



Andrés Caicedo Queer: *¡Que viva la música!*, manifiesto de subversión sexual y cultural frente a la herencia de la colonia en Cali*

Andrés Caicedo Queer: “¡Que viva la música!”, a manifest of sexual and cultural subversión against colonial heritage in Cali

Yefferson Ospina Bedoya **

* Procedencia del artículo: Este artículo hace parte de un proyecto de investigación del autor alrededor de la obra del escritor colombiano Andrés Caicedo, que incluye la revisión de su archivo personal con el objetivo de encontrar nuevas perspectivas para su análisis. El autor ha estado al frente del proceso de adquisición del archivo de Andrés Caicedo por parte de la Benson Latin American Collection de UT Austin y se encuentra desarrollando otras investigaciones alrededor del escritor caleño.

** Doctorando en en Literaturas Latinoamericanas
Universidad de Texas en Austin
Austin, Estados Unidos
yeffospinabedoya@gmail.com

Recibido: 07 de abril de 2024

Aprobado: 27 de mayo de 2024

Artículo de reflexión
¿Cómo citar este artículo en
MLA? - How to quote this article in
MLA?:

Ospina Bedoya, Yefferson. “Andrés Caicedo Queer: *¡Que viva la música!*, manifiesto de subversión sexual y cultural frente a la herencia de la colonia en Cali”. *Poligramas*, 59 (2024): e.20413756. Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año). <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i59.13756>

Resumen

Este artículo propone una lectura queer y decolonizante de la novela *¡Que viva la música!*, publicada en Colombia en 1977 y escrita por el caleño Andrés Caicedo. El análisis aquí expuesto postula que María del Carmen Huerta, heroína de la novela, renuncia a su clase social y acepta las experiencias vitales de las clases bajas de la ciudad de Cali, en un proceso de subversión contra el régimen discursivo sobre su cuerpo y sexualidad. Se sostiene, además, que el vector de subversión en la novela es la salsa como género musical. Se parte de los análisis de Michel Foucault, Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick, Gayle Rubin, José Esteban Muñoz, Judith Butler, entre otros, para demostrar que toda tentativa queer en Colombia – y América Latina – debe pasar por un proceso de desarticulación de los regímenes discursivos del poder político, económico y cultural de las clases altas.

Palabras clave: Andrés Caicedo; Cali; género; literatura colombiana; salsa.

Abstract

This paper proposes a queer and decolonizing reading of the novel “*¡Que viva la música!*”, published in Colombia in 1977 and written by Andrés Caicedo from Cali. The analysis presented here posits that María del Carmen Huerta, the novel's heroine, relinquishes her social class and embraces the life experiences of the lower classes in the city of Cali, in a process of subversion against the discursive regime concerning her body and sexuality. It is also argued that the vector of subversion in the novel is salsa music. Drawing from the analyses of Michel Foucault, Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick, Gayle Rubin, José Esteban Muñoz, and Judith Butler it is demonstrated that any queer attempt in Colombia - and Latin America - must undergo a process of dismantling the discursive regimes of the political, economic, and cultural power of the upper classes.

Keywords: Andrés Caicedo; Cali; colombian literature; gender; salsa.



María del Carmen Huerta o el deseo de no ser legible

Fue allí cuando los columnistas más respetables empezaron a diagnosticar un malestar en nuestra generación, la que empezó a partir del cuarto LongPlay de los Beatles, no la de los nadaístas ni la de los muchachos burgueses atrofiados en el ripio del nadaísmo. Hablo de la que se definió en las rumbas en el mar, en cada orgía de Semana Santa en La Bocana. No fuimos innovadores: ninguno se acredita la gracia de haber llevado la primera camisa de flores o el primero de los pelos largos. Todo estaba innovado cuando aparecimos. No fue difícil, entonces, averiguar que nuestra misión era no retroceder por el camino hollado, jamás evitar un reto, que nuestra actividad, como la de las hormigas, llegara a minar cada uno de los cimientos de esta sociedad... (Caicedo 69-70)

Lo dice María del Carmen Huerta, la heroína de la novela *¡Que viva la música!* publicada en Colombia en 1977 y escrita por el caleño Andrés Caicedo (Cali, 1952 – 1977) quien, solo para agregar un par de señas, se suicidó el mismo día (4 de marzo) del año en que su novela apareció en el mercado. La escena del fragmento copiado tiene lugar cuando, en una fiesta de un grupo de adolescentes clase alta de Cali, Colombia, los asistentes descubren en un cuarto oscuro los cadáveres de la familia de quien organizó la fiesta y quien, se sabrá unas cuantas líneas después, fue el propio asesino de su padre, madre, hermano y empleada doméstica. Allí, entonces, María del Carmen Huerta pronuncia la sentencia que, como intentaré mostrar en este ensayo, es la premisa fundamental de toda la novela: un intento por desmontar todos los cimientos de la sociedad aburguesada caleña, una sociedad heredera directa de muchas de las formas socio-culturales de la colonia española y, por tanto, continuadora de un proceso de opresión corporal, cultural y económico sobre las clases subalternas y disidentes de la ciudad. Dadas las características del proceso subversivo de María del Carmen, sus conductas sexuales y el mismo terreno físico-cultural en el que ejecuta su lucha, sostengo que esta es, ante todo, una violenta declaración de su condición de extraña en la sociedad de su tiempo y que esa extrañeza deriva esencialmente de su relación con su sexo y su género. Intentaré demostrar aquí que María del Carmen Huerta renuncia a su clase social burguesa como una declaración a la vez sublimada y ciega de su condición queer.

Si bien, varios de los análisis realizados hasta ahora sobre la obra de Caicedo y específicamente sobre *¡Que viva la música!*, estudian la tríada mujer – sexo - baile como un compuesto disruptivo del régimen capitalista dominante, ninguno de los trabajos consultados realiza una lectura propiamente de género que relacione la salsa, el feminismo colombiano y la

teoría queer con la herencia cultural de la colonia en la obra de Caicedo. Vásquez (2013), por ejemplo, analiza el papel del baile como elemento desacralizante de la sociedad capitalista y como posibilidad subversiva ante los imperativos neoliberales de la segunda mitad del siglo XX. Gómez (2007) se acerca a una lectura de género a través del análisis de los elementos góticos en la obra de Caicedo y de la construcción de la “mujer vampiro” y la “mujer caníbal” como figuras femeninas subversivas del orden patriarcal. Su interesante análisis propone una perspectiva psicoanalista que incluye una mirada a la escena cultural de la Cali de segunda mitad del siglo XX, no obstante, no asume un punto de vista género propiamente dicho. Una de las publicaciones más fascinantes alrededor del escritor sin duda es la editada por Duchesne y Gómez (2009), que propone un conjunto de miradas sobre el escritor y su obra y abarca desde la anécdota personal de sus familiares y conocidos, hasta el análisis literario comparado con la generación del Boom, especialmente con García Márquez. En esa publicación por primera vez se establecen las relaciones entre el universo caicediano y el Caribe a través de la idea del “meta-archipiélago” y la salsa como elemento a la vez propio del performance caribeño y panamericanista. Palencia y Navarrete (2019) realizan una lectura decolonial de *¡Que viva la música!*, en la que analizan los componentes musicales en la novela como vectores oposicionales en el plano socio-político: la salsa como contrapartida del rock y como compuesto decolonizante frente a la invasión cultural norteamericana en Colombia. Otros trabajos alrededor del autor se centran en características estéticas - como los mecanismos narrativos dominantes de sus obras o la presencia de la ciudad en la novela- o ejecutan lecturas psicoanalíticas de sus personajes.

En este ensayo, *¡Que viva la música!* se analiza fundamentalmente a partir de los presupuestos teóricos alrededor del género y la identidad sexual desarrollados por Michel Foucault, Eve Kosofsky Sedgwick, Gayle Rubin y José Esteban Muñoz. Por un lado, María del Carmen Huerta se considera una personalidad queer en la medida en que su épica personal se desarrolla como un intento por aparecer ilegible en un mundo de imperativos heteronormados. Como lo sostiene Muñoz, “[O]ne’s queerness will always render one lost to a world of heterosexual imperatives, codes, and laws” (72-73). La protagonista, además, sostiene un esfuerzo constante y sin concesiones a lo largo de toda la novela por extraviarse de las exigencias de género de su sociedad. Por otro lado, se entenderá la salsa como compuesto queer en sí mismo, según la definición de Kosofsky Sedgwick: un “open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically” (8). La salsa como música del subalterno afro, históricamente oprimida por el

relato dominante blanco, heteropatriarcal y europeizante, es el gran vector queer que le permite a María del Carmen Huerta ejecutar su épica personal de subversión sexual y cultural frente a la herencia discursiva colonial que sofoca su existencia.

El relato transgresional

El arco narrativo de *¡Que viva la música!* está suspendido sobre una serie de transgresiones y renunciaciones a través de las cuales María del Carmen Huerta ejecuta varios descubrimientos, en dos instancias: su sexualidad queer y sus inclinaciones estéticas hacia la cultura popular manifiestas en su gusto por la salsa. La primera renuncia de la protagonista se ofrece muy tempranamente en la novela y está relacionada con el marxismo: en las primeras páginas el lector se entera de que la protagonista ha decidido faltar a sus asiduas reuniones con un grupo de amigos al que llama “los marxistas” y con quienes ha venido estudiando *El Capital*. En un día que ha perdido su rumbo, recibe en su casa la visita de Ricardito El Miserable, con quien planea asistir a la fiesta que organiza el Flaco Flórez y en donde conocerá al estadounidense Leopoldo Brook. Con este, María del Carmen cultiva una breve afición por la escena del rock inglés de los años 70 así como por la cocaína y la heroína; con Brook también tiene su primera relación sexual y se convierte, en sus propias palabras, en “la primera niña bien de Cali que se va de la casa a vivir con el novio” (77). La segunda renuncia de María del Carmen, que es a su vez un nuevo avatar dentro de su proceso de descubrimiento queer, se da frente al rock y lo que llama “la penetración cultural Yanky”, en el simbólico rompimiento sentimental con Brook y en su encuentro con la salsa. La narradora cuenta cómo una noche, en medio del agotamiento que las drogas causan a su novio y a sus amigos, decide salir de casa luego de ser alcanzada por fragmentos de un ritmo remoto y desconocido. Se dirige hacia el sur – la novela construye además una clásica geografía de lo dominante y blanco en el norte y lo oprimido en el sur – siguiendo la dirección de la música hasta llegar a una casa de barrio popular en la que hombres y mujeres bailan un ritmo afro-caribeño que después descubrirá como la salsa:

No tengo ni idea de cuántos hombres me miraron. Perpleja, atendí a la bullaranga de aquéllos a quienes estremecía el bembé, un, dos, tres y brinca, butín, butero, tabique y afuero. Mis ojos serían como de pez mirando aquello, nadie se quedaba sentado, esa música se baila en la punta del pie, Teresa, en la punta del pie, si no, no, si no, no se le da el brinco y el brinquito es clave, si no se resulta haciendo cuadro o bailando vals, como los paisas (...) vamos Ray que vienen es moliendo coco, sí, fue pesado el siguiente que pusieron, al son de los cueros, los cueros namás, y mi pelo fue, me lo dijeron, ‘la ola que cubría el misterio del

Guarataro', ya sonreirá, lector que haya estado en estas salsas. Changó, dispéñanos tu espada. Me emborraché, me dieron trago. (107)

Tal encuentro funcionará narrativamente como una epifanía en dos direcciones: María del Carmen Huerta descubre que su ansiedad existencial es saciada por la música recién escuchada y bailada y, por otro lado, incurre en su segunda transgresión sexual: un episodio de sexo colectivo con el grupo de los “volibolistas”. Este episodio, además, presenta un aspecto político. La llegada de María del Carmen a la casa del sur demarca un ejercicio de desclasamiento social, en tanto la protagonista deja de pertenecer a su clase para sumergirse en el universo estético del subalterno a través de la salsa, género que tiene su origen en los ritmos africanos llegados al Caribe durante la colonia, así como en la diáspora cubano-puertorriqueña en los Estados Unidos (Renta 140). La salsa, como se mostrará más adelante, opera entre otros niveles como un elemento de reivindicación histórica del subalterno afro y como posibilidad estética de subversión ante el relato sexual católico.

En adelante, la protagonista se dedicará a habitar la geografía física y musical del subalterno – la geografía de la salsa en Cali en los años 60 y 70 del siglo pasado, en la que se dan cita la formación de una escena de entretenimiento nocturno en crecimiento, la visita de algunos de los músicos más importantes de la escena salsera neoyorkina y la idea de ciudad como un espacio privilegiado para el consumo de drogas alucinógenas – en un ejercicio de renuncia a su clase aburguesada en varios niveles: renuncia al vals, la cumbia y el porro como géneros hegemónicos del proyecto de nación conservadora en la segunda mitad del siglo veinte (Ochoa); renuncia a los imperativos político-culturales de la izquierda colombiana y renuncia los imperativos y a las subjetividades estético-sexuales heteronormativas y coloniales de la clase media-alta en la que nació y creció.

La tercera transgresión de la protagonista, por otro lado, es también de naturaleza sexual; esta vez, como su primera experiencia homosexual con la puertorriqueña María Iata. Tal transgresión culminará después con su decisión radical de convertirse en una prostituta del barrio obrero de Cali. El proceso subversivo y transgresor de María del Carmen Huerta, no obstante, se ejecuta a partir de un cierto nivel de inconsciencia: la protagonista no advierte la resonancia socio-cultural de su épica personal, el significado decolonizante de su renuncia de clase ni la naturaleza queer de su comportamiento. Sus transgresiones y su vocación subversiva obedecen a una respuesta intuitiva frente a un oscuro sentimiento de ansiedad y levedad, sentimiento que la acompañan desde el inicio de la novela y que es superado hacia el final cuando renuncia a regresar al norte – la geografía del mundo burgués – y abraza su vida como

trabajadora sexual en distintos bares de salsa del barrio obrero de Cali. En *¡Que viva la música!* la actitud queer, entonces, es doble: opera en el terreno de los afectos y las emociones como mecanismo inconsciente de superación de la ansiedad y en el terreno de lo político como reivindicación de las estéticas y los regímenes corporales oprimidos y racializados por la herencia colonial en Cali. En ese sentido, la experiencia queer de María del Carmen Huerta, además de manifestarse en su performatividad polivalente de género, es una experiencia que permite – según la expresión de De Lauretis –, llenar los silencios entre raza, identidad y subjetividad en el terreno de las luchas contra los relatos sexuales dominantes en América Latina.

El régimen discursivo poscolonial

María del Carmen Huerta se encuentra sometida al régimen discursivo sexual heredado de la colonia por la clase burguesa de la familia en que vive. Un régimen discursivo que, siguiendo a Foucault, opera como una instancia de poder y dominación sobre el cuerpo a través de los relatos aceptables de la sexualidad y de la “incorporación de perversiones y una nueva especificación de los individuos” (42-43). Este régimen discursivo, como lo explica Butler, termina por imponer un performance de género y un tipo específico de sexualidad al cuerpo de María del Carmen. “The body is not ‘sexed’ in any significant sense prior to its determination within a discourse only in the context of power relations (...) Sexuality is an historically specific organization of power, discourse, bodies, and affectivity” (92). En el caso de *¡Que viva la música!*, los signos de ese régimen pueden encontrarse en las dos características esenciales que María del Carmen, como narradora y protagonista, se atribuye a sí misma: estudiante del Liceo Benalcázar y “niña bien”. Como estudiante del Liceo Benalcázar, María del Carmen se perfila entonces como integrante de esa pequeña élite de mujeres caleñas que asiste al que fue el primer colegio femenino en Cali y el primero en graduar mujeres de educación secundaria en la ciudad. Fundado en 1936, el Liceo Benalcázar es, según información oficial, una institución laica que tiene como propósito “dar a la mujer, una formación íntegra e integral que le permite afrontar y enfrentar decididamente los retos de su vida” a través de “principios y valores que regulan el ‘deber ser’ del actuar humano en cualquier actividad que llevemos a cabo¹”. Aquí, entonces, resulta interesante analizar el movimiento de género en el propio discurso de pretendida vanguardia del colegio. El Liceo es la institución de la que se graduaron algunas de las mujeres más representativas de la escena cultural caleña y colombiana de la segunda mitad del siglo

¹ Tomado de su página web: <https://portal.liceobenalcazar.edu.co/resena-historica/>

XX². Estas figuras femeninas son capitalizadas por el Liceo para promover un relato vanguardista y moderno de la posición de la mujer dentro de la sociedad. Tal narrativa se ubica dentro de lo podría llamarse la “primera ola del feminismo colombiano”, que tuvo como objetivo esencial insertar a las mujeres de clases sociales medias y altas dentro de las lógicas del capital y el mercado a través de la ciudadanía y el derecho al voto, pero manteniendo intacto el régimen de dominación católico sobre su cuerpo, sexualidad y subjetividad. La primera ola del feminismo colombiano, como lo señala Charity Coker Gonzalez, fue un movimiento influenciado por el Congreso Feminista Latinoamericano que tuvo lugar en 1930 en Bogotá y en el que una de las mayores conclusiones, que guio el movimiento durante casi seis décadas, proclamaba: “women should work alongside men to serve humanity more efficiently, develop expertise in the modern sciences to improve humanity’s wellbeing, and be wives and mothers conscious of the sublime mission that the Creator had assigned them” (696)³.

Desde ese punto de vista resulta válido afirmar que, cuando la protagonista de *¡Que viva la música!* se pregunta, hacia el final de la novela, “¿cómo se mete de puta una exalumna del Liceo Benalcázar?”, el interrogante cumple, entre otras cosas, una función ironizante sobre la narrativa feminista imperante: ¿cómo es posible que una mujer educada para ser profesional, culta, médica, música, administradora de empresas, pero también para cumplir con la “sublime misión del Creador”, termine de prostituta?

De otro lado, el segundo régimen discursivo que afecta la subjetividad de la protagonista tiene que ver con la idea de ser una “niña bien”, expresión cuya genealogía remite a las ideas de “familias de bien” y “gente de bien”, que en Latinoamérica han estado históricamente ligadas a los grupos dominantes de la colonia – españoles y criollos católicos y acaudalados – y, después del siglo XIX, a las clases altas derivadas de la aristocracia colonial. Como lo muestran Parker y Walker en su estudio comparativo de la clase media-alta de Querétaro (México) y Popayán (Colombia), la clase media en América Latina presentó a lo largo de todo el siglo XX una tendencia generalizada a mantener las maneras, intereses y refinamientos de la aristocracia colonial. Esa tendencia, sin embargo, fue mucho más acentuada en ciudades como Popayán y

² Entre sus graduadas se cuentan la periodista Clara Zawadsky, la artista plástica Lucy Tejada, la actriz Alejandra Borrero, la caricaturista Consuelo Lago, la historiadora Soffy Arboleda, entre muchas otras mujeres que después de los años 60 se convirtieron en figuras claves del feminismo caleño y colombiano, dados su éxito y reconocimiento en campos profesionales liberales.

³ En “Agitating for Their Rights: The Colombian Women’s Movement, 1930-1957”, Coker González señala que entre las principales características de la primera ola feminista colombiana se cuenta su relación establecida con la iglesia católica a la hora de exigir ante el Congreso cambios frente al estatus ciudadano de la mujer y frente a sus derechos. “A small group of conservative women, with the church’s blessing, added a new dimension to the fight for women’s rights. They claimed that granting women suffrage would improve public administration of government by infusing women’s values and morals into government and society, and that women as fully empowered citizens would bring more attention to the plight of other marginalized groups.

Cali, en donde características coloniales como la casi imposibilidad de ascenso social permanecieron en los siglos XIX y XX. Cali y Popayán – ambas fundadas por Sebastián de Benalcázar y centros de la dominación colonial en el suroccidente colombiano – conservaron luego de la Independencia una fuerte división de clases así como marcadas restricciones de movilidad social (48). Las clases altas, además, se caracterizaban por un énfasis particular en los valores educativos y en la importancia de las “buenas apariencias y el comportamiento adecuado”, como características distintivas de clase. En ese panorama, las hijas mujeres eran “celosamente guardadas” (50) en un contexto de rigidez y conservadurismo en el que la aceptación social significaba constante restricción y sacrificio. Así entonces, María del Carmen Huerta está sometida desde su nacimiento a un régimen discursivo sobre su cuerpo, sus deseos y sexualidad, en suma, sobre su subjetividad sexual, definido por el relato colonial presente tanto en la tendencia conservadora de su clase como en el movimiento feminista de su tiempo. Ahora bien, ¿cuáles son las características del régimen discursivo católico-colonial heredado por la clase alta caleña en la que crece la protagonista de *¡Que viva la música!*!

Para entenderlas, se hace necesario comprender inicialmente la relación con la Iglesia Católica que el campo político estableció desde finales del siglo XIX hasta la última década del siglo XX en Colombia. Luego del proceso independentista colombiano, la nueva república atravesó por al menos nueve guerras civiles entre realistas y republicanos, grupos políticos que habrían de convertirse en liberales y conservadores en el siglo siguiente. Hacia 1885, después de varios años de dominio liberal en el plano político – en un escenario de reformas socio-económicas tales como la laicización de la educación, la expropiación de los bienes de la iglesia, el acceso al voto a todo varón mayor de 21 años – llegó a la presidencia Rafael Núñez e inició el proceso denominado La Regeneración que fue, en el plano ideológico, un retorno a los valores socio-culturales de la iglesia católica (Ortiz Mesa 24)⁴. Durante este periodo, además, se instauró el Código Penal de 1890 que fundamentó la idea de moral pública alrededor de la ética católica (Melgarejo Acosta)⁵. El relato del catolicismo, por su parte, se cimentaba en el *Syllabus Errorum* (Ortiz Mesa 22) publicado por Pío IX en 1864 y en el que el matrimonio católico – y los comportamientos sexuales admitidos en él según la Pastoral Cristiana – se reivindicó como una de las instituciones fundamentales para el funcionamiento de la sociedad. De modo que el

⁴ Según Mesa, “La Regeneración fue una excepción dentro del contexto latinoamericano liberal y representó uno de los proyectos más importantes de construcción estatal en la Colombia del siglo XIX. En el campo ideológico, produjo una transformación en el discurso de la civilización (...) La concreción del ideal de fundar el orden sobre la base del sentimiento religioso de la nación recayó en la función educadora de la Iglesia católica”.

⁵⁵ María del Pilar Melgarejo Acosta, *El lenguaje político de La Regeneración en Colombia y México*, (Bogotá: Editorial Universidad Javeriana, 2010).

mismo papel que Foucault le atribuye a la *Pastoral Cristiana* (37) en la formación de una sociedad confesional en Europa Occidental desde el siglo XVI, lo tiene en la Colombia de finales de Siglo XIX y todo el siglo XX el *Syllabus Errorum*. A partir de ambos documentos fue construido el relato de los comportamientos sexuales admitidos y condenados que heredó la clase burguesa colombiana. Tales comportamientos pueden rastrearse en los análisis que autores como Zeb Tortorici han realizado sobre los archivos coloniales en América Latina y también en algunos documentos legislativos colombianos del siglo XIX. En tales documentos se condena expresamente, entre otros, el placer sexual por fuera del matrimonio, entre personas del mismo sexo, la no sumisión de la esposa a su marido, la sodomía, la masturbación, etc., denominados todos “pecados contra natura”. Así, la expresión “niña bien” es en sí misma una sentencia saturada de significados, constreñimientos e imperativos sobre la subjetividad de María del Carmen Huerta que, como se verá más adelante, componían el repertorio identitario de las clases altas en Colombia desde el siglo XIX hasta, al menos, finales del siglo XX⁶. En suma, la pertenencia al Liceo Benalcázar y a la categoría “niña bien” constituyen, para ponerlo en términos de Gayle Rubin, el “sistema sexual” (14) de dominación y opresión que María del Carmen Huerta desmontará.

Micropolíticas⁷ sexuales de María del Carmen Huerta, un performance de ilegibilidad

Rubin y De Lauretis abogaron por la necesidad en el pensamiento queer de indagar sobre los cruces entre raza y clase social a la hora de elaborar conceptos alrededor del deseo y el afecto entre personas del mismo sexo. Sus análisis buscaban establecer un campo teórico queer que permitiera desmontar los discursos de la homosexualidad blanca dominante y llevar al debate variables como raza, clase y religión, como elementos insoslayables en las diferentes experiencias del deseo por el mismo sexo. Analizando los mecanismos de opresión y las redes de poder tejidas alrededor de los discursos de la sexualidad expuestos por Foucault, tanto Rubin como De Lauretis consideraron la sexualidad como un vector de opresión que atraviesa otros modelos de desigualdad social (Gayle 168). Así, la teoría queer tendría que sobrepasar los límites del pensamiento homosexual y lesbiano y abrir espacio en las discusiones a otras

⁶ Entre los pecados contra natura se cuentan, según Tortorici, la sodomía, bestialidad, masturbación, posiciones sexuales “no-naturales” entre hombres y mujeres, así como la lujuria².

⁷ Se piensa aquí el término micropolítica en el sentido en que lo usa Preciado en *Testo Yonqui*. Se entiende como las decisiones, los movimientos y los performances que ejecutan determinadas minorías que se encuentran al margen incluso de los discursos más progresistas. En estas micropolíticas caben manifestaciones culturales underground de contenido anti-normativo como el punk, el cómic, la literatura, el cine, los performances, etc., ejecutadas por los “sujetos excluidos del feminismo biempensante”.

experiencias de lo no heteronormativo mediadas por variables como raza y clase. Este debate es repotenciado por investigadoras y autoras como Cherrie Moraga, Nellie Wong, Gloria Anzaldúa, Eve Kosofsky Sedgwick, José Esteban Muñoz, E. L. McCallum, entre muchas otras y otros, con propuestas teóricas que buscan situar los movimientos queer histórica y socialmente, desligándose de los estudios de género de finales del siglo pasado que no solo habían centrado sus debates en la experiencia homosexual blanca del norte global, sino que buscaban asimilar la experiencia homosexual en las lógicas capitalistas (De Lauretis 257). Como lo manifestó Paul B. Preciado en su reconocido *Testo Yonqui*: a través de los nuevos debates queer se abrió la puerta a lo que Despentes denominó el “proletariado del feminismo mundial” (237).

En este ensayo se entiende lo queer como un “ruido” en el proceso performativo de género, como una incompatibilidad, frente al relato heteronormativo dominante, del performance de género que traslada al performer al terreno de la ilegibilidad frente a ese mismo relato. Como lo manifiesta José Esteban Muñoz, “We can understand queerness itself as being filled with the intention to be lost. Queerness is illegible and therefore lost in relation to the straight minds’ mapping of space... [O]ne’s queerness will always render one lost to a world of heterosexual imperatives, codes, and laws” (72-73). Las cualidades queer, como elementos performativos, no hacen parte entonces de una estructura identitaria inmóvil sino de una posibilidad de reinterpretación constante.

“Queer marks an opportunity for reinterpretation. In this sense, queer is not an identity, a thing, or an entity but an activity. Queer names a practice, an approach, a way of relating. Scholars and activists seized on the term ‘queer’ as a way to describe not fitting in, not being fully intelligible to mainstream demands for comportment, and even to question those demands for normativity in our desires, pleasures, bodies”. (McCallum y Bradway 3)

La potencia queer, entonces, es en sí misma subversiva desde su inteligibilidad y su subversión se practica a través la ironía, la parodia y otros “despliegues del lenguaje” que subvierten las corrientes hegemónicas.

En *¡Que viva la música!*, la identidad sexual de María del Carmen Huerta es indefinida. Al inicio de la novela hay en ella una tendencia heterosexual representada en su romance con Leopoldo Brook, tendencia que aparece exacerbada en el episodio de sexo colectivo con “los volibolistas”. Esa tendencia heterosexual, no obstante, se caracteriza por el hecho de que María del Carmen no asume un papel sumiso o pasivo. Por el contrario, es ella quien suele tener la

iniciativa sexual pues su apetito está muy por encima del de sus compañeros y, por otro lado, es ella quien decide terminar las relaciones que establece con hombres a lo largo de la novela. Sin embargo, la idea de la heterosexualidad como tendencia dominante en María del Carmen se opaca y se diluye a partir de su aparente romance por Mariángela, por quien profesa una admiración que limita con la pasión y el amor lésbico que, sin embargo, nunca se consuma. La primera escena erótica entre ambas es, de hecho, previa a la primera experiencia heterosexual de María del Carmen:

Mariángela me pidió que la acompañara por vino a la cocina, y allá lo que hizo fue mirarme de frente y tan duro y tan fijo y era realmente tan bella, de pelo como el mío y con esa cara de saber a la perfección lo que estaba haciendo, que yo le permití que desabotonara mi vestido y almohadillara ambas manos sobre mis senos. (Caicedo 53-54)

Pero nunca hay un tránsito del erotismo a la consumación sexual. En cambio, lo que ocurre es un proceso de confusión de los límites de ambas mujeres, una relación platónica, simbólica y simbiótica, en la que cada una parece fundirse en la otra hasta llegar a la indiferenciación.

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, no con la misma intensidad ni con la misma simpatía, quiero decir, no con tanto éxito. Lo cierto es que ya nos decían: "se parecen tanto, que si uno sale con la una es como salir con ambas. (98-99)

Mariángela termina por suicidarse lanzándose de una torre de telecomunicaciones, pero, como se comprueba mucho más adelante, es para María del Carmen una presencia espectral siempre añorada. María del Carmen, por otro lado, sí consuma una experiencia homosexual con la puertorriqueña María Iata, en cercanías del río Pance. Se trata probablemente de la escena más perturbadora y violenta de la novela en la que, luego de consumir hongos alucinógenos junto a su amigo Bárbaro, María del Carmen agrede violentamente a un "gringo" que se encuentra en una zona boscosa de la cordillera occidental, en el sur de Cali, y termina por acostarse con María Iata, compañera del "gringo". La escena está cargada de violencia en varios niveles. Por un lado, la violencia evidente contra el norteamericano, quien luego terminará muerto a puñaladas y sin dentadura. Por otro lado, el encuentro sexual entre ambas mujeres parece obedecer a un constreñimiento por parte de María del Carmen sobre María Iata. Es fácil concluir que la puertorriqueña accede a acostarse con María del Carmen por la situación de

dominación en la que se encuentra, de ahí que la escena tenga un aire confuso de placer y violencia que remite por momentos a un acto de violación sexual.

Así que escogimos un descampado más en aquel otro, inmenso y total, que nos habitaba dentro. María Iata Bayo me abrazó, suavita, sin quejarse, sin llorar, produciendo un sonido como de Brzzzzzzz, que me alarmó, pues lo creí, en un principio, dentro de mi cabeza. Pero era que yo respiraba su mismo aire y podía habitar esa piel, sonido de rastrille y furia de posible o próxima comunión. (...) naufragando en cada poro chupado, perdidas en el Maelstrom de las venas, ebrias en el aroma de los vellos y ninguna palabra, toda la comprensión del mundo en ese acto, todo es mío, cada pliegue de sus carnes y cada crespito remolón, los pómulos sonrojados de la delicia presintiendo (...) la rendí contra ese suelo, la froté y la abrí y la penetré y la maldije: "ya nunca vivirás tranquila, pues no te abandonaré el recuerdo de esta golondrina traviesa, este caracol de siete priapos, este amargo plumón de coclí que yo te tengo adentro". (171)

Al margen de la posible discusión sobre la naturaleza de este encuentro sexual, lo que queda claro es la índole ilegible del performance de género de María del Carmen Huerta: ¿es heterosexual, lesbiana, pansexual? Y, como un elemento para añadir a esa inteligibilidad, está el hecho mismo de que María del Carmen Huerta se muestra siempre cómoda con la indefinición de sus tendencias sexuales y sus deseos. Junto a Brook María del Carmen se manifiesta satisfecha con su rol de mujer heterosexual – aunque insatisfecha con las capacidades sexuales de su compañero – lo mismo que ocurre con Rubén Paces y con Bárbaro. Más aún, la protagonista se siente a gusto en su performance de mujer seductora mientras baila y ofrece signos constantes de autoconciencia sobre el sentido erótico de su movimiento y de sus rasgos físicos, especialmente su cabello. Pero también abraza sin titubeos su performance como mujer lesbiana dominante cercana a la “butch femme” en su experiencia sexual con María Iata: ¿es María del Carmen Huerta lesbiana, heterosexual, butch-femme, femme? ¿En cuál espectro de las categorías de género antinormativas pueden ubicarse su performance y sus afectos? Frente a estos interrogantes, que no serán resueltos en este ensayo, aparecen otras certezas. Resulta claro que el discurso feminista de la primera ola del feminismo colombiano no representa a María del Carmen, quien no desea inmiscuirse en la sociedad laboral y tampoco acepta el relato católico de la misión y el papel de la mujer sobre la tierra. La experiencia y subjetividad de María del Carmen no pueden ser absorbidas por el feminismo de su tiempo y tampoco encasilladas dentro de las categorías de los Gay and Lesbian Studies del momento.

María del Carmen Huerta es, sencillamente, ilegible para los discursos sexuales hegemónicos de su tiempo y en ello consiste su radical queerness.

Renuncia de clase: la salsa como compuesto de futurismo queer

La naturaleza queer de María del Carmen Huerta, sin embargo, excede su performance sexual y su ilegibilidad de género y llega hasta la construcción de una subjetividad cuyo rasgo más representativo es la capacidad de subversión del relato católico-colonial propio de la clase en que creció. Como se ha mostrado ya, *¡Que viva la música!* está compuesta narrativamente sobre las transgresiones sexuales que ejecuta María del Carmen Huerta y el avance hacia la transgresión final: su conversión en prostituta. La novela, asimismo, puede analizarse a partir de dos momentos claramente definidos: el antes y después de la salsa. A partir de la primera noche en el barrio en el que asistió a una fiesta de salsa, varios elementos en la vida de María del Carmen Huerta se modifican definitivamente: por un lado, la protagonista abandona el rock y cualquier otro tipo de música que no tenga relación directa con la salsa y, por otro, abandona definitivamente cualquier relación con su clase media alta. Así, lo que hace la protagonista es un movimiento simbólico de reivindicación histórica del subalterno colonizado, fundamentalmente afro, sobre el colonizador católico. A lo largo de toda la novela, la salsa es vista por las clases altas como un género musical propio de gente pobre y “vulgar”, una clasificación que no era exclusiva de las clases altas caleñas del siglo XX, sino que remite a todo un fenómeno histórico de racialización y opresión colonial sobre las comunidades afrodescendientes y sus expresiones culturales, particularmente la música. Como lo señala Priscila Renta, los ritmos caribeños que están en la base de la salsa fueron objeto de opresión por parte del colonizador en América Latina, no solo por tratarse de músicas propias del colonizado sino también por el papel que jugaron en la revolución de Haití de 1791.

The power of dance and its potential for military mobilization made the dancing body of color a particular threat for Europeans in their efforts to colonize the Caribbean and the Americas (...) These constraints, however, could not stop the political mobilization leading up to the Haitian Revolution in the late 1700s, which was inspired by the sacred music and dance practices of Vodun on the island, whereby choreographic patterns became military strategy (Browning 2002). Such rebellion led in part to the continual banning of transcultural dances such as the Afro Cuban son (Boggs 1993: 11) and Afro Puerto Rican bomba. (141)

El proceso represivo sobre los ritmos africanos en el Caribe, además, estaba relacionado con el hecho de que eran considerados profanos por la iglesia católica, pues los ritmos estuvieron siempre asociados con prácticas religiosas propias de los pueblos esclavizados en el Caribe. Esa segregación musical con elementos de raza y clase presenta un continuo histórico y se manifiesta hacia los siglos XIX y XX en ritmos madres de la salsa como el son cubano (146). La salsa, entonces, por tratarse de un ritmo creado y disfrutado por el subalterno, opera en sí misma como un elemento disruptivo y subversivo del establecimiento cultural dominante (148), particularmente a través de las formas en que es bailada. Como lo manifiestan Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muñoz, la danza opera como un espacio privilegiado de producción cultural de identidades y como práctica subversiva (30). En el caso de Cali, luego de que la salsa llegó en la década de los 70 a través del puerto de Buenaventura, el género se convirtió rápidamente en la manifestación cultural más notoria de las clases sociales bajas. Del modo en que lo señala Alejandro Ulloa, la llegada de la salsa a Cali coincidió con uno de los periodos de mayor crecimiento demográfico de la ciudad, efecto de la violencia en las zonas rurales, así como de la atracción de mano de obra que generó el desarrollo industrial de las capitales colombianas. Un alto porcentaje de la población migrante en Cali provenía del Pacífico colombiano – Buenaventura, Chocó, Tumaco, Guapi, Timbiquí – y eran afros que se encontraron la música afrocaribeña, especialmente la salsa, a su llegada a la ciudad (Ulloa 150). En un contexto de crecimiento demográfico, de migración de poblaciones afro e indígenas a la ciudad, de proletarización de familias que décadas antes eran campesinas y, más allá, de lumpenización de las capas de la sociedad que no pudieron ser absorbidas por los aparatos económicos de la época, la relación de la salsa con la identidad negra y la experiencia de la plantación de azúcar durante la colonia en el Caribe⁸ (146), permitió la consolidación del género dentro de las clases sociales bajas que encontraban en sus ritmos y letras la expresión de una experiencia común. Este proceso de apropiación de la salsa por parte de las clases populares de la ciudad contrastó con los hábitos de escucha en las clases dominantes. Como lo resalta Ulloa, “la música afrocubana terminaría por imponerse en los estratos populares, incluidos negros y mulatos, que acabaron teniendo como jefe a Daniel Santos, mientras la burguesía escandalizada se refugiaba artificialmente en la música culta de origen europeo o se regocijaba con ritmos tropicales como las cumbias de Lucho Bermúdez o los porros de Billos Caracas” (147). Es en este conflicto cultural de clase que María del Carmen Huerta se decanta

⁸ El Valle del Cauca, departamento al cual pertenece Cali, sigue siendo el principal productor de azúcar de Colombia y una de las zonas más productoras de América Latina. Las haciendas azucareras ocupan grandes extensiones de tierra que han pertenecido históricamente a las mismas familias y en las que las clases racializadas son la principal mano de trabajo.

hacia las clases bajas, a través de la salsa, en una renuncia a su posición social que, a su vez, implicó un proceso subversivo sobre los imperativos sexuales que el relato hegemónico le había impuesto. El desprecio burgués sobre la salsa, según se puede inferir de *¡Que viva la música!*, tiene que ver con la relación corporal que la danza implica, una danza vista como una manifestación “vulgar” (Caicedo 143)⁹ y obscena que remitía directamente al acto sexual y, por tanto, entraba en contradicción con los presupuestos morales burgueses y coloniales. El acto de aceptación de la salsa y su universo socio-cultural, entonces, se convierte para María del Carmen Huerta en su gesto definitivo de renuncia de clase frente a los imperativos morales de su familia. A través de la salsa, por otro lado, el subalterno afro tendrá presencia socio-cultural en la ciudad y desarrollará una serie de identidades colectivas e individuales independientes de los relatos hegemónicos de su tiempo. Nuevas relaciones con el cuerpo, la sensualidad, las estéticas femeninas y masculinas e incluso nuevas formas de relacionamiento social emergerán en Cali en función de este género musical¹⁰. La salsa, en consecuencia, opera en *¡Que viva la música!* como horizonte queer que, desde una práctica cultural históricamente racializada y oprimida, permite el encuentro con nuevas posibilidades de identidad y subjetividad, así como con nuevas relaciones con el cuerpo que entran en contradicción con el relato colonial dominante. De ahí que se trate de un compuesto queer en la medida en que lo describió Eve Kosofsky Sedgwick: “the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically” (8). Y es este ritmo afrocubano, con todo su potencial subversivo, el vector que le permite a María del Carmen liberar su subjetividad de los sistemas de poder poscoloniales de su clase social. La salsa constituye para ella un horizonte de posibilidades y un camino de libertad frente al placer, el sexo y el cuerpo, y su descubrimiento le permite una especie de revelación queer: a través de esa música puede construir una subjetividad alterna que no obedece ni a los imperativos de su familia y clase ni a los valores propuestos por el feminismo colombiano de su tiempo. El nuevo ritmo, sus letras – en las cuales las divinidades de la diáspora africana tienen una presencia notable – y su danza, le ofrecen un futuro que no había vislumbrado y le abre un horizonte de posibilidades de los afectos y la emoción que habían sido vedadas por el sistema discursivo de poder en el que había vivido hasta

⁹ Uno de los episodios más interesantes de la novela tiene que ver con la recreación literaria de la censura que vivieron los músicos Richie Ray y Bobby Cruz en la Feria de Cali de 1969. El año anterior los músicos se habían presentado en un escenario de la Feria y, según la recreación de la novela, fueron rechazados por las clases altas de la ciudad y vitoreados por los sectores populares. En 1969 no fueron invitados por los organizadores de la Feria de Cali.

¹⁰ En su libro *La salsa en Cali*, Alejandro Ulloa desarrolla todo un estudio sociocultural alrededor de las transformaciones estéticas que vivió la ciudad gracias a la llegada de la salsa.

entonces. Siguiendo a Butler, se puede afirmar entonces que a través de la salsa María del Carmen fue liberada “neither to its ‘natural’ past, no to its original pleasures, but to an open future of cultural possibilities” (93).

Así, hasta el descubrimiento de los ritmos afrocubanos, María del Carmen Huerta vive en un presente tóxico, un tiempo déspota que mezcla el pasado colonial con la modernidad del capitalismo tercermundista en un mismo sedimento de opresión y alienación. Es a través de la música que se entrega a la búsqueda de algo que se ha extraviado – o mejor, oprimido y encadenado – en ella misma; que imagina mundos sin distinciones sexuales y espacios vitales en los que los imperativos heteronormativos del capitalismo se desvanecen:

El 33 vuelto 45 es como si lo flagelaran a uno mientras baila, con esa necesidad de decirlo todo, para que haya tiempo de volver a decirlo 16 veces más, y a ver quién nos aguanta, quién nos baila. Es destapar el espíritu, no la voz, sino eso turbio que se agita más adentro, las causas primordiales para levantarse y buscar la claridad, el canto. Es volver necesaria y dolorosa cualquier banalidad, porque hay Salsa, mamá. Es apretujar esquelas de música, enrevesar pianos que habían arrancado en líneas directas, embutir a los bailarores en una tercera realidad, en donde cantantes machos han cambiado de sexo o son entes neutros, y bailar la irrealidad, azotar los caballos enloquecidos, llenar de fiebre las trompetas mareadoras, deshilar como carne trozos de música salada y caliente, hacer acopio de fuerzas, Tulia Fonseca, Tulia Fonseca, que el bailaror piense: "Está durísimo y sólo llevo 2 minutos. ¿Cómo quedará después de media hora de canciones?". Música que se alimenta de la carne viva, música que no dejas 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, ya no distingo un instrumento sino una eflusión de pesares y requiebros y llantos al grito herido, transformación de la materia en notas remolonas, cansancio mío, amanecer tardío, noche que cae para alborotar los juicios desvariados, petición de perdón y pugna de sosiego. Sosegón, magnífica confusiña de ánimos vencidos por 3 minutos de canción: así es el 45. Y que lo bailen todos, los quiero ver zapatiar sin esperanzas: que el ideal de la vida se reduzca a dar un taquito elegante para cerrar pieza, y esperar que coloquen responsable melodía. La rumba está que no puede más. (Caicedo 146-147)

A modo de conclusión: ¿la anónima decadencia?

Hacia el final de la novela, la narradora y heroína asume un tono de manifiesto para declarar, en su posición como la “prostituta más cara” del bar en el que trabaja, los principios con los que rigió su vida, las premisas de una existencia llevada en las márgenes, en la áspera soledad de

quien no encuentra un lugar para pertenecer y a la vez se niega a renunciar a su propio caos: “Que nunca te puedan definir ni encasillar”, “Olvídate de que podrás alcanzar alguna vez lo que llaman ‘normalidad sexual’”, “Tú, practica el miedo, el rapto, la pugna, la violencia, la perversión y la vía anal”, “Échale de todo a la olla que producirá la salsa de tu confusión”, “No accedas al arrepentimiento ni a la envidia ni al arribismo social. Es preferible bajar, desclasarse; alcanzar al término de una carrera que no conoció el esplendor, la anónima decadencia”. Con su transformación en prostituta, María del Carmen Huerta, justamente, ha cerrado el círculo de lo que ella misma denomina “la anónima decadencia”. Y aquí, me interesa analizar la soledad final de la protagonista como un signo de una derrota colectiva en medio de un triunfo individual. María del Carmen no ha renunciado a sí misma: aceptó la salsa y su recorrido vital de desclasamiento, aceptó sus deseos sexuales y la marginalización que ello implicó, pero no pudo construir una comunidad de afectos. María del Carmen está sola. Los marxistas la miran con desprecio, del mismo modo que es despreciada por sus antiguos amigos de clase. Como personalidad queer, María del Carmen es un ser que sobrepasa todas las subjetividades de su época y que, al no encontrar una comunidad con quien compartir afectos e impulsos, no tiene otro remedio que el de recluirse en los espacios que las sociedades poscoloniales de América Latina reservaron para los queer – homosexuales, lesbianas, prostitutas, travestis -, esto es, el distrito rojo, la zona de tolerancia, el burdel. Como lo señala Gayle Rubin, las migraciones de la ruralidad a la ciudad en varias regiones de Estados Unidos permitieron la conformación de comunidades de afecto queer, en un fenómeno que la teórica ha denominado “sexual migration” (163)¹¹. Este fenómeno permitió que homosexuales y lesbianas que se hallaban en condiciones de vulnerabilidad, debido a su aislamiento social, pudieran encontrar grupos identitarios de solidaridad colectiva. Pero María del Carmen Huerta no puede construir esa comunidad, no tiene con quien construirla. Mariángela se ha suicidado, sus relaciones heterosexuales y heteronormadas no la satisfacen y es vista con sospecha por quienes han tenido algún tipo de intercambio sexual con ella. María del Carmen no solo está sola, sino que además se sabe rechazada por la sociedad que odia y denuncia y ella misma rechaza. Y al asumirse como prostituta en la denominada “zona de tolerancia” del barrio obrero de la ciudad, sin embargo, se somete a otro sistema discursivo de poder. Por un lado, entra a un terreno de ejercicio biopolítico extremo, por tratarse del espacio por antonomasia en el que, según las instituciones de salubridad de Cali en la primera mitad del siglo XX, se difundían las enfermedades venéreas.

¹¹ “The New Guinea bachelor and the sodomite nobleman are only tangentially related to a modern gay man, who may migrate from rural Colorado to San Francisco in order to live in a gay neighbourhood, work in a gay business, and participate in an elaborate experience that includes a selfconscious identity, group solidarity, a literature, a press, and a high level of political activity” (Rubin 163).

Las prostitutas en Cali fueron sometidas hasta la década de los 50 a constantes exámenes y evaluaciones sobre su situación de salud, y de cada una de ellas se crearon expedientes alrededor de su identidad, costumbres, historial médico, entre otros datos que hoy se consideran personales y patrimonio de la intimidad (Gutiérrez Ramírez y Mejía Ama 203)¹². Por otro lado, al habitar una “zona de tolerancia”, María del Carmen Huerta hacía parte de esos espacios grises de la ciudad que se crearon en toda América Latina como “males necesarios”, espacios no deseados en donde podían tener lugar aquellos comportamientos que no se acomodaban a la moral católica. Las zonas de tolerancia se constituyeron como islas específicamente delimitadas dentro de la ciudad, de las cuales las prostitutas y los homosexuales no salían y a las cuales solo accedían los hombres, en busca de placer sexual, y las autoridades policiales. Así, la épica queer de María del Carmen Huerta resulta paradójica. Por un lado, demuestra que cualquier tentativa de experiencia queer debe ponderar características socioculturales como la raza y la clase en su ejercicio de subvertir el orden heteronormativo y hegemónico y, asimismo, reivindica el poder emancipatorio de las artes, especialmente de la música, como fuerzas decolonizantes. Pero, por otro lado, al no poder encontrar una comunidad de afectos, la épica queer se ve abocada a la aventura individual y a la marginalización por la sociedad dominante y por la jerarquía de valor sexual hegemónica.

María del Carmen, no obstante, no ignora que su épica ha sido individual. Como ella misma lo manifiesta hacia el final de la novela, se considera una pionera, “una exploradora única”. De alguna manera ha abierto un camino que otros y otras caminarán después de su muerte. Sabe que hay un mundo más allá en que cantantes machos cambiarán de sexo, un horizonte de utopía queer que ha presentido en la salsa; un mundo en el que puede brotar aquello turbio que vibra en sus adentros, el caracol de siete priapos, el amargo plumón de coquí. Su teoría habló de las mentiras de los libros, del agotamiento del cine y de la música como única posibilidad. En el frenesí de su existencia, María del Carmen se enrumbó y luego se derrumbó.

Pero siempre habrá *fuego en el 23*.

¹² Diana Carolina Gutiérrez Ramírez y Joseph Rodrigo Mejía Ama, “Sexualidades marginalizadas: un acercamiento a la zona de tolerancia en Cali, 1960-1970”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 43.1 (2016): 203-231.

Referencias bibliográficas

- Butler, Judith. *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1990. Impreso.
- Caicedo, Andrés. *¡Que viva la música!* Bogotá: Planeta, 2017. Impreso.
- De Lauretis, Tereza. "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities, An Introduction." *Differences*, Vol. 3, no. 2, 1991: 252-267.
- Duchesne Winter, Juan y Gómez, Felipe, (eds). *La estela de Caicedo: miradas críticas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2009. Digital.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Vol. 1. New York: Pantheon Books, 1978. Impreso.
- Fraser Delgado, Celeste y José Esteban Muñoz. *Every Night Life*. Durham: Duke University Press, 1997. Digital.
- Gayle, Rubin. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality." *Culture, Society and Sexuality*, edited by Richard Parker and Peter Aggleton. London and New York: Routledge, 2007.
- Gómez, Felipe. "Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el Gótico Tropical." *Íkala, revista de lenguaje y cultura*. Vol. 2, no. 18, 2007: 121-142.
- Gonzalez, Charity Cocker. "Agitating for Their Rights: The Colombian Women's Movement, 1930-1957." *Pacific Historical Review*. Vol. 69, no. 4, 2000: 689-706.
- Gutiérrez Ramírez, Diana Carolina y Joseph Rodrigo Mejía Ama. "Sexualidades marginalizadas: un acercamiento a la zona de tolerancia de Cali, 1960-1970." *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* Vol. 43, no. 1, 2016: 203-231.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993. Digital.
- McCallum, E. L. y Tyler Bradway. "Thinking Sideways, or an Untoward Genealogy of Queer Reading." *After Queer Studies, Theory and Sexuality in the 21 Century*, edited by Tyler Bradway and E. L. McCallum. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. Digital.

- Melgarejo Acosta, Maria del Pilar. *El lenguaje político de La Regeneración en Colombia y México*. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana, 2010. Impreso.
- Muñoz, Juan Esteban. *Cruising Utopia, the Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2019. Digital.
- Ochoa, Juan Sebastián. “La cumbia en Colombia: invención de una tradición.” *Revista Musical Chilena* Vol. 70, no. 226, 2016: 31-52.
- Ortiz Mesa, Luis Javier. “La Iglesia Católica y la Formación del Estado-Nación en América Latina en el siglo XIX.” *Almanack*. No. 6, 2013: 5-25.
- Palencia Sampayo, Andrés Eloy y Cristiane Navarrete Tolomei. “El desplazamiento cultural en la obra ¡Que viva la música! de Andrés Caicedo.” *Contexto*. Vol. 35, 2019: 300-318.
- Parker, Davis y Louis Walker. *Latin America’s Middle Class*. Plymouth: Lexington Books, 2013. Digital.
- Preciado, Paul. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008. Impreso.
- Renta, Priscila. “Salsa Dance: Latino/a History in Motion.” *Centro Journal* Vol. 16, no. 2, 2004: 138-157.
- Tortorici, Zeb. *Sins Against Nature, Sex and Archives in Colonial New Spain*. Durham and London: Duke University Press, 2018. Digital.
- Ulloa, Alejandro. “La salsa en Cali: Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación.” *Boletín Socioeconómico*. No.19, 1989: 141-154.
- Vásquez Hurtado, David. “Hay fuego en el 23: el baile como profanación en Que viva la música de Andrés Caicedo.” *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. Vol. 11, no. 2, 2013: 2-12.