente la salsa, tiene un lugar preponderante en sus tramas. El núcleo espacial de la de Valencia es el Bar El Suave, con el que todos los personajes, suicidas o no, tienen algún grado de relación inmediata: “había algo que unía a esta gente y no era compartir profesiones o pertenecer a la misma condición social o tener una militancia

8 • Felipe Gómez Gutiérrez

política común”, se dice Baldini (*Pucho* 56). A lo largo del texto se hace claro que la música y los suicidios son los ingredientes principales del engrudo social que enlaza, conecta y mantiene unida a esta comunidad.

El suicidio de Martha Echeverría, una joven estudiante colombiana en Francia, llama la atención de Baldini, quien investigando el caso termina encargado de cumplir el último deseo de la occisa: que la carta que ha escrito en sus horas finales de vida llegue a manos de quienes fueran sus compañeros de rumba en El Suave. A través del contenido de la carta y de conversaciones entabladas por Baldini con amigos y conocidos de Martha, quien también figura con el *nom de guerre* de Julia Ramos y el mote de “la Mona”, sabemos que ella, como la también apodada Mona en la novela de Caicedo, es un personaje que encuentra en el ambiente de la rumba salsera el camino para desclasarse y distanciarse de una familia conservadora de clase alta.

En el suicidio de la Mona “paisa” se erige como causa principal el dramático descubrimiento de las aventuras extramatrimoniales de su padre. El suceso ocurre al poco tiempo de conocer que la antigua amante de su padre (y madre de su media-hermana) se ha lanzado hacia la muerte desde el sexto piso del edificio donde residía (*Pucho* 48). Aunque esta Mona se presenta como un espíritu rebelde frente a las costumbres y los presupuestos morales de su clase social, esforzándose por separarse de ellos, el pretendido “suicidio social” pierde precedencia frente al tema de las relaciones familiares, una “extraña atadura que tenemos los antioqueños a la familia” sobre la que reflexiona ella en su carta (40). “La hipocresía y la falsedad” de una solapada estructura social que se ha empeñado en esconder la verdad de estas relaciones extramatrimoniales en aras de conservar intacto el prestigio social de su padre y su apellido se suman a la ausencia de redes sociales de apoyo y la incompreensión que vienen con su situación como extranjera para desembocar en la desazón que conduce a la trágica circunstancia de su suicidio, acontecido en 1977. No sólo el año será alusivo a la muerte de Caicedo: refugiada en el interior de su apartamento, acompañada por la máquina de escribir en la que redacta la carta y por un tocadiscos que le proporciona el fondo musical, Martha terminará con su vida al ingerir una sobredosis de calmantes (22).

No sería desmesurado proponer que la dupla suicida constituida por esta Martha/Julia/Mona y su *alter* madre es a su vez una imagen invertida y algo distorsionada de la generada en *¡Que viva la música!* por los suicidios de Mariángela y su madre. Existe, por una parte, y más allá de la sobredosis y el lanzamiento al vacío como métodos empleados, la idea de que la muerte voluntaria de la mujer mayor incide profundamente en la resolución de la más joven de acabar con sus días. La naturaleza de la decisión tomada por las mujeres jóvenes, sin embargo, es distante en ambas novelas: por más que el progresivo aislamiento adquiera importancia en las dos, para Martha/Julia/

Mona se trata del desespero y la frustración producidos por el descubrimiento de las fisuras en una estructura patriarcal aparentemente apolínea y de las consecuencias que esos secretos tienen sobre ella y los demás. Esta historia, como se ve, no está distanciada del todo de la leyenda de Antígona. Mientras tanto, el suicidio de Mariángela en el texto de Caicedo es leído por María del Carmen como un pronunciamiento, un “ejemplo” que busca abrir a la fuerza un espacio para la existencia de formas identitarias alternativas divorciadas de las relaciones familiares y de los patrones hetero-normativos que ellas refuerzan. A nivel funcional, por otra parte, si en la novela de Caicedo el suicidio de Mariángela servía para darle mayor fuerza de realidad dialéctica a la narradora, la muerte de la Mona de Valencia es el dispositivo que pone a Baldini en contacto con el microcosmos de El Suave y le inicia en su descubrimiento de las historias suicidas de las que se compone la novela. Pero además pone también en movimiento actitudes defensivas convencionales por parte de la propia familia de la Mona, la cual hace circular la versión de un accidente con el afán de acallar cualquier escándalo. Queda en manos de Baldini romper esa tradición del secreto divulgando la carta, algo que se cumple en relación con los lectores de la novela, pero que se hace de manera muy limitada con los asiduos de El Suave.

Hablaba anteriormente de los suicidios de “las madres” como hechos traumáticos que de alguna manera condicionan el posterior suicidio de los personajes jóvenes femeninos. El hecho traumático presenciado en la infancia, señalado por Freud como causa del duelo y la melancolía asociados por él al suicidio, incide también en el caso de otro de los personajes de Valencia. Cuando era niño, Fernando presenció el cadáver de su padre nadando en sangre tras ser baleado por asaltantes. El recuerdo de este hecho tiene indudable relación con las pesadillas y los vómitos recurrentes de que sufre (*Pucho* 66), que a su vez remiten a los de Rubén Paces en *¡Que viva la música!* El vómito y la náusea, desde el punto de vista sartreano, implican una “impotente negación del ser al intentar de manera simbólica ‘rechazar’ un mundo del cual él es efectivamente rechazado”.⁶ Para Fernando ese mundo puede ser el del recuerdo de la sangre en cuanto material paradójico que indica vida y muerte (de allí la hemofobia que desarrolla durante su práctica de la medicina). Para Rubén, en cambio, es evidentemente la imposibilidad de recordar el evento más significativo de su vida.

A diferencia de Rubén quien trabaja como discjockey de fiestas, a Fernando no le gusta la rumba y huye de cualquier cosa que le suene a salsa o a ritmo afrocaribeño. Se define así como complemento de la personalidad de Silvy, alias La Chiqui, personaje con quien mantuvo una relación amorosa duradera. Visiblemente alterado como consecuencia de la ruptura con ella, Fernando terminará ahorcándose. Aunque el recuerdo del trauma original tiene sin duda

incidencia en su perturbada decisión, es el desamor el que toma prioridad en la hora final, todo lo contrario al caso de Rubén, para quien la relación con la Mona es apenas una piedra en el camino hacia una autodestrucción predeterminada ya no por la presencia del recuerdo sino por su *ausencia*.

A excepción de la muerte de la Mona Echeverría, en esta novela el desmoronamiento del ideal amoroso romántico y heterosexual es presentado como el motivo primordial para los suicidios. Hasta en el caso del Negro Jaime y Manuelita, los dos guerrilleros del ELN que se matan con sendos disparos bajo la boca al verse perdidos en un asalto policial (*Pucho* 168), recibe la misma orientación. Estos dos personajes son los únicos que exhiben una ideología rebelde o revolucionaria, curiosamente ausente en los otros a pesar del pretendido carácter contracultural del bar El Suave. El Negro, con sus ideas de hacer la revolución musical, regalando cassettes de salsa y promoviendo letras de revolución, heroísmo popular y nacionalismo, hace inevitable pensar en el desaparecido Jaime Bateman, líder del M-19. También se detalla en la trama la entrega de Manuelita a la causa revolucionaria. Y sin embargo, al momento de narrar sus muertes la novela privilegia la historia de amor entre la pareja por encima de los elementos ideológicos que podrían dar para categorizarlas como suicidios revolucionarios, siguiendo los parámetros de Huey Newton.

El énfasis en lo amoroso en relación con los suicidios lo anticipa el narrador hablando de la colección de notas suicidas de Ramiro: “Tenía treinta y cinco cartas y veintiocho de ellas eran de amor, lo cual le indicaba que el ochenta por ciento de los suicidios en Medellín estaban atados al indescifrable mundo del corazón” (*Pucho* 77). Aparte de que se nos niega a los lectores conocer las causas adscritas al veinte por ciento restante, el hecho de que esos otros suicidios estén, en palabras del narrador, “atados”, como lo estaba Martha a su familia, sugiere la ausencia de verdadera independencia en la toma de la decisión última. Contrario a lo que sucedía en la novela de Caicedo con personajes que llegaban incluso al parricidio y fratricidio, en esta hay un excesivo apego sentimental, un lazo perverso que genera la imposibilidad en los personajes de imaginarse existiendo sin el complemento humano que han llegado a definir como parte integral de una identidad fija, romantizada con nostalgia y percibida como irrecuperable.

Algo así se puede entrever en el suicidio de otra pareja, Olga y Gerardo. Estos suicidios cobran interés inicialmente en cuanto los personajes se presentan no como la tradicional pareja heterosexual y monógama, sino como parte de un círculo erótico y amoroso cuyo centro es Olga. Revestida del temperamento frentero y liberado que suelen tener las mujeres en esta obra, pero además llevando un paso más allá esa actitud libertaria al elegir a varios compañeros con los cuales mantiene relaciones simultáneas (aunque separadas), Olga termina sin embargo exhibiendo el mismo tipo de dependencia que

revelaba Fernando cuando decide, tras la muerte de uno de sus amantes, ingerir un veneno para quitarse la vida. Gerardo buscará la muerte a su vez al recibir, de parte del esposo de Olga, la carta en la que ella le cuenta la historia de sus relaciones y le explica los motivos para su decisión (*Pucho* 102). Empleando un ejemplar de la colección de armas que ha “logrado sacar de la acción” (123) y rodeado por cientos de libros en una pose minuciosamente estudiada, Gerardo se revienta los sesos en su despacho presa de la tristeza y el desespero de saber muerta a su más preciada compañera amorosa e intelectual.

El frontispicio de la novela de Valencia, “No hay más que un problema filosófico realmente serio: el suicidio”, es quizás la frase más famosa del *Mito de Sísifo* de Camus. Es apenas apropiado que sea el personaje del profesor universitario quien cite al escritor francés en su justificación del suicidio. Su lectura de Camus se centra brevemente en el desencanto existencialista, aunque no entra en detalle sobre el hecho de que Camus considere el suicidio una falsa promesa de libertad y escape del absurdo de la vida, ni que termine por privilegiar la responsabilidad que tenemos los individuos de confrontar este absurdo. Más que la apología de la vida que termina siendo la obra de Camus (Cismaru & Klein 105), el personaje de Ramírez elige visualizarla como una apología del suicidio.

Una de las funciones de Gerardo en la novela es claramente la de aportar el contexto para la discusión académica del acto suicida en relación con la libertad: “Sólo la generalización del conocimiento y de la autonomía del individuo podía conducir a la liberación” (*Pucho* 125), decía. Luego de estudiar filosofía y letras en la capital antioqueña y hacer una maestría en psicología en París durante el '68, Gerardo Ramírez profesa apasionadamente sobre la anarquía y el suicidio para sus alumnos universitarios. Cuenta el narrador: “Su último gran tema fue la libertad en relación con el suicidio” (126). El resumen que se ofrece del diario íntimo que llega a manos de Baldini posibilita que conozcamos algunas de sus citas de proponentes, críticos, teóricos y defensores del suicidio como Spinoza, Camus y Durkheim (a quien Ramírez critica por contaminar la sociología con medicina). También podemos apreciar su conocimiento de algunos de los debates filosóficos y socio-psicológicos en torno al suicidio cuando expone su visión sobre la manera en que “la religión, el estado y la ciencia médica le habían hurtado al hombre... la posibilidad de decidir libremente sobre su propia vida” (126), al convertir el suicidio en un hecho pecaminoso y una afrenta contra un ser omnipotente y omnipresente que decide cómo y cuándo sucede todo en el universo, al criminalizarlo y llegar incluso a expropiar los bienes del suicida, y tratarlo como una anormalidad médica y una enfermedad mental, respectivamente. Hay aquí conciencia de los argumentos esgrimidos por Santo Tomás, Kant y Freud, mientras que en su rechazo a algunos de estos argumentos hay ecos de las réplicas hechas por Hume a estos argumentos. “El

último grito de libertad se daría el día en que el hombre rescatara de manos de Dios y de los siquiátras la potestad sobre la vida”, añadirá Ramírez (124). Al ser acusado en la universidad de promover el suicidio, argumenta que para que disminuya su ocurrencia es necesario no callarlo sino abolir las condenas, confiando en el sentido de responsabilidad de los individuos (127). Aquí están delineadas las conclusiones a las que llega en 1895 William James en su discurso “*Is Life Worth Living?*”. Si despenalizáramos y desestigmatizáramos el suicidio, argumenta James, estaría claro que la vida vale la pena vivirla porque puedo —pero me *niego* a— cometer suicidio. El suicidio se convierte entonces en el signo y la promesa de independencia y autodeterminación en el momento justo en el que es rechazado: “Sólo si arriesgamos nuestra condición de persona en cada momento se hace cierto que vivimos” (James 238). Pero el mundo en el que Gerardo vive y muere no es este ideal, y antes de quitarse la vida deambula por la calle recitando el “Nocturno” de José Asunción Silva (a quien Olga ha invocado en su hora final), inscribe en una pared un famoso verso de César Pavese y destruye aquellos de sus libros en que se discute el suicidio.

¿SUICIDIO E INDEPENDENCIA?

Un vistazo a la situación en que se encuentran los personajes principales en el final de ambas novelas permite reflexionar sobre la función de los suicidios en ellas, y aventurar si alguno de ellos ha abierto mayores posibilidades o, en otras palabras, si ha activado mecanismos de independencia individual o colectiva. En el último capítulo de *Con el pucho*, la maltrecha relación entre la Chiqui y Baldini, rota luego de que ella se enterara de que él mantenía escondida una carta de Fernando, su suicida ex-compañero, se reestablece, mientras que Ramiro se empareja con la que fuera la novia de un suicida anónimo luego de revelarles los pormenores de su nota suicida. Así pues, estos suicidios han dejado vacíos en la estructura de la pareja que los dos coleccionistas, en su papel de poseedores y controladores del secreto, han pasado a llenar. El baúl en que Baldini guarda la colección de notas suicidas, por lo tanto, termina revelándose no únicamente como fosa, carnero o archivo necrológico del cual se nutre la novela para armar sus relatos; es además la fuente de conocimiento e información que termina siendo instrumental para la reorganización social del microcosmos representado por el bar El Suave, que a pesar de las notables ausencias, se mantiene básicamente inmodificado al terminar la novela. Los suicidios en este texto crean vacíos y generan historias y culpas (especialmente entre familiares y allegados), pero son sobre todo objetos de colección que pueden ser exhibidos e interpretados al arbitrio de quienes los poseen con el fin de (re)organizar las historias de los sujetos en vida y darles una orientación determinada. Con contadas excepciones, las vidas de los personajes de esta

novela son sólo “efecto[s] de su[s] muerte[s], posibilidades perdidas y animadas por las interpretaciones de sus lectores” (Stark 20). Esto quedaba insinuado ya con el destino de la carta escrita por la Mona Martha Echeverría explicándoles la decisión de su suicidio a los contertulios del bar El Suave. Esta carta habría podido afectar de alguna u otra manera, incluso ínfima, la organización de la clase social de la que provenía, pero la decisión de Baldini de limitar su circulación clausura esa posibilidad.

Al final de *Que viva la música!*, por otra parte, encontramos a la protagonista ubicada en el lugar desde el cual narra, “[n]i al Norte ni al Sur” (*Música* 179) pero inmersa en la música, ejerciendo la prostitución para mantenerse al margen de las actividades económicamente productivas y anunciando el fin de su búsqueda diciendo que “[l]e he cogido mi miedito a eso de estar buscando nuevos rumbos, cuando ritmo sólo hay uno, y es con Richie namá” (183). Expresando mediante este gesto su limitada pero convencida independencia social, sexual y económica y rechazando tanto las costumbres y expectativas de la clase social en que nació como las expresiones de violencia física que encontró en el “bárbaro” extremo Sur, su posición individual se ha fortalecido con respecto a las etapas anteriores de la novela. Los suicidios de Rubén y otros de los que la han acompañado en ese recorrido, pero especialmente el de Mariángela, han contribuido en la construcción de su postura final, consolidándose como formas de aprendizaje. Si Mariángela quiso, como sospecha la Mona, hacer un comentario o un ejemplo con su manera de morir, para esta última el ejemplo que quiere dar se basa en su forma de manejar la vida. Pero no debe olvidarse que a esta última estación del recorrido retrospectivo por el que nos lleva la narradora a los lectores le sigue en la novela el manifiesto en el que se incluyen las exhortaciones al suicidio que mencioné al principio de este ensayo. Está implícito en ese manifiesto, tanto por su contenido como por su ubicación en la novela, que para la Mona el ejemplo dado mediante la manera de vivir tiene que incluir también la manera de morir. Quizás habría sido la intención de Caicedo recalcar esa propuesta al momento de ingerir las sesenta pastillas de seconal aquel 4 de marzo de 1977. Si el suicidio de Mariángela fue necesario para que la Mona siguiera viviendo, quizás fuese necesario que ésta siguiera viviendo, siempre viva, para que Andrés Caicedo pudiera morir.

NOTAS

- ¹ Una versión anterior y abreviada de este texto fue presentada en el marco del XV Congreso de Colombianistas, Bogotá, agosto del 2007.
- ² Valencia, quien se ha hecho conocer más como columnista y analista político para varios diarios y revistas colombianos, perteneció al comando central del ELN hasta su desmovilización en 1994.
- ³ Esta y las demás traducciones que aparecen en el ensayo son mías.

⁴ Margaret Higonnet, "Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century", *Poetics Today* 6 (1985): 103-118. Citado en Higonnet, 229.

⁵ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*. Citado en Sweeney-Turner, 193.

⁶ Doubrovsky, citado en Laskar 417.

BIBLIOGRAFÍA

- Caicedo Estela, Andrés. "Hollywood desvestido". *Ojo al cine*. Luis Ospina y Sandro Romero Rey, eds. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1999. 141-149.
- _____. *¡Que viva la música! 1977*. Santafé de Bogotá: Plaza y Janés Editores, S.A, 1996.
- Cismaru, Alfred y Theodore Klein. "The Concept of Suicide in Camus and Beckett". *Renascence* 28 (1976): 105-110.
- Colombat, André Pierre. "November 4, 1995: Deleuze's Death as an Event". *Man and World* 29 (1996): 235-249.
- Higonnet, Margaret. "Frames of Female Suicide". *Studies in the Novel* 32/2 (2000): 229-242.
- James, William. "Is Life Worth Living?" *Pragmatism and Other Writings*. Giles Gunn, ed. New York: Penguin Books, 2000. 219-241.
- Kushner, Howard I. *American Suicide: A Psychocultural Exploration*. 1989. New Brunswick: Rutgers UP, 1991.
- Laskar, Benjamin. "Suicide and the Absurd: The Influence of Jean-Paul Sartre's and Albert Camus's Existentialism on Stephen R. Donaldson's *the Chronicles of Thomas Covenant the Unbeliever*". *Journal of the Fantastic in the Arts* 14/4 [56] (2004): 409-426.
- Newton, Huey P. *Revolutionary Suicide*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
- Oksala, Johanna. *Foucault on Freedom*. New York: Cambridge UP, 2005.
- Pickens, Rupert T. y James D. Tedder. "Liberation in Suicide: Meursault in the Light of Dante". *The French Review* 41/4 (1968): 524-531.
- Ryan, Katy. "Revolutionary Suicide in Toni Morrison's Fiction". *African American Review* 34/3 (2000): 389-412.
- Stark, Jared. "Wharton's Suicides". *Edith Wharton Review* 18/2 (2002): 12-25.
- Stoltzfus, Ben. "Camus and Hemingway: The Solidarity of Rebellion". *International Fiction Review* 30/1-2 (2003): 42-48.
- Sweeney-Turner, Steve. "Suicide: Some Questions in Memoriam Gilles Deleuze". *Parallax: a Journal of Metadiscursive Theory and Cultural Practices* 2 (1996): 193-195.
- Valencia, León. *Con el pucho de la vida*. Bogotá: Alfaguara, 2004.