

El gótico atraviesa la Cali de Caicedo

Patricia Lovazzano

Facultad de Humanidades y Artes, UNR.

Letras: L-0677/7

Tesis Licenciatura en Letras

Orientación Literaturas Iberoamericana y Argentina

Directora: Dra. Paola Piacenza

Diciembre 2023

Índice

Presentación.....	3
Primera parte	
Narrativas de aprendizaje versus narrativas góticas.....	7
Caicedo: los rastros de un lector apasionado.....	19
¿Existe un gótico latinoamericano?.....	27
Segunda parte	
Las mujeres del universo Caicedo.....	31
El gótico atraviesa la Cali de Caicedo.....	36
“Los dientes de Caperucita”: el lobo ha dejado de ser quien era.....	39
“Berenice”: el recuerdo de Poe.....	47
<i>Noche sin fortuna: la afortunada noche de Antígona</i>	54
Conclusión	
Definitivamente, el gótico atravesó la Cali de Caicedo.....	64
Referencias.....	69

Colombia, ciudad de Cali, los años setenta¹, la sombra del gótico desciende sobre esa ciudad y atraviesa la narrativa del joven escritor Andrés Caicedo. Cosa extraña, o al menos no tan popular por esas tierras y en ese entonces, y, más aún, si tenemos en cuenta que la crítica y la historiografía literaria latinoamericana, reconoce dicha época en términos de Gabriel García Márquez, del realismo mágico y de *Cien años de soledad*². Sin embargo, al margen, tanto del canon colombiano, liderado por el creador de “Macondo”, como del canon latinoamericano, se encuentra la escritura de Caicedo. Respecto de la cual, Casas (2012) sostiene que se trata de:

una escritura que se resiste a pensarse dentro de la literatura, una escritura que infecta con contagio de sus palabras y que es impresentable a la hora de asistir a los premios literarios con los cuales las editoriales, la academia y los políticos endulzan a los escritores. Una escritura que no se plantea representar a un país sino que lo representa más bien como una fatalidad, que no tiene puesta la antena en las modas y que crece al tuntún, como las matas de pasto, en los intersticios de las paredes viejas. (p.3)

El hecho de que esta narrativa se desarrollara en los márgenes, es decir, por fuera de lo que se canonizara como imagen de la literatura latinoamericana de los sesenta/setenta, no es algo casual. Su marginalidad responde, por lo menos, a tres características fundamentales que definen un estilo literario propio, y que son, de algún modo, las responsables de que esta obra no solo se desarrollara sino que se mantuviera

1 Consideramos que la descripción que realiza María Jimena Duzán, con respecto a la Cali setentista es sucinta y muy precisa, además, es necesario que la tengamos en cuenta para poder situarnos desde un comienzo en el contexto sociocultural en el que surge y se desarrolla la narrativa de Andrés Caicedo:

La Cali de los setenta: aquella ciudad pujante que fue sede de los VI Juegos Panamericanos; la misma que fue escogida por las multinacionales norteamericanas...como centro de sus operaciones en América Latina; la Cali mestiza y cadenciosa, donde las fronteras entre blancos y negros se estrecharon con la llegada de...afrodescendientes a barrios de clase media tradicionalmente blancos y que afianzó una cultura musical que refundó la salsa; pero también la Cali transgresora y contestataria, epicentro de un movimiento estudiantil importante que sirvió de inspiración a un grupo de jóvenes pertenecientes a la burguesía de Cali...el Caliwood de Carlos Mayolo, de Luis Ospina y de Andrés Caicedo. (Valencia, 2008, p.8)

2 En relación a esta novela, Caicedo se pregunta si realmente habrá aportado algo nuevo a la narrativa latinoamericana, y si “no [era] que dentro de su innegable calidad literaria, *Cien años* se [escondía] entre ella misma por una oscura trampa ¿La INMORTALIDAD y Supervivencia?” (Caicedo, 2008, pp.92-93). En este mismo sentido, y tomando las palabras de Valencia, podríamos agregar que para Caicedo “García Márquez [era] un narrador sobresaliente pero ‘irreal’” (Valencia, 2008, p.14).

durante muchos años, “en el margen del margen” (Gómez, 2013, p.76) :

En primer lugar, cabe destacar que es una obra que irrumpe con la novedad de adoptar temáticas urbanas, es más, constituye una de las primeras, si no la primera, literatura urbana de Colombia, cuyos protagonistas son personajes adolescentes. La vida de estos jóvenes setentistas se encuentra influenciada por la relativamente nueva cultura de los medios (radio, cine, discos), y por las drogas, no siendo ajena a la angustia, la violencia y la muerte que recorren diariamente las calles de Cali³. Por cierto, a Caicedo “le gustaba decir que Cali era una ciudad para adolescentes” (Casas, 2012, p.2), porque justamente son ellos quienes encarnan a esos *niños envejecidos* que ya nadie quiere, es decir, a esos *angelitos empantanados*⁴ cuyas posibilidades de desarrollo no son tales ya que han crecido al margen de aquel.

En segundo lugar, son textos que irrumpen y oscurecen los escenarios y los discursos apolíneos, propios de la juventud, superponiendo ambientes nocturnos y necróticos; en los que aparecen personajes que son a un mismo tiempo góticos y tropicales. Es decir, personajes monstruosos, generalmente femeninos, que son capaces de infundir terror en medio de la ciudad. Es, a través de estos personajes que el horror, la violencia y la sexualidad, junto con el miedo y el pánico, es decir, lo que podríamos denominar, “el modo gótico”, adquiere su expresión. Por otro lado, estos personajes femeninos, la mayoría de ellos también adolescentes, eligen avanzar hacia la adultez por otros caminos quizás no tan rectos ni tan delimitados de antemano.

En tercer lugar, las narrativas caicedianas también se destacan por presentar una obra que explora y cuestiona las representaciones heteronormativas de la sexualidad. En

³ En este mismo sentido, Martínez y Valenzuela (1984) en un informe publicado por la CEPAL (2000) afirman que:

a partir de los años setenta, los países latinoamericanos asistieron a la irrupción social de una nueva juventud, “la juventud popular urbana”. [Aquella que estaba] excluida del acceso a la educación media y superior, que vivía en las crecientes y extendidas zonas marginales de las principales ciudades del continente y que, con métodos totalmente diferentes a los de sus pares universitarios, comenzó a organizarse en grupos de esquina y hasta en pandillas juveniles, y a desplegar procesos de identificación propios junto con prácticas ligadas a diversas formas de violencia, como expresión de su rechazo a esa sociedad integrada de la que no formaban parte. (p.33)

De igual manera, Gómez, F. (2013) plantea que:

en sus textos, Caicedo logra registrar el desenvolvimiento de la angustia y la identidad de los jóvenes y adolescentes, en esa nueva ciudad latinoamericana, los conflictos que se producen al nivel de clases sociales y su acceso a las diferentes vetas de ese consumo, así como del resquebrajamiento, tanto de las ideologías en las que se ha fundamentado la idea de lo nacional, como de las utopías con que se ha intentado desafiar los avances del consumo y el imperialismo transnacional. (p.87)

⁴ Las cursivas nos pertenecen.

el universo Caicedo, nos encontraremos con textos que cuestionan la heterosexualidad como norma social y el binarismo de género, interpelando, de esta manera, los valores hegemónicos de la alta sociedad caleña tradicional.

De estos tres motivos, que podrían ensayarse para explicar la marginalidad histórica de la obra caicediana, nos centraremos a analizar qué es lo que le sucede a los jóvenes que deambulan ese universo en la etapa de transición hacia el mundo adulto. Al adentrarnos en los textos de Caicedo, nos encontramos con que el camino hacia la adultez no es el mismo si quien lo protagoniza es un personaje femenino o masculino. En el caso de los protagonistas masculinos, podríamos señalar que son ellos quienes protagonizan un esquema literario conocido como narrativas de iniciación, de aprendizaje, de educación o de formación, es decir, aquellas obras en las que los adolescentes varones emprenden, con el paso del tiempo, el arduo pasaje de transición hacia el mundo de los adultos. En cambio, cuando quien emprende el camino hacia la adultez es un personaje femenino, el camino se presenta de otra manera, e incluso la temporalidad parece detenerse dando lugar a la aparición de personajes monstruosos propios de una narrativa gótica o, mejor dicho, “modo gótico”, que se constituye en su camino de formación. En definitiva, acordando con lo que plantea Maggie Kilgour y sostiene José Amícola, podríamos establecer que mientras el varón emprende el camino de la narrativa de iniciación, la mujer emprende el oscuro camino del gótico. Motivo por el cual postulamos que “El gótico atraviesa la Cali de Caicedo”.

Al respecto, consideramos que cuando el personaje adolescente varón se desvía del camino reglado, que se corresponde con las narrativas de aprendizaje, ocurre junto con la detención del tiempo, el encuentro con el terror-horror gótico representado por los personajes femeninos. Por consiguiente, sostenemos que en la narrativa caicediana conviven a un mismo tiempo la narrativa de aprendizaje y la narrativa gótica, enmarcadas ambas en la Cali de los años setenta.

A lo largo de estas páginas, intentaremos demostrar la hipótesis recién planteada. Para ello, en un primer momento, desarrollaremos el marco teórico a partir del cual nos posicionaremos para analizar ciertas obras del autor caleño. Nos centraremos puntualmente en el binomio narrativa de aprendizaje versus novela gótica, para lo cual tomaremos los lineamientos planteados por Amícola (2003) en *La batalla de los*

géneros. Novela gótica versus novela de educación.

Por otro lado, el hecho de que Caicedo, de algún modo, haya “importado” estas narrativas de otras tierras y otras latitudes, posibilita la aparición de ciertas marcas en su escritura. Esto es, favorece la aparición de las huellas o rastros dejados por aquellos autores que podríamos considerar como sus precursores. Entre ellos, destacaremos a Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft, Herman Melville y Julio Cortázar, escritores de quienes Andrés fue un gran lector. Por último, y para finalizar esta primera parte de nuestra investigación, analizaremos si existe o no una narrativa gótica propiamente latinoamericana.

En un segundo momento, dedicaremos un primer apartado a las mujeres que habitan el universo Caicedo, ya que sin ellas la aparición del “modo gótico” en esa narrativa no hubiera sido posible.

Seguidamente, nos proponemos dar cuenta de la hipótesis antes planteada a través del análisis de tres obras seleccionadas: “Los dientes de Caperucita” (1969) y “Berenice” (1969), que se encuentran entre los relatos incluídos en *Destinitos fatales* (1971), y *Noche sin fortuna* (1970-1976). En ellas, haremos hincapié en las figuras femeninas -Jimena, Berenice y Antígona- y, al mismo tiempo, analizaremos cuál fue el camino de crecimiento/aprendizaje planteado por Caicedo tanto para los personajes femeninos y como para los masculinos, esto es, narrativas góticas versus narrativas de aprendizaje.

En un tercer y último momento, expondremos las conclusiones a las que habremos arribado luego de haber puesto a funcionar nuestra hipótesis en el universo Caicedo.

Narrativas de aprendizaje versus narrativas góticas

En el universo caicediano conviven de manera simultánea la narrativa de aprendizaje y la narrativa gótica. Esto lo planteamos sobre la base de que aunque todos los personajes que componen este universo son jóvenes, a la hora de emprender el difícil camino hacia la adultez, no les es dado, a varones y mujeres, un mismo recorrido. Es decir, mientras que el personaje masculino emprende un camino de aprendizaje, el personaje femenino aborda el no tan recto camino del gótico; situación que se presenta en paralelo a una clara diferenciación que se advierte respecto del desarrollo de la temporalidad, ya que el tiempo pareciera detenerse solamente cuando se atraviesa uno de esos dos caminos.

El hecho de enfrentar la narrativa de educación o aprendizaje con la narrativa gótica, y tomarlas como la base sobre la cual nos posicionaremos para analizar las obras de Caicedo, supone, antes que nada, plantear una suerte de reconfiguración de ambos géneros literarios. Es decir, si tenemos en cuenta que estas narrativas se originaron en Europa, durante el siglo XVIII, en las proximidades del impacto y los efectos de la Revolución Francesa – dando cuenta de posicionamientos polarizados frente al pensamiento iluminista-, es lógico que pensarlas desde una perspectiva latinoamericana y setentista, implique ciertos cambios que estarán relacionados con una latitud y un momento histórico muy distinto al momento en el que aquellas se crearon. De alguna manera, podríamos decir que estas narrativas han sido trasladadas de la Europa dieciochesca a la Cali setentista.

Para empezar, el hecho de contraponer estos estilos o subgéneros narrativos no es algo nuevo, por cierto, Amícola (2003) afirma que “ha sido mérito de Kilgour, M. el haber contrapuesto la novela gótica a la novela de aprendizaje, como dos polos “generizados”... binomio... [que además, dotó de] características positivas a la novela de aprendizaje, en detrimento del modo gótico”(pp.58- 60).

Las narrativas de aprendizaje, a través del tiempo, han recibido múltiples denominaciones, por eso podemos hallar bibliografía que las nombre como narrativas de iniciación, de desarrollo, de educación, de adolescencia, de peripecia, de evolución o formación; aunque, todas ellas, proceden del *Bildungsroman*. Este término, aceptado

por la mayoría de los autores, fue acuñado en 1813 por Karl Morgenstern en una de sus conferencias. Tal neologismo, hace referencia a un tipo de novelas que encuentra su modelo más representativo en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. de Goethe, el cual es considerado, a partir de ese entonces, como el texto fundacional de esta tradición genérica.

Aún así, el éxito de tal neologismo se debe a Wilhem Dilthey, quien en 1870, lo define como un tipo de narrativa que representa el “desarrollo regular en la vida del individuo, donde cada estadio del desarrollo se presenta con su propio valor intrínseco y es a la vez la base para el estadio superior”(Amícola, 2003, p.130) y, al mismo tiempo, lo utiliza para denominar a un corpus de novelas que se iniciara con la mencionada obra de Goethe. La palabra *Bildungsroman* proviene del término “Bildung” que en alemán tiene una doble acepción de formación espiritual y física, y que se relaciona con los principios planteados por la filosofía alemana moderna⁵. Cabe aclarar que en su origen europeo -condición que posibilitó la rápida expansión de este tipo de relatos hacia otros países, como Francia o Inglaterra-, “la novela de aprendizaje se moldeaba sobre un principio básico de la Ilustración: demostrar el poder de la educación estética como entrada a un despertar de los sentimientos éticos” (Amícola, 2003, p.143); situación que encontró su mejor representación en la figura del adolescente, ya que el mismo pasó a ser el eje sobre el cual giraba cierto programa ideológico destinado a la formación del ciudadano. De alguna manera, esta concepción didáctica del arte y de la literatura en particular, constituyó un elemento primordial para elevar los sentimientos éticos de quienes prontamente ingresarían al mundo de los adultos. A causa de ello, nos enfrentamos en estos textos con “personajes adolescentes dieciochistas [que son], contemporáneamente, símbolo de la dependencia de las pasiones (de una suerte de irracionalismo) y de la confianza en la educación como política estatal (con apelación al

⁵ Según refiere Sumalla, A. (2013):

En dos de los grandes filósofos del XVIII, Herder y Kant, encontramos [el] concepto de *Bildung* o formación del ser humano. Así, para Herder la humanidad le ha sido concedida al hombre sin acabar y, por tanto, es una tarea a finalizar, una tarea propia de cada individuo para alcanzar su categoría humana. Para Herder, sería a través del lenguaje cómo el hombre otorga imagen (Bild) al mundo a la vez que se da a sí mismo forma (Bild) y lugar dentro de ese mundo. Esa relación entre la identidad del individuo y lo circundante, es decir, lo otro, constituye la gran aportación de Herder a la teoría de la *bildung* o formación. Para Kant, por su parte, la *bildung* consiste, en la percepción de sí mismo como objeto a partir de un distanciamiento que implica, a su vez, la percepción del entorno, de los otros objetos, único modo de percibirse a sí mismo. (p.1) -Las cursivas pertenecen al texto original-

concepto de *Bildung* o formación)” (Piacenza, 2017, p.146).

En relación con lo recién mencionado, podríamos plantear que esa doble modalidad del personaje dieciochesco, nos abre la puerta para el ingreso de otra perspectiva. Esto es, si un modelo de personajes se relaciona o da cuenta de la confianza en la educación como formación, es decir, como manifestación acorde a una política estatal, estaremos hablando de *Bildungsroman* o de narrativas de aprendizaje; en cambio, si los personajes se entregan a una cierta irracionalidad marcada por la dependencia de las pasiones, estaremos ingresando en otro terreno, es decir, al terreno de lo gótico.

Al respecto, nos parece importante aclarar que si bien el término “gótico” surge con anterioridad al siglo XVIII, es la misma estética dieciochesca alemana la que cataloga de esta manera a las catedrales medievales. A partir de allí, el término ha ido trascendiendo en el tiempo como una suerte de significante vacío, aunque conservándose siempre como la marca del exceso, como símbolo de inmersión en las tinieblas y en la superstición, es decir, dando cuenta de aquello que se oponía a la razón que pregonaban las mentes ilustradas del siglo XVIII. En otras palabras, frente al Siglo de las Luces, el gótico ofrecía las sombras que nublaban la razón⁶. Pese a esto, el término “gótico” fue asociándose paulatinamente, con algunas connotaciones positivas, hasta llegar a ser relacionando con cierta búsqueda de trascendencia y plenitud.

Con respecto a la producción y expansión de estos dos tipos de relatos cabe señalar que si bien cada obra fue adoptando, en cada lugar y momento histórico características propias y diferentes, adecuándose en cada caso al contexto sociocultural y político reinantes, en el caso de las narrativas de aprendizaje, el género como tal,

⁶ A propósito de esto, es interesante señalar lo que plantea Alastair Fowler respecto de “lo gótico”. El mismo sostiene que “el gótico” (o su reciclaje en la literatura) fue extendiéndose sobre los diferentes géneros literarios por lo que lo sería posible hablar de un “modo gótico”, y no de un “género gótico” entendiendo que el mismo puede encabalgarse sobre distintos géneros: narrativos, teatrales o ensayísticos. No obstante, el prestigio del que gozó la novela gótica, sobre todo a partir del siglo XVIII, hizo que la vinculación de la misma con lo gótico fuera inexorable. De esta manera, la novela gótica se convirtió en la figura icónica del gótico reinventado en el siglo XVIII. (Amícola, 2003, pp. 28, 30)

mantuvo a lo largo de los años, una unidad formal y temática. Dicha unidad, de algún modo, vendría a contradecir la idea planteada por Luckács, según la cual “toda forma [literaria] históricamente [se encuentra] amenazada por el peligro de su disolución”. La razón por la que esto no sucede con los *Bildungsroman* se debe a que en ellos “la forma constituye el ineludible “asunto” de estas narrativas y la “formación” (el “tomar forma” o *volverse* del personaje) su “principio poético” (Salmerón *La novela de formación y peripecia*)” (citado por Piacenza- Zamora, 2023, p.119).

De igual modo, es posible hallar en estos relatos una unidad temática, ya que la mayoría de estos escritos refiere un mismo tema: el crecimiento. Las narrativas de aprendizaje reflejan los cambios por los que pasan los protagonistas adolescentes, durante esa etapa de transición que va desde la última infancia hasta la adultez, y además, enfatizan lo masculino desde un punto de vista reflexivo o incluso metareflexivo según la lógica racional del varón.

Respecto de las narrativas góticas, Amícola (2003) sostiene que en su origen, estas narrativas se presentaban como un producto inglés, que se elaboraba y difundía al margen de la “gran literatura”, en clara oposición a las narrativas de aprendizaje, que sí aparecían como relatos pertenecientes a la “alta literatura”.

En cuanto a la unidad temática, las narrativas góticas dan cuenta de algunos tópicos que se han mantenido a lo largo de los años. De este modo, y en contraste con las narrativas anteriormente mencionadas, estas últimas narrativas, aparecen tematizando lo femenino y destacándose por presentar historias en las que emergen apariciones fantasmales, privilegiando así el lado emocional, supersticioso e irreflexivo. También lo gótico surge para dar cuenta de una escritura que se caracteriza por exhibir el exceso y la desmesura, cualidades que se adjudican principalmente a la mujer. Por otro lado, el hecho de que la mujer sea la protagonista de estas narrativas, permite, de alguna manera, que estas escrituras sean consideradas como la escritura de la “otredad”, esto es, de aquello que muchas veces se presenta como lo diferente.

Por otra parte, estos relatos también se distinguen por no ofrecer certezas racionales sobre las cuales asentarse, motivo por el cual suelen asociarse a cierta irracionalidad. Es más, si nos remontamos al momento histórico en el que despunta la novela gótica, -y siguiendo las palabras de Amícola (2003)-, podríamos señalar que en

la “constelación iluminista, el gótico dieciochesco [aparece] como una contrapartida provocadora y provocativa [de las narrativas de aprendizaje, debido a] que se preocupaban por algo que escapaba al dominio racional: exhibir la presencia del mal y atraer con la maldad” (p.143), concediendo de esta forma gran protagonismo al sentimiento prioritario que buscaban y buscan generar este tipo de narrativas, el miedo, “la emoción más antigua y más intensa de la humanidad” (en palabras de Lovecraft), cualidad que al igual que las anteriores, también se adjudica principalmente a la mujer. En síntesis, podríamos decir que:

el modo gótico, en tanto [género menor] por su utilización del suspenso y su intención de entretener aparece como el más apropiado para tratar los miedos femeninos..., mientras que la novela de aprendizaje, rotulada desde el comienzo como género elevado pareció el medio más natural para expresar el recorrido de la maduración del varón. (Amícola, 2003, p. 61)

Asimismo, y en relación a si se da o no una unidad formal en el relato gótico, cabe mencionar que tal vez por haber sido considerado durante mucho tiempo como una literatura menor, desde la perspectiva de algunos críticos literarios, la evolución estructural del género no fue tal. A propósito de esto, López Santos (1981) menciona que quizás ese fue el motivo por el que la “estructura de la novela gótica no haya variado un ápice desde que fuera divulgada”. No obstante, y a continuación de ello, argumenta que la vasta producción existente al día de hoy, muestra que el género ha mostrado una gran variedad tanto temática como estructural, cuya finalidad última se mantiene y esa es la de “crear la impresión de ilimitado terror y de suspense palpitante” (s./p.).

Otro punto sobre el que quisiéramos detenernos, para analizarlo brevemente desde la doble perspectiva que ofrecen estas narrativas, es la idea de “atravesar un camino”, tema muy propio de las narrativas de personaje adolescente. Esta idea suele estar asociada a los conceptos de maduración, estadios o etapas por los que transita el adolescente a medida que crece. De alguna manera, el hecho de atravesar un camino

encierra la idea de pasaje, es decir la idea de “pasar” de un estadio a otro, de una etapa a otra, de la infancia a la adultez. No obstante, podríamos decir que los adolescentes y más aún los protagonistas de estos relatos, se encuentran siempre a mitad de camino, ya que siempre están intentando atravesarlo, sea de una manera o de otra. Siendo así, el “camino⁷” por el que opten “pasar” los protagonistas será muy importante, ya que atravesándolo, transitándolo o experienciándolo, el adolescente *se volverá [finalmente] quien es*⁸, porque en ese proceso, el joven crecerá hasta lograr una imagen propia, imagen que le conferirá su identidad adulta. Sin embargo, y como es de esperarse, el camino elegido por el protagonista de las narrativas de aprendizaje, en nada se parecerá al elegido por los protagonistas del gótico.

Acerca del protagonista de las narrativas de aprendizaje, podríamos agregar que muchas veces este personaje atravesará el camino en la más absoluta soledad, reflexionando sobre sí mismo, llegando así a la etapa de la madurez, volviéndose quien verdaderamente es y diferenciándose de esta manera de los modelos adultos impuestos. Entonces, será posible ver a la experiencia del camino como una experiencia de autoconocimiento, de revelación o determinación, experiencia que conllevará una concepción temporal lineal y progresiva. El camino del protagonista varón del *Bildungsroman* será un camino en continua evolución, con un horizonte fijado en el progreso del individuo (etimológicamente como “camino hacia adelante”), en un futuro y en un regreso, o sea, se transitará un camino cuyo objetivo será el ingreso social, el progreso personal, la formación del ciudadano y el consiguiente paso a la adultez.

Por el contrario, cuando el personaje gótico, generalmente femenino, emprenda su camino hacia el ingreso al mundo de los adultos, si es que logra ingresar, lo hará atravesando un camino que habrá dejado de ser temporal y espacialmente lineal y progresivo, para transformarse en una suerte de laberinto, espiral o círculo en el cual será imposible avanzar. La heroína del gótico se encontrará siempre en el mismo lugar, no avanzará hacia ninguna parte, por lo que no habrá evolución, tampoco progreso, ni mucho menos, regreso. Este detenimiento no se dará solo a nivel espacial, dado que lo

7 A propósito del término “camino”, Amícola (2003) sostiene que “la novela de aprendizaje” tenía en común con la “literatura de búsqueda” la iconografía del “camino” como la figura central de la conexión del héroe con el universo.” (pp.51-52)

8 Concepto planteado por Piacenza y Zamora (2023).

mismo sucederá con el manejo de la temporalidad, la cual se presentará de manera cíclica, siempre volviendo a empezar, plagando el texto de subjetividades que le serán propias y de múltiples digresiones. En definitiva, la protagonista “pasará, mediante un proceso donde se impide cualquier idea de maduración (o de un camino vital lineal), por el vaivén múltiple entre... [el] presente y [el] pasado, [y]... será perseguida por fuerzas desproporcionadamente ilógicas, fuera del dominio de los personajes” (Amícola, 2003, p. 51).

En resumen, las narrativas de aprendizaje se asocian al concepto de camino como progreso, como avance de un proceso, en contraposición al camino o pasaje subterráneo del gótico, que se ofrece como vía de escape, como una suerte de atajo. De esta manera, “el varón [volverá] a su casa con una experiencia enriquecedora para su vida futura y la mujer, que ha recorrido pasajes oscuros, [llegará] exhausta al mismo punto de partida sin experimentar ningún cambio psicológico en su personalidad” (Amícola, 2003, p.139). El hecho de confrontar estos subgéneros literarios, como dos “polos generizados”⁹ supone postular características positivas para la novela de aprendizaje, en detrimento de las narrativas góticas.

A partir de la identificación de cada tipo de narrativa con un sexo biológico determinado y opuesto al otro, tal como si fueran dos polos enfrentados, es posible establecer el siguiente encadenamiento de términos: por un lado, podríamos asociar lo masculino, lo lineal progresivo, la reflexión, la madurez y el futuro como conceptos que atañen a la novela de aprendizaje; y por otro, lo femenino, lo circular, la irreflexión, la inmadurez, el pasado o la detención del tiempo, en relación a la novela gótica. En síntesis, la novela de aprendizaje al tener como protagonista a un varón adquirirá valoraciones positivas, mientras que las negativas se asociarán a las novelas góticas protagonizadas por mujeres.

En este mismo sentido, Amícola (2003) toma las palabras de Moi (1999) y propone este listado de binomios que enumera conceptos positivos y negativos

⁹ Kilgour se basa en el concepto de “generización” para plantear que estos subgéneros narrativos se presentan como dos polos generizados, claramente opuestos. La “generización” hace referencia al entorno en el cual se desarrollan todas las formaciones sociales, y “se relaciona con el imaginario social [que] las diferentes culturas han venido percibiendo en relación al género sexuado,... acordando al varón y a la mujer características supuestamente inmutables [y, en algún punto, contradictorias]” (Amícola, 2003, p. 13).

asociados a cada uno de estos relatos: “educación *versus* entretenimiento, movimiento *versus* falta de movimiento, maduración *versus* infantilismo o inmadurez, progreso *versus* reacción, razón *versus* sentimientos, medida *versus* apasionamiento, totalidad *versus* fragmentariedad, sed de conocimientos *versus* superstición” (pp.59-60).

Por otra parte, el hecho de que ambas narrativas surgieran prácticamente en el mismo momento y lugar histórico -la Europa dieciochesca– permite, de alguna manera, que podamos analizarlas como dos polos opuestos y complementarios. Es decir como la conjunción de dos términos que se definen por contraposición al otro. Dicho de otro modo, “cada uno de los términos se [tornaría] cómplice de su opuesto, encerrándolo o aludiendo a él de una manera sutil”(différance)¹⁰ (Amícola, 2003, p.28). De esta manera, la novela gótica pasaría a convertirse en la contracara necesaria e inevitable de la novela de aprendizaje.

En relación al *traslado* de ambas narrativas desde la Europa de siglo XVIII hasta la Colombia, en especial la ciudad de Cali, en los años setenta del siglo XX, quisiéramos aclarar que solamente vamos a focalizarnos en ambas narrativas desde una mirada latinoamericana, en el transcurso del siglo XX, intentando así acercarnos al momento en el que estos relatos comienzan a influenciar los escritos del joven escritor colombiano, Andrés Caicedo.

La cuestión de reconfigurar dos subgéneros literarios europeos por haberlos trasladado a otra región del planeta y a otra circunstancia histórica, supone, en primer término, la importación, la aceptación y la apropiación del viejo modelo europeo dieciochista. Sin embargo, según afirma José Amícola (2003):

Aún cuando los géneros literarios sigan recibiendo los mismos nombres su significado en el territorio de traslado no será el mismo. ...[dado que] los géneros literarios [podrán] pasar a otros campos y ser adoptados desde otras latitudes y sistemas literarios relacionados siempre y cuando cobren significación en el nuevo marco de adopción gracias a operativos ideológicos fundamentales para

10 La *différance*, para Derrida, “implicaba la idea de postergar y diferenciar a la vez, [y al mismo tiempo], significaba una invitación a deshacerse de la necesidad de expresarse en ecuaciones equilibradas...”(Amícola, 2003, p. 28)

ganar una nueva función en un sistema de fuerzas organizado y constituido en el nuevo campo operacional en que se [inserten]... (pp.144-152)

En este mismo sentido, dicho autor toma las palabras de Alastair Fowler para señalar que “en el caso de las obras literarias,... no existen continuidades absolutas, dado que los mismos géneros literarios son entidades mutantes (aun cuando sus denominaciones sigan siendo las mismas)” (p.144). Y específicamente, en relación a las narrativas de aprendizaje y gótica de la época de la Ilustración, expresa que los géneros literarios de esa época y lugar “sufren una torsión al ser absorbidos por otros espacios literarios con los que guardan una relación simbiótica”(p.145).

Por otro lado, el hecho de que las narrativas de aprendizaje o *Bildungsroman* tomaran como protagonistas centrales a personajes adolescentes o jóvenes se encuentra intrínsecamente relacionado con la época en la que estas se originaron. Durante el siglo XVIII, etapa final la Edad Moderna o Modernidad, el adolescente o la juventud surgen como grupo social determinado. Además de ello, la Modernidad trajo consigo innumerable cambios, debido a los cuales nos encontramos en Europa con una sociedad que si bien estaba inmersa en un contexto de modernización, el mismo se hallaba marcado por dos perspectivas muy distintas. Por un lado, la sociedad confiaba en el auge de la “subjetividad individual, la industrialización de la producción, los proyectos de urbanización, la importancia de las ciencias y la creación de Estados nación” (Lorenzo-Feliciano, 2023, p.190); pero por otro, esa misma sociedad comenzaba a cuestionar dichas expectativas de progreso, sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial y del llamado “fin de siglo”.

En relación al *Bildungsroman* y a su traslado a América durante el siglo XX, es necesario señalar que si bien hay quienes consideran, entre ellos Moretti, que el género como tal, cesó a principios del siglo XX, por lo que no se consideraría *Bildungsroman* a las narrativas escritas con posterioridad a la Primera Guerra Mundial, ni a las producidas fuera de Europa¹¹; existen otros autores que de forma contraria sostienen que “el *Bildungsroman* no “muere” al atravesar la primera década del siglo XX sino que

¹¹ Al respecto, Lorenzo-Feliciano (2023) sostiene que: “Moretti tiene un enfoque monolítico que se presta para asumir, erróneamente, que la modernidad ocurrió idénticamente en todos los países” (p.192).

cambia al representar justamente otra idea de formación ligada a “una subjetividad fragmentada” o a la falta de “integración social” (Lorenzo-Feliciano, 2023, p.192). De esta manera, es posible hallar y reconocer este tipo de narrativas en la producción escrituraria de América, ya que “las novelas de formación latinoamericanas se [inscribieron] en la memoria del género y [alcanzaron] su mayor desarrollo “como género representativo de la modernidad” (Lorenzo-Feliciano, 2023, p.193).

A propósito de esto, y tomando las palabras de Piacenza (2017), podríamos plantear que aquellas narrativas de aprendizaje europeas devinieron “*discurso*, además matriz genérica, cuando [los] personajes [que protagonizaban dichas novelas se convirtieron en un] modelo para [el] desarrollo de un fenómeno... que puede descubrirse...en la literatura [americana] a partir de la segunda mitad de la década del '50.”(p.148). De igual modo, esta misma autora, sostiene que:

la diferencia temporal... entre uno y otro continente obedece al momento de desarrollo del capitalismo y de una de sus principales instituciones: la escuela secundaria nacida de la necesidad de especialización del conocimiento y de la producción en las distintas sociedades. (p.149)

En este mismo sentido, y retomando la centralidad del personaje adolescente en estas narrativas, podríamos agregar que:

la adolescencia [en tanto que] fenómeno... urbano, escolar y burgués, [representa] una subjetividad que se consolida... a partir de la década del '50 en los Estados Unidos y durante los '60 en Latinoamérica;... especialmente en los países y capitales de mayor desarrollo económico. (Piacenza, 2017, p.149)

Es por eso que encontramos las huellas de estas narrativas en muchos escritos latinoamericanos de las décadas del sesenta y setenta, como una suerte de respuesta al modelo capitalista que se encontraba en clara expansión.

En cuanto a la narrativa gótica y a su *traslado* a América, no podemos dejar de

mencionar la vinculación que desde un comienzo se ha establecido entre estas narrativas y lo fantástico, en relación a lo cual, existen diversas posturas. En el año 1975, casi que en el mismo momento en el que se desarrollan las obras de Caicedo en Cali, Julio Cortázar escribe un texto titulado “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, allí entre otras cuestiones, plantea:

la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa... en lo fantástico,... acepción... que [abarca] de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo «gótico» es con frecuencia perceptible.(p.145)

No obstante, lo fantástico no fue privativo de la narrativa rioplatense ya que junto al realismo mágico, se transformaron en las marcas distintivas las narrativas producidas en los años del Boom Latinoamericano. Así y todo, nos encontramos con diversas posturas a la hora de analizar la relación que se establece entre el fantástico y el gótico. Según expresa María Negroni, “lo que definimos como literatura fantástica en Latinoamérica es, de hecho, literatura gótica”. Sin embargo, Gutiérrez Mouat definirá a la literatura gótica como “[una] forma marginal [relacionada] al fantástico y al realismo mágico latinoamericanos” (Gasparini, 2018, p.433)¹². Es decir, en ambos casos, de alguna manera, se deja ver una estrecha relación entre el Boom Latinoamericano y el gótico. A pesar de ello, el gótico se fue desarrollando al margen del canon establecido, entre otras cuestiones, por haber sido considerado una literatura “menor”, de “mal gusto”, una “grande mala literatura”, en palabras de Cortázar.

Por otra parte, si las narrativas góticas pudieron florecer en América Latina, en el transcurso de las décadas del sesenta/setenta, fue gracias al contexto político, social y cultural que se vivía por ese entonces. Puesto que dicho contexto fue el que permitió que estas narrativas se vieran enriquecidas por cuestiones sociales locales, vinculadas a la violencia, al progreso, a la exclusión y a la inequidad social.

¹² Gasparini (2018) expone aquí lo planteado por Casanova-Vizcaíno y Ordiz (2018) en *Latin American Gothic in Literature and Culture*.

Para finalizar este primer apartado, solamente quisiéramos mencionar que la apropiación de aquellos viejos modelos europeos dieciochistas, pudo llevarse a cabo gracias a las transferencias culturales, que dicho sea de paso, nunca son inocentes. A causa de esto, se reconfiguraron tanto las narrativas de aprendizaje como las narrativas góticas, pudiendo de esta manera encontrarse a un mismo tiempo representadas por la narrativa de Andrés Caicedo.

Caicedo: los rastros de un lector apasionado

En la Colombia de los setenta no abundaban los libros y menos aún, los lectores. “La industria editorial era muy endeble, tan endeble como el sustento intelectual que debía alimentarla.” (Valencia, 2008, p.10) Según cuenta Rosario Caicedo (2019), una de las hermanas del joven escritor:

el mundo de lecturas que se vivía en en esa Cali provinciana, pequeña y parroquial, [era un] mundo supremamente pequeño.... Todavía no existía la librería nacional, las librerías donde uno compraba libros, eran librerías donde uno compraba los útiles del colegio, eran las únicas librerías que existían. Entonces, de vez en cuando, uno se encontraba con [algún] libro, [y] trataba uno de convencer a la mamá o al papá de que aparte de los cuadernos y los lápices...le comprarán un libro. (2m46s)

Por ese entonces, los libros se habían convertido en una suerte de objetos de lujo ya que solo accedían a ellos quienes pertenecían a una clase social acomodada, es decir, quienes contaban con los medios económicos para hacerlo y por supuesto, quienes poseían una educación privilegiada. En definitiva, solamente pudieron acceder a los libros quienes pertenecían a la clase media acomodada o a la alta burguesía caleña. A pesar de esto, los distintos gobiernos colombianos manifestaron, en más de una oportunidad, tener la intención de crear bibliotecas públicas de manera de poder ofrecer a la totalidad de la población caleña un acceso mucho más igualitario y democrático a la cultura literaria. Es por ello que se realizaron múltiples “esfuerzos estatales para poner en circulación a bajo precio los títulos indispensables de un canon nacional y de la producción más joven”¹³(Valencia, 2008, p.9), aunque para acceder a ellos todavía era necesario contar con medios económicos.

13 Acerca de los intentos de los distintos gobiernos colombianos por ofrecer un acceso a la cultura literaria mucho más igualitario, por medio de las bibliotecas públicas, cabe señalar que si bien la idea formó parte de unos cuantos discursos políticos- según cuenta Valencia- “A comienzos del siglo 21 el tema sigue estando lejos de haber sido resuelto: no ha habido una generación de colombianos que haya desarrollado la cultura del libro en bibliotecas.”(Valencia,2008, p.9) A esto añade, que específicamente en la obra de Caicedo, no hay referencia alguna a bibliotecas como sí lo hay a los puestos de revistas, institución que sigue viva en la mayoría de las ciudades del país.

Andrés Caicedo, siendo un joven perteneciente a una clase media acomodada y conservadora sí pudo acceder a los libros, y esto fue posible gracias a las bibliotecas que se encontraban tanto en la casa de sus padres como en la casa de sus abuelos. El padre de Andrés “era un profundo amante de la literatura española y de la gramática”, por eso en aquella biblioteca se exhibían algunos títulos “del pequeño canon de la literatura española: *Don Quijote de la Mancha*, Lope de Vega o el revolucionario Federico García Lorca” (Caicedo, R., 2019,4m21s). Asimismo, María Victoria Caicedo (2008), otra de las hermanas del joven escritor, recuerda que para sus abuelos:

la lectura formaba parte del ritual de su vida diaria: siempre se sentaban en el mismo sitio de su biblioteca, el uno frente del otro, compartían entre sí comentarios de lo leído, armaban y desarmaban el país, pero por encima de todo, siempre estaban dispuestos a responder nuestras preguntas. Su biblioteca guardaba las revistas y los libros que nos iniciaron en la lectura a mis tres hermanos y a mí. (p.20)

A pesar de todo ello, según refiere Rosario Caicedo (2019), la que influyó muchísimo en el acercamiento de Andrés a la literatura fue su madre, una gran cuentista oral. De esta forma, el joven caleño fue adquiriendo una enorme fascinación no solo por la palabra hablada, sino también por la palabra escrita y por lo que estas palabras representaban. De ahí que, la lectura junto con la producción escrituraria, el teatro y el cine, se transformaran casi al mismo tiempo en su gran obsesión y su gran pasión. Es difícil no pensar que quien camina en busca de un *destinito fatal* no sea el propio Caicedo deambulando por las calles de Cali con un libro bajo el brazo, o que no sea él mismo quien quizás algún día termine diciendo que los *libros mienten*.

Según cuentan, Caicedo se sabía único responsable de su formación, así que en lugar de esperar a que los libros lo encontraran, se lanzó a buscarlos de una manera desenfundada pero profundamente disciplinada, siendo consciente de que no había tiempo que perder. Como todo lector joven, se lanzó “a leer libre y caóticamente, mezclando géneros y autores e ignorando el canon oficial. Pero como escritor... [intuyó] la necesidad de asirse de alguna manera a la tradición y [entendió] la importancia de

manejar las formas clásicas” (Valencia, 2008, pp.15-16). Quizás por eso, en sus páginas sea posible observar los rastros dejados por algunos de los grandes autores clásicos.

Nos interesa detendremos, principalmente, en las lecturas de aquellas narrativas góticas y de aprendizaje que formaron parte de su biografía lectora, para poder observar, a partir de allí, los rastros dejados por aquellos autores que, desde una mirada actual, podrían ser considerados como sus precursores. En relación a esto, es necesario destacar que así como encontramos las marcas o huellas explícitas de algunos escritores, en especial las de los góticos, también pudimos reconocer en la escritura de Caicedo aquellas otras marcas no tan visibles o implícitas que fueran dejadas por otros escritores, y especialmente, las de un latinoamericano que escribiera, entre otras cosas, relatos en los que los personajes protagónicos fueran llevados a cabo por adolescentes.

Con respecto a los rastros que los clásicos autores góticos dejaron, o más bien, que pudimos percibir en la obra de Caicedo, debemos comenzar recordando que “el gótico fue, desde siempre, un género propicio a, y prolífico en, parodias, referencias, homenajes, hibridaciones, reescrituras” (Dabove, 2019, p.207). Situación que aunque no suele repetirse con otros subgéneros narrativos, aquí sucede porque los narradores góticos siempre tuvieron presentes a quienes los precedieron y a su obra, no para imitarlos -de hecho, el gótico latinoamericano se distingue precisamente por lo contrario-, sino para poder a partir de allí elaborar una versión propia de dicha narrativa.

En el caso de la narrativa caicediana, asistimos a una marcada *tropicalización del gótico*, aquí el clásico gótico europeo es despojado de algunas de sus características constitutivas. En la obra de Caicedo no habrá castillos ni grandes mansiones abandonadas, no habrá personajes que tengan una doble personalidad, no habrá condes, no habrá monstruos que vuelvan de la muerte, no habrá ambientes fríos, no habrá hombres lobo, pero sí habrá situaciones enmarcadas en plena noche, habrá vampiros -aunque tropicales-, sombras, neblinas, miedos, ansiedades, seres monstruosos, terror, sangre y muerte, o sea elementos góticos de los que se valieron otros tantos buenos autores. Sin embargo, pese a esta suerte de *desinfección* del gótico que tiene lugar en su obra, es posible hallar entre sus escritos los rastros dejados por uno de sus más admirados autores, Edgar Allan Poe, un escritor por quien Caicedo manifestara un

sincero fervor.¹⁴

A lo largo de sus textos, es posible hallar muchas señales o guiños explícitos que refieren a Poe. De esta manera, los rastros del norteamericano pueden observarse en distintos relatos, entre los que se destacan: “Berenice”, un relato homónimo al que Poe escribiera en 1835, donde además de reescribirse, de alguna manera, fragmentos del texto original, el mismo deviene la clave indispensable para la creación y la comprensión del segundo, en pocas palabras, sin la “Berenice” de Poe, no existiría la “Berenice” de Caicedo; “Calibanismo”, un texto en el cual se narra acerca de las adaptaciones cinematográficas que Corman hiciera de los cuentos del norteamericano; “El pretendiente”, primer relato de *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*, es un cuento en el que el narrador manifiesta que los relatos de Poe estaban prohibidos en su casa porque eran cuentos de la plebe; y el tercer microrrelato de “Destinitos fatales”, en donde encontramos a un hombrecito que va caminando cargando un libro de mister Edgar Allan Poe bajo el brazo.

Sin embargo, pese a que podríamos pensar en una clara filiación y elección por parte de Caicedo como epígono Poe, hay quienes piensan que esto no es así. En este sentido, Valencia (2008) sostiene que “no hay rastros de su afiliación literaria, [ya que] no era esa literatura la que Caicedo quería crear, [y por eso], buscó su voz en otra parte, en otros textos”(p.13). En efecto, Caicedo tropicalizó y creó su propio gótico, siguiendo no solo las huellas de Poe, sino también las de otros tantos narradores góticos, entre los que se encuentran por ejemplo, Lovecraft o Melville.

Lovecraft aparecerá explícitamente siendo uno de los habitantes del universo caicediano, estará oculto bajo la piel del personaje Héctor Piedrahíta Lovecraft, con quien el escritor comparte no solo el apellido sino también las iniciales de su nombre, H.P. (Howard Phillips). A este personaje, lo encontraremos por las calles de Cali, intentando crear una pandilla en "El Atravesado", y en los relatos de *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*. Asimismo, cuando ingresemos a la casa de

14 A propósito de esto, en un momento de *El cuento de mi vida*, Caicedo reconoce que como apasionado lector, le estaría haciendo “falta un nuevo fervor por algún escritor, así como lo [tuvo] por Poe” (Caicedo, 2007, pp.70-71). El joven caleño piensa que Poe fue “uno de los más geniales escritores norteamericanos, [que] obsesionado por el espanto de la tragedia humana, pintó en argumentos sobrenaturales todo el terror que el hombre le tiene a su propia naturaleza”. Pese a esto, Caicedo destaca de Poe la capacidad de crear un estilo de terror basado fundamentalmente “en acontecimientos netamente humanos, donde no hay necesidad de recurrir a la fantasía para crearlo” (*idem*, pp.105,120).

Antígona en *Noche sin fortuna*, hallaremos los libros de Howard Phillips Lovecraft, más específicamente los *Tratados del Wendigo*. Estos libros son los que certifican la procedencia familiar de Antígona y son también ese tesoro que se muestra a quienes ingresan por primera vez a una casa.

Las huellas de Melville también estarán presentes en esa última e inconclusa novela, *Noche sin fortuna*. Allí, desde un principio, el narrador reconoce que cuando era niño había leído *Moby Dick*. Además de esto, podemos observar una suerte de comparación, o más bien de identificación, entre los personajes de Antígona (Caicedo) y *Moby Dick* (Melville), dos seres terroríficos que se asocian con el mar y que se identifican con el color blanco.

De esta manera, estos tres autores clásicos, góticos y norteamericanos,-Poe, Lovecraft y Melville-, ratifican la idea recientemente plantada, es decir, en tanto que narradores góticos precedentes, Caicedo los reconoce, los nombra, los tiene presentes, los reescribe y los homenajea.

Así como encontramos las huellas o rastros dejados por esos antecesores góticos en la narrativa de Caicedo, cuando fuimos a buscar las marcas dejadas por los autores de narrativas de aprendizaje, no sucedió exactamente lo mismo. Al respecto, si bien hallamos mencionados algunos autores que se dedicaran a escribir este tipo de narrativas, tal como se lee en la dedicatoria de “El atravesado” (1971): “Naturalmente, en esa época todos estábamos locos por Anthony Burgess y Marito Vargas Llosa” (Caicedo, 2021, p.230), la alusión a los creadores de estas narrativas o a algunas de sus obras no se presenta de manera tan explícita como las anteriores. Sin embargo, sí pudimos reconocer o hallar ciertas marcas dejadas por Cortázar, un escritor a quien Caicedo, en *El libro negro*, le dedica unas cuantas páginas. En particular, al cotejar ambas narrativas, la caicediana y la cortazariana¹⁵, pudimos advertir un manejo similar en relación al personaje adolescente.

En las dos narrativas, el personaje adolescente varón, deviene el personaje ideal para representar por un lado, la iconografía del camino, ya que al transitarlo el héroe de estos relatos finalmente llegará a ser quien verdaderamente es; y por otro, la posibilidad de nombrar todo aquello que ni los adultos ni los niños son capaces de decir. Asimismo,

¹⁵ Cabe aclarar que a diferencia de la narrativa del joven caleño, la de Cortázar no es una obra protagonizada exclusivamente por personajes adolescentes.

en una y otra narrativa, hay un hecho o momento puntual que señala la detención de la temporalidad crónica y el consiguiente desvío o torcimiento del camino. Así, en “Final de juego”(1956) o en “Los venenos” (1956) de Julio Cortázar, se presenta la hora de la *siesta* como el momento propicio para el torcimiento o desvío del camino de los personajes adolescentes. De igual modo, en “Los dientes de Caperucita” o en *Noche sin fortuna* de Andrés Caicedo, se presenta la hora de la *fiesta*¹⁶ como una instancia de detención temporal que conlleva el desvío o torcimiento del camino de los personajes adolescentes varones. Por cierto, esas instancias o momentos de pausa o de suspensión del tiempo crónico, sea la siesta o la fiesta, constituyen instancias que bien pueden ser vistas como la representación misma de la adolescencia; entendiendo que esta última es un momento de suspensión, de pausa, que se ubica entre la infancia y la adultez. A causa de ello, Piacenza (2017) sostiene que “la adolescencia... es la visión del mundo que corresponde a *nel mezzo del camin*¹⁷” (p.163), instancia que representa, como ninguna otra, ese estar y no estar del todo, es decir, esa sensación de permanecer en un continuo extrañamiento.

Sin embargo, el hecho de atravesar el camino no implicará lo mismo para los protagonistas de ambas narrativas. Así, cuando el personaje adolescente varón cortazariano se *desvía* del camino, ese desvío da lugar a la aparición del fantástico, o sea, a esos intersticios que se encuentran dentro de la realidad y que permiten el pasaje hacia esa otra realidad “que Cortázar mismo designó como fantástico por falta de mejor nombre” (Piacenza, 2017, p.161). De igual modo, cuando el personaje varón de Caicedo, se *tuerce* del camino se encuentra con la necesidad de dar ese paso hacia el otro lado, pero aquí el pasaje no dará lugar a la aparición del fantástico, sino a la del gótico, y además dicho pasaje siempre estará guiado o conducido por un personaje femenino que será el encargado de presentar los senderos del horror.

Ahora bien, si los personajes adolescentes varones atraviesan un camino, es claro que estamos en el terreno de las narrativas de aprendizaje. Por lo tanto, pensamos

16 Las cursivas nos pertenecen.

17 Cortázar (1967) define este término de la siguiente manera:

Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y *nel mezzo del camin* se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo. (p.21)

que respecto de estas narrativas, bien podría ser Cortázar, otro de esos autores precursores, al que sin nombrarlo explícitamente, Caicedo lo lee, lo reconoce, lo tiene presente y lo homenaja. Por cierto, así como desarrollamos en este apartado las enormes cualidades de Caicedo en tanto que lector fervientemente apasionado, disciplinado y voraz, también nos parece oportuno señalar que en el cuaderno en donde el joven caleño escribía sus notas de lectura, quien recibió más reseñas acerca de su obra fue precisamente, Cortázar.

En síntesis, el hecho de que Caicedo se desempeñara desde muy temprana edad como un apasionado, insaciable y metódico lector fue lo que nos pertimió realizar el hallazgo de las huellas o rastros dejados por quienes fueron sus escritores epigonales. Seguramente, las palabras enunciadas por Borges, bien podrían haber sido pronunciadas por este joven escritor: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído” (Borges, 1996, p.394).

Con respecto al acercamiento de Caicedo a la literatura, su hermana Rosario (2019) sostiene que en su manera de leer a los clásicos, entre los que se encontraban también autores ingleses o latinoamericanos, se advierte “esa voracidad que él sentía por querer leer, escapando [así] de una sociedad que él veía profundamente represiva y censuradora, *Calicalabozo*¹⁸”. La lectura y la literatura en general, fueron convirtiéndose poco a poco en el medio que encontró este autor para poder llegar a conocer esa otra realidad que se esconde detrás de la palabra, esa otra realidad que nos permite ser completamente libres y en donde podemos ser quienes queremos ser. Al fin y al cabo, la literatura y el arte en general, serán los que nos permitan experimentar esa sensación cortazariana de no estar del todo.

Por último, nos quedará la duda de si Caicedo se acercó a los libros siguiendo el consejo que le diera su abuela materna, “si te gustan los libros nunca estarás [solo]” (Caicedo, 2008, p.20); o si tal vez, al igual que Cortázar, encontró que “los libros van siendo el único lugar de la casa donde todavía se puede estar tranquilo” (*Los premios*).

18 Acerca de Calicalabozo, Rosario Caicedo (2019) sostiene lo siguiente:

Siempre digo que Andrés no la llamó Calicalabozo porque estaba pensando que era profundamente libertaria y que él tenía mucha libertad allí, y que le encantaba salir. Calicalabozo representa cómo Andrés percibió a Cali, yo no voy a decir si eso es cierto o no, pero me voy a centrar en la percepción y uno no puede cambiar la percepción de una persona, así fue como percibió Andrés a esa ciudad con la que tuvo una relación de amor y odio hasta el final de sus días. (20m34s)

La cursiva nos pertenece.

Sea como sea, de lo que sí estamos seguros es de que en Caicedo la máxima de que todo escritor es un lector voraz, pero no necesariamente a la inversa, se cumple afortunadamente en ambos sentidos, es decir, Caicedo es tanto un lector y como un escritor voraz y apasionado.

¿Existe un gótico latinoamericano?

Aquí en Cali hubo un tiempo en el que el clima cambió, cuando yo estaba muy chiquito. Fue que de pronto dejó de hacer calor y comenzó a hacer frío, y el cielo todo encapotado, negro. El frío me hacía dormir acurrucado, tiernecito, muerto. (Caicedo, 2019, p.14)

El frío, las sombras, la oscuridad, la noche junto con sus pesadillas, los seres monstruosos, los vampiros, los fantasmas inasibles, la muerte, lo desconocido, lo innombrable, el miedo, manifestaciones todas del horror y del terror, comienzan a vislumbrarse no solo en la narrativa de Caicedo, sino también en la producción cinematográfica y en muchas otras producciones escriturarias latinoamericanas de las décadas del sesenta y setenta. Sin embargo, ¿existe realmente el “gótico latinoamericano”?

Al respecto y respondiendo a dicho interrogante, Gasparini (2018) toma las palabras de las autoras Casanova-Vizcaíno y Ordiz, y sostiene que “lo gótico [es un] fenómeno global con manifestaciones específicas [que se desarrolla] en territorios particulares”. Dicho fenómeno recibe el nombre de *globalgótico*, “concepto [que por otro lado], establece un nuevo orden mundial marcado por [los] nuevos terrores que cobran las formas de los antiguos tropos góticos”(p.434). Es por esta razón que mediante ese concepto, queda implícita la respuesta a la pregunta anterior, es decir, entendiendo que el gótico ya ha dejado de ser un modo exclusivamente europeo y dieciochista, para pasar a ser un *fenómeno global* y por lo tanto de alguna manera atemporal, no sería tan extraño hallar un gótico latinoamericano y setentista.

Con respecto a la producción literaria latinoamericana, y tal como señalábamos más arriba, es casi imposible no vincularla, sobre todo en sus comienzos, por un lado, con la literatura fantástica, sabiendo que esta va “de lo sobrenatural a lo misterioso, [y] de lo terrorífico a lo insólito...” (Cortázar, 1975, p.145); y por otro, con el realismo mágico, en el cual “lo extraordinario se da dentro de lo real cotidiano”(Gasparini, 2018, p.433). De ahí que sea casi imposible no pensar a la narrativa gótica latinoamericana como aquella otra corriente literaria que se produjera y desarrollara al margen y en las

sombras del Boom. Situación que aunque en ese momento contribuyó a que la narrativa gótica no fuera tomada en cuenta por la crítica ni por los estudios literarios -de hecho se la excluía por considerarla literatura mala o menor¹⁹-, no por eso logró que la misma fuera totalmente ajena a la elección de muchos escritores y lectores latinoamericanos.

En cuanto a la relación que podemos establecer entre el gótico y el fantástico, cabe señalar que así como para María Negroni la literatura fantástica latinoamericana es gótica, para Gutiérrez Mouat es una literatura marginal, es decir, que se inscribe en los márgenes tanto de la literatura fantástica como del realismo mágico, o sea, al margen del Boom. En relación a esto, Cortázar y Bioy Casares, prefieren evitar el término gótico, ya que consideran que el mismo se refiere a una literatura algo infantil, primitiva y de mal gusto, en definitiva, una mala literatura; en cambio, prefieren utilizar solamente el término de literatura fantástica, asumiendo que esta comparte ciertos rasgos con la narrativa gótica (miedo, ambientes sombríos, seres monstruosos, espectros, etc.). Incluso, podríamos decir que el gótico se convirtió para algunos autores en el punto de partida para llegar a la literatura fantástica. Al respecto, Cortázar (1975) expresa que “a pesar de [su] interés por la literatura gótica, el sentido crítico [lo] hizo buscar lo misterioso y lo fantástico en terrenos muy diferentes, aunque [reconoce también que] sin ella... jamás los hubiera encontrado” (p.148).

Asimismo, sostiene que el encuentro de muchos autores rioplatenses, y agregamos latinoamericanos, “con el misterio se dio en otra dirección, y [piensa] que [recibieron] la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente”. (*idem*, pp.148,151) El hecho de no haber intentado en ningún caso imitar a las narrativas góticas europeas, es un rasgo que distingue a las narrativas góticas latinoamericanas. Es más, lo gótico podrá advertirse en muchos textos mostrando no solo la “desinfección de su escenografía desueta, [sino también rechazando irónicamente] “todos los «gimmicks» (trucos) y los «props»²⁰ (accesorios) de [los] que

19 A propósito de esto, cabe recordar que por ese entonces existía un marcado desdén por no solo por la escritura gótica, sino también por quienes que se dedicaban a desarrollar este género. En este sentido, y aunque refiriéndose específicamente a la literatura argentina, que claro, no es extraña a la situación que atravesara toda la literatura latinoamericana, Dabove (2019) sostiene que:

Quizás los más claros ejemplos de este curioso desdén hayan sido Julio Cortázar (1975), quien habla del gótico como un fenómeno infantil, primitivo, y Adolfo Bioy Casares, quien se deshace de él reduciéndolo a un mero fenómeno de mal gusto. Ambos [escritores] prefieren el término, mucho más prestigioso, intelectual y francés, de “fantástico” (p.200).

20 La traducción nos pertenece.

se [valieron]... los grandes narradores góticos” (*idem*, p.148).

De esta manera, lo gótico logró erigirse como una manifestación propia de cada lugar. Cada región en la cual este género se desarrolló, le otorgó un rasgo distintivo y particular, acorde al contexto sociocultural en el que estas narrativas se encontraban inmersas. Sin embargo, aunque podríamos reunir a todas las producciones escriturarias bajo el concepto de narrativas góticas latinoamericanas, el hecho de que cada región le aportara algo propio, permitió que pudieran desarrollarse en Latinoamérica diversas narrativas góticas: tropicales, rioplatenses, caribeñas, andinas, etc.

Acerca de la narrativa de Andrés Caicedo debemos decir que la misma pertenece a la literatura gótica tropical. Tanto su obra como las de sus compañeros del Grupo de Cali²¹ contribuyeron a darle una forma definitiva al concepto del gótico tropical. Propuesta estética que según refiere Gómez (2007) nace:

en el contexto político, social y cultural de la década del setenta, a partir de una lectura de cine y literatura góticos, en un doble proceso transculturador y tecnológico mediante el cual estos jóvenes creadores “tropicalizan” (Aparicio y Chávez-Silverman, 1997) la gramática canónica del gótico..., ajustándola a los parámetros de su realidad local y contemporánea. (p.124)

Cabe señalar que los conceptos recién nombrados, proceso transculturador o *transculturación y tropicalización del gótico*, pertenecen a Eljaiek-Rodríguez:

El primero, el de *transculturación*, planteado inicialmente... por... Fernando Ortiz y luego... por... Ángel Rama, en esencia se refiere a los tránsitos, intervenciones e interacciones entre una cultura y otra. Y el segundo, la *tropicalización del gótico*, [implica] reciclar el gótico en Latinoamérica para poner *fuera de lugar* los componentes del género. (Osorio, 2022)

21 A principios de la década de los setenta, Colombia estaba enfrascada en una cruda guerra contra el narcotráfico. La escena artística de Cali... encontró inspiración en la adversidad y vio surgir en sus calles a una generación de artistas que, a través de la literatura, la música y el cine, mostraron una visión crítica y analítica de la realidad colombiana. (Vargas, 2016)

Este movimiento cultural, conocido como el Grupo de Cali o “Caliwood” contaba entre sus miembros fundadores con personalidades como la del escritor Andrés Caicedo y los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo.

Es decir, poner *fuera de lugar* a personajes y temas realzando así “la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo *otro*, [posibilitando de esta manera] la enunciación de aquello de lo cual “no se puede hablar” -violencia, desigualdades sociales o tabúes culturales- (Rodríguez, 2017, p.10 citado por Villegas, 2018, p.208). A causa de ello, será posible hallar personajes claramente góticos, como por ejemplo los vampiros, ambientados cómodamente a las tierras calientes colombianas, tierras de sol, tierras de pobreza, de desigualdad social, de violencia, de muerte, caminando a través de paisajes urbanos, recorriendo las calles del centro de Cali o encaminándose hacia los barrios más alejados de la capital citadina.²² En definitiva, al igual que las narrativas góticas europeas, estas también buscarán generar sensaciones de angustia, de miedo y de terror, pero dándole una identidad propiamente latinoamericana y tropical.

Por último, con respecto a la *tropicalización del gótico*, solo nos queda por señalar que si este tipo de narrativas se caracteriza además por realizar “un uso bastante consciente de las fuentes,... subvertidas, [a través]... [del] homenaje [o la] burla” (Villegas, 2018, p.211), será interesante ver qué es lo que ocurre al respecto en la literatura caicediana.

Finalmente, y respondiendo a la pregunta que nos hiciéramos al comenzar este segundo apartado, diremos que efectivamente existe un gótico latinoamericano. Asimismo, pensamos que el contexto de los setenta ofició de marco propicio al surgimiento de estas narrativas ya que frente a las muchas situaciones que intentaban silenciar a quienes eran reconocidos como los *otros*, fue necesario que quienes pudieran hacerlo, alzaran la voz. Siendo así, la narrativa gótica latinoamericana, en tanto que escritura de la *otredad*, tendrá implícita, de alguna manera, la obligación de dar voz a todo aquello que haya querido silenciarse.

22 Con respecto a lo que representaría el gótico tropical, muchos críticos colombianos, entre los que se encuentran Eljaiek-Rodríguez y Felipe Gómez Gutiérrez, coinciden en plantear que las narrativas góticas tropicales “combinan el horror sobrenatural con el horror social producido por las violencias colombianas” (Villegas, 2018, p.210).

Las mujeres del universo Caicedo

“Mi objetivo es escribir como habla mi mamá”

Andrés Caicedo

(Caicedo, R., 2020, 23m35s)

Desde muy pequeño, el narrador caleño tuvo en claro que quería ser escritor y que su objetivo en la vida era poder escribir como hablaba su mamá, Nellie Estela de Caicedo. Una mujer a la que, según cuentan, no le gustaba demasiado leer, pero a la que sí le fascinaba “el lenguaje hablado [y según dicen,] una cuentista extraordinaria” (Caicedo, R., 2020, 22m36s). Esta peculiaridad que distingue a la madre de Caicedo es la que lleva a la hermana de este a afirmar que “es la voz de una mujer la que motiva al escritor Andrés Caicedo a convertirse en escritor,[dicho de otro modo,] es el cuento, es el cuento de la madre” (*idem*, 23m57s), el que deviene la génesis, el origen de su narrativa.

Asimismo, dentro del universo Caicedo, hallamos varias historias protagonizadas por mujeres que se caracterizan por no pasar desapercibidas, sino más bien, todo lo contrario. En realidad, todas las mujeres que deambulan por Calicalabozo se distinguen por ser “muchachas tropeleras, atravesadas, contestatarias”(Caicedo, R. 2020, 45m45s). Es decir, por ser personajes femeninos que “en ningún momento están haciendo lo que... deberían hacer, [porque en definitiva,] todas [esas] muchachas están diciéndole a la sociedad[:] yo estoy dudando de absolutamente todo lo que ustedes me están diciendo a mí que yo como... mujer deba hacer” (Caicedo, R. 2020, 45m53s).

En suma, son mujeres que se sienten libres de pensar, de dudar y de actuar como ellas quieren, y por ello, son mujeres que se rebelan frente a lo que la sociedad caleña setentista les dice que deben hacer. A propósito de esto, en esa Cali provinciana y conservadora, se suponía que cualquier mujer, fuera cual fuera la edad que tuviese, no debía estar deambulando en la calle. Sin embargo, estas muchachas caicedianas no solo están en la calle, sino que también vagan por ese infierno llamado Calicalabozo, e incluso se sienten poderosas y seguras, al punto de llegar a “burlarse” de todos los jovencitos que se cruzan en sus caminos. Ahora bien, ninguna de ellas representa a las

mujeres “modelo” de Cali y, efectivamente, como lector voraz que era, Caicedo se inspiró en la literatura para crearlas.

De este modo, esas mujeres fuertes y poderosas se lanzan a vagar por las calles de Cali, una ciudad que también forma parte del universo femenino de Andrés Caicedo. De hecho, en más de una oportunidad, esta ciudad es calificada como si fuese una mujer, Cali es una ciudad-mujer ramera, una ciudad a la que este escritor ama y odia al mismo tiempo. La odia porque es “una ciudad que espera, pero [que] no le abre las puertas a los desesperados”, la odia porque quienes caminan por allí “piensan en todo, y no saben si son felices, no pueden asegurarlo”, pero por sobre todo, la odia porque la ama, “porque odiar es querer y aprender a amar” (Caicedo, 2021, pp.6,10). “Cali [también] es el útero, en cierta forma, es lo que protege y desprotege” (Caicedo, R., 2020, 58m40s), es ese lugar en donde se genera la vida, donde Caicedo se siente cuidado y protegido, pero también es ese vientre resquebrajado, es el descuido, el abandono, la incomprensión y la muerte. En definitiva, Cali es ese infierno llamado Calicalabozo.

Por ende, basándonos en lo anteriormente expresado, podríamos decir que la figura de la mujer es una constante en la obra de Caicedo. En efecto, es la figura que está en el origen de su narrativa, la voz de su madre, y la que se erige en el centro protagónico de muchos de sus relatos, *¡Que viva la música!* y otros tanto. También es la figura que define al infierno caleño de los setenta, Calicalabozo, e incluso, el personaje elegido para representar el final de su narrativa, María del Carmen Huerta, su alter ego. Esto indica que, de una u otra manera, “la sensibilidad femenina de Andrés Caicedo... siempre [estuvo] presente” (Caicedo, R., 2020, 1:10m55).

Por otro lado, en cuanto a la representación de la figura de la mujer en el arte y en la literatura en particular, es sabido que a lo largo de los años y de las distintas culturas, no ha habido una posición uniforme acerca de la misma. En general, nos encontramos con dos posturas totalmente antagónicas: por un lado, la figura de mujer ha aparecido provista de las más excelsas virtudes, incluso en ciertas ocasiones, se la ha adorado como si fuese una inmaculada divinidad, además se le han otorgado una sensibilidad y una bondad inigualables, y también se la ha mostrado como un ser extremadamente bello y sublime; pero, por otro, a esa misma figura femenina, se la ha

relacionado con los más bajos instintos, y por eso, se la ha transformado en el arquetipo de la perversidad, en la representante absoluta de la maldad y en el sino de la fatalidad, siendo así la responsable absoluta de encarnar todas las desgracias, y como si todo esto fuera poco, también se la ha mostrado como un ser atterradoramente horrible, poseedor de una excesiva fealdad. En definitiva, no hallamos una mirada unánime a propósito de la representación de la figura de la mujer, y esto es lo que la transforma, de alguna manera, en un enigma, en un ser misterioso que intriga, que obsesiona y que fascina a más de un escritor.

Respecto de las mujeres del universo Caicedo, podemos afirmar que la representación femenina mayormente elegida es la segunda, es decir, aquí las mujeres llevan grabado en su interior el sino de la fatalidad. Esto es así porque precisamente son ellas las encargadas de torcer la vida de los personajes adolescentes varones que se cruzan en sus caminos. No obstante, y contrariamente a lo esperado, no estamos ante mujeres poco atractivas o poco bellas, sino más bien todo lo contrario. De ahí que, decimos que estas mujeres son la conjunción perfecta de belleza y perversidad, porque todas ellas seducen y atraen a sus víctimas, las atrapan en una especie de red de la cual no podrán escapar tan livianamente. De hecho, es la mujer “la que impone, intimida y... juega con sus relaciones y [con su] entorno, dejando a los protagonistas masculinos... como figuras secundarias que solo se pueden dejar manipular y doblegar por el sexo fuerte y poderoso de las mujeres” (Bernal Jiménez, 2014, p.60) Asimismo, quisiéramos mencionar otro rasgo no menor que al igual que los anteriores, también aparece asociado a las figuras femeninas de este universo: la posibilidad de dar voz a quienes no tienen voz, es decir, a quienes son excluidos del sistema social por ser considerados como un otro diferente. A través de las voces de los personajes femeninos es posible escuchar no solo lo que los demás no se animan o no pueden decir, sino también las voces de todos aquellos que son considerados como lo otro²³. Por eso decimos que la

23 A propósito de esta particularidad que advertimos en la obra caicediana, de utilizar a los personajes femeninos para dar voz a los otros, quisiéramos, por ejemplo, mencionar lo que sucede en el cuento “Besacalles”. Allí Caicedo le otorga voz a un personaje femenino trans, es decir, le da la voz a una mujer, no a un hombre que se hace pasar o se disfraza de mujer, dándole de esta manera voz a quien es considerado como un otro. Particularidad que por otro lado claramente excede a la época y al lugar en el que fuera escrito ese relato, la Cali setentista. En este mismo sentido, Bernal Jiménez (2014) afirma que en la narrativa de Caicedo “existe una exaltación hacia la figura femenina y se da una nueva narración que aborda la sexualidad de manera libre y con tintes que marcaron la liberación sexual atribuida a la cultura global a finales de los años sesenta” (p.60).

voz de la mujer no representa a una única voz femenina, sino más bien a un conjunto plural de voces, que podríamos reunir bajo el concepto de voces de la otredad. En otras palabras, la voz de la mujer deviene la voz de la otredad.

Entonces, de acuerdo con todos los rasgos que caracterizan a las mujeres que pueblan ese universo, podemos afirmar que es a través de ellas que se da origen al gótico tropical en la narrativa de Andrés Caicedo. Esto es así porque, a partir del momento en el que estas mujeres se cruzan en el camino de la vida de los adolescentes varones, ellos son conducidos, muchas veces sin saberlo, por senderos repletos de angustia y de dolor, de espanto y hasta de muerte, o sea, por los oscuros senderos del gótico. Así pues, las figuras femeninas son las que generan miedo y horror, las que habitan incontables pesadillas, las que representan a esos seres cuyas presencias espectrales no pueden asirse ni recordarse, las que embrujan y manipulan a los hombres, las que generan atracción y repulsión al mismo tiempo, las que intimidan y se imponen en las relaciones sexuales, e incluso, las que representan lo salvaje, mujeres feroces, mujeres antropófagas y mujeres vampiro. Al fin y al cabo, todas ellas son esas fascinantes mujeres que deambulan por Cali con una sombra de muerte cruzándole el rostro.

Efectivamente, el tercer término a considerar es el del carácter monstruoso que se asocia perfectamente a esas mujeres góticas y tropicales. Es decir, si lo monstruoso es asociado generalmente a seres perturbadores y crueles que provocan miedo y que son perversos, pero que al mismo tiempo son sumamente atractivos y fascinantes, y si además lo monstruoso representa a esos otros seres cuyas conductas reflejan aquello que socialmente es inaceptable, las mujeres caicedianas son mujeres-monstruos. Concepto que obviamente, no es la primera vez que aparece vinculado a la figura femenina, y que la transforma en ese extraño ser capaz de causar atracción y rechazo de manera irresistible y simultánea.

A propósito de esto, Bataille (1997) sostiene que “los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos: uno de terror, que produce un movimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación”(p.72). Esos dos pares de impulsos, terror-rechazo y atracción-fascinación, son los que llevan a los personajes varones de Caicedo a unirse a estas mujeres-monstruos, aún sabiendo que ese amor no

les traerá nunca la felicidad plena ni paz, porque saben muy bien que “el sexo es el acto de las tinieblas y el enamoramiento la reunión de los tormentos” (Caicedo, 2003, p.145). De ahí que podamos pensar en la posibilidad de la existencia de un impulso intrínseco a los hombres, que sería algo así como cierta pulsión hacia lo monstruoso, pulsión vital-mortal que los lleva a actuar de manera contradictoria. Es decir, lo que los atrae les causa rechazo, repulsión y les genera terror, y al mismo tiempo, lo que les causa miedo y terror, los cautiva, los fascina y los seduce.

En síntesis, esta tensión contradictoria expresada mediante la pulsión vital-mortal de acercamiento hacia lo monstruoso, o sea hacia la mujer, no es más que una de las pruebas que los personajes adolescentes varones deberán enfrentar e intentar superar a lo largo de su arduo camino de crecimiento y aprendizaje. Es más, si logran atravesar dicha experiencia, los jóvenes podrán volver a estar nuevamente en el camino, ya que de alguna manera habrán logrado sobreponerse a sus propios deseos, miedos y angustias; de lo contrario, si se detienen o empantanar en la experiencia de lo monstruoso, se perderán en los senderos laberínticos del gótico y ya no podrán retomar el camino. De este modo, si la mujer-monstruo es entendida como la figura ideal para representar la pulsión vital-mortal, la pulsión hacia lo monstruoso es porque son ellas mismas las que representan simultáneamente la vida y la muerte. Y además, si la palabra monstruo²⁴ significa entre otras cosas, advertir y mostrar, estas mujeres-monstruos están allí para mostrarnos y advertirnos todo aquello que la mayoría de la sociedad caleña setentista se negó a ver, pero que Caicedo sí pudo ver y plasmar a través de las voces de todas las mujeres que habitan este universo.

²⁴ Según expresa Manguel (2008), la palabra monstruo procede de *moneo*, “aconsejar, advertir” o de *monstro*, “mostrar” (p.15)

El gótico atraviesa la Cali de Caicedo

En la narrativa de Caicedo, deambulan constantemente *niños envejecidos*²⁵. Esos personajes que encarnan a los sujetos que ya nadie quiere. Es decir, a esos sujetos que Cali rechaza por no haber podido continuar rectamente el camino de evolución o aprendizaje que les fuera fijado de antemano para lograr el tan mentado ingreso al mundo de los adultos, de la experiencia y de la producción. Entre otras cosas, estos niños envejecidos, a quienes también podríamos llamar niños-adultos, se hallan ante la imposibilidad de afrontar paulatinamente el camino reglado de aprendizaje por haber, de alguna manera, aunado dos etapas de la vida, casi que obviando la etapa intermedia. Es decir, son niños-adultos o niños viejos porque ligaron “la corrupción a [su] frescura de niños”, [y porque además, atravesaron] verticalmente todas las posibilidades de la precocidad” (Caicedo, 2003, p.143). De esta manera, pasaron a ser adultos a muy corta edad, sin haber atravesado debidamente el camino. Así la experiencia del adulto unida a la inmadurez del niño da como resultado a estos niños envejecidos, que “a los 19 años no [tienen] sino cansancio en la mirada agotada de capacidad de emoción y disminuía la fuerza de trabajo” porque han enredado “los años para malgastar y los años de la reflexión en una sola torcida actividad intensa”, (Caicedo, 2003, p.143) y por ello Cali los expulsa. Entonces, si la Cali-madre, la ciudad para niños envejecidos o “la ciudad para adolescentes” como el mismo Caicedo solía llamarla, rechaza a sus hijos, los expulsa, de alguna manera los está obligando a salir y por esa razón los abandona y los deja deambular por sus calles y avenidas como si fueran ánimas en pena, que no saben bien a dónde ir ni cómo seguir, pero que sí saben que están buscando constantemente las mejores estrategias para huir del sufrimiento que cargan sobre sus espaldas.

Estos jóvenes caicedianos sufren porque es su misma ciudad la que los rechaza. Sufren porque no tienen esperanzas, porque sienten que nada tiene sentido, porque se sienten diferentes y están solos. Pero por sobre todo, sufren porque se sienten vacíos, vacíos de ideales, de proyectos, vacíos de vida. Por eso, salen a la calle, para poder sentirse un poco más libres, y para poder contarle al mundo lo que les está pasando. Al fin y al cabo, todos estos niños envejecidos, rotos y desilusionados van avanzando como

25 La cursiva nos pertenece.

pueden, “[viviendo] al mismo tiempo el avance y la reversa” (Caicedo, 2003, p.143). Torciéndose del camino, algunas veces y enderezándose otras, pero siempre inmersos en esa dinámica de avance y retroceso que implica atravesar el camino de la vida. Camino que en Calicalabozo estará marcado, entre otras cosas, por los excesos, las perversiones, las angustias, la violencia y la muerte.

En ese eterno deambular, esos adolescentes caicedianos se encontrarán ante la situación tan compleja de tener que optar por cuál camino quieren y pueden seguir. Por un lado, y sobre todo si son adolescentes varones, se les presentará como la única opción “correcta” la prosecución de un fijado camino de aprendizaje, cuya meta final es el correspondiente ingreso al mundo de los adultos. Sin embargo, aunque la idea parezca ser demasiado clara y segura, puede ocurrir que suceda algo que provoque que estos jóvenes se desvíen y se tuerzan del camino; sin ir más lejos, el encuentro con una mujer. Por otro, especialmente si nos centramos en las adolescentes mujeres o en los personajes femeninos en general, el panorama que se abre es muy distinto. En este caso, las mujeres no podrán optar por el seguimiento de un camino de aprendizaje, dado que la opción que se les ofrece para poder llegar a ingresar al mundo adulto, supone un viaje mucho más complejo, oscuro y laberíntico, es decir, supone un viaje gótico.

A partir de esta particularidad que se presenta en la narrativa de Caicedo, se nos revela la convergencia de las narrativas de aprendizaje y las narrativas góticas en Calicalabozo. Por ello, planteamos al comienzo de esta investigación que cuando el personaje adolescente varón se desvía, se tuerce del camino reglado, propuesto como única opción de evolución para el posterior ingreso al mundo adulto -narrativas de aprendizaje-, ocurre junto con la detención del tiempo, el desvío, la caída y el torcimiento del camino, que especialmente en estos relatos será representado mediante el encuentro con las figuras femeninas que pueblan este universo. De esta manera, serán las mujeres las que guíen y conduzcan a los jóvenes caleños por los oscuros y tenebrosos laberintos del gótico, simbolizando así el surgimiento de la narrativa gótica tropical.

A continuación, nos proponemos dar cuenta de la hipótesis recién planteada a través del análisis de tres obras: “Los dientes de Caperucita”(1969) y “Berenice” (1969), y la novela *Noche sin fortuna* (1970-1976). Sobre ellos pondremos a funcionar

el binomio narrativas de aprendizaje versus narrativas góticas, haciendo especial énfasis por una parte, en lo que sucede respecto del manejo de la temporalidad, y por otra, en las figuras femeninas que protagonizan estos relatos, Jimena, Berenice y Antígona, figuras emergentes del gótico tropical que atraviesa la Cali de Caicedo.

“Los dientes de Caperucita”²⁶: el lobo ha dejado de ser quien era

En la Cali de los setenta, los clásicos personajes del cuento infantil popularizado por los Hermanos Grimm han dejado de ser quienes eran. En este relato, Caperucita ya no es esa niña inocente que camina por el bosque yendo a visitar a su abuela, ni el lobo feroz es tan atroz y malvado como para comerse viva a la anciana, ni tampoco el cazador aparece al final del cuento para salvar a la pequeña niña y rescatar a la abuela del estómago del lobo. Aquí, en el trópico, las cosas han cambiado, aunque quizás no tanto si tenemos en cuenta que “originalmente 'Caperucita Roja' [narraba] una historia sangrienta y de terror, [cuyo propósito final era] que las adolescentes no se dejaran convencer [por] 'cualquier lobo'”²⁷ (La historia original de la “Caperucita Roja”, 2021).

Caicedo escribe “Los dientes de Caperucita” en el año 1969, partiendo claramente de aquella clásica historia infantil. Sin embargo, ni bien comienza el relato, advertimos que a esa historia se le ha dado un giro completamente nuevo e inesperado. A propósito de esto, no podemos pasar por alto el nombre de la persona, o mejor dicho, del personaje a quien fuera dedicado este cuento: “*Rosemary*”. El nombre alude explícitamente al “personaje de *Rosemary’s Baby* (1966), de Ira Levin, novela que cuenta la historia de una mujer seleccionada para ser la madre del hijo del Diablo y que sirvió de base para la película homónima de Roman Polanski”. (Gómez-Sánchez, 2016, p.132) Por lo tanto, ya desde el comienzo, vamos preparándonos para sumergirnos en una historia oscura y tenebrosa.

En esta historia, narrada como casi todas las obras caicedianas en primera persona, el protagonista, Eduardo, enuncia un largo e interminable monólogo en el cual intenta desesperadamente explicarle a su amigo Nicolás, que se siente profundamente atraído por la mujer que fuera su novia, Jimena. Esa mujer por la que Eduardo no ha podido evitar sentir una atracción irrefrenable desde la época en que ella y Nicolás

26 “Cuento ganador del I Concurso de Cuento de Caracas (1970)”. (Gómez- Sánchez, S., 2016, p.122)

27 Según cuentan, en las primeras versiones de este relato, el lobo se comía a la abuela y engañaba a Caperucita para que se la comiera con él. Además, existían otras versiones en las que el lobo seducía a la niña instándola a que ella se desnudara para luego comérsela cuando estuviera en la cama.

La primera versión escrita de la historia fue “Le Petit Chaperon Rouge” de Charles Perrault. Allí apareció por primera vez la capucha roja, que fuera añadida a la historia con la intención de que las jóvenes damiselas tuvieran cuidado de los hombres, representados por el lobo. Posteriormente, los Hermanos Grimm basaron su versión en la historia de Perrault, [aunque] le incorporaron un final feliz. (La historia original de la “Caperucita Roja”, 2021)

todavía fueran novios, y que se potencia aún más en este momento en el que ellos dos, se han distanciado.

Este relato, se distingue, entre otras cosas, por presentar una marcada oralidad en la escritura. De hecho, ya desde el inicio del texto se observa la presencia de palabras que pertenecen a la jerga masculina y urbana propia de los jóvenes caleños, es decir, se advierte la presencia de un “argot en el que es frecuente el uso del caló y en el que el ritmo frenético se marca, entre otras cosas, por el empleo de apócopies y por la combinación de dos o más palabras en una sola” (Gómez, 2007, p.128). No obstante, estas marcas de la oralidad se verán reforzadas mediante las constantes interpelaciones que el narrador realiza, tanto a Nicolás como a nosotros, los lectores, intentando hallar una explicación a todo lo que le está sucediendo, mientras avanza en la exposición de su testimonio.

Del mismo modo, en relación al personaje de Nicolás, cabe aclarar que, aunque funciona todo el tiempo como un supuesto interlocutor, su voz no es escuchada directamente a lo largo de todo el texto, ni tampoco lo veremos aparecer en ninguna oportunidad. En pocas palabras, solo sabremos lo que Eduardo supone que él respondería ante determinados requerimientos. De esta manera, el personaje de Nicolás se transforma en una suerte de interlocutor fantasma, rol que comparte claramente con el lector del cuento, ya que los dos están allí para presenciar y escuchar la voz de Eduardo sin poder contestarle jamás. A causa de esto, nos parece acertada la apreciación que al respecto plantea Gómez (2007), según la cual, “Nicolás y el lector ideal del cuento se funden [en este relato] en un único personaje” (p.128).

Por otra parte, al iniciar su testimonio, es posible advertir en las palabras de Eduardo cierto rasgo de culpabilidad: “te digo que antes me pegaba un puño donde fuera y soltaba semejante berrido cuando me acordaba della” (Caicedo, 2021, p.102), y de respeto: “mirá que yo no te dije nada brother si al fin y al cabo era tu novia y vos siempre has sido mi mejor amigo y eso no se debe hacer ni estando muerto”(ídem, p.104), con el transcurrir del discurso esas sensaciones se van diluyendo. Por momentos, procura minimizar lo que siente por ella, “mirá que no te voy a decir que estuve un año pensando en ella, porque al fin y al cabo uno tiene sus hembritas”, (ídem, p.102) aunque no puede evitar reconocer que ella “es la hembra más divina que

[ha] visto en toda [su] puerca vida y desde que [se] la [encontró] en esa fiesta no hubo modo de [sacársela] de la cabeza pero deseándola” (*idem*, p.102).

Nicolás y Eduardo, como todos los demás adolescentes varones que vagan por las calles de Cali, se hallan en ese momento de sus vidas en el que están transitando el camino reglado que los conducirá, sin lugar a dudas, al posterior ingreso al mundo de los adultos, del trabajo y de la producción. Ese camino por el que transitan está marcado por la confianza que depositan estos mismos jóvenes en la educación, es decir en la formación impuesta como manifestación de una política estatal. Si bien ambos están cursando los últimos años del bachillerato, es Eduardo el que menciona en su discurso la importancia y el tiempo que se le debe dar al estudio, “uno... se tira con hartas ganas a sacar su bachillerato porque a eso se le tiene que meter también su poquito de tiempo después de todo no solamente son chimbas²⁸ lo que hay que buscar en esta vida”. (*idem*, p.103) Así estos jóvenes, van dejando transcurrir sus vidas mientras pasan por el camino a medida que el tiempo avanza, en una continua sucesión de momentos de estudio y vacaciones. En otras palabras, mientras ellos atraviesan el camino reglado marcado por la educación, el tiempo crónico²⁹ avanza, no se detiene.

A causa de ello, podemos afirmar que Eduardo y Nicolás, se ajustan a los típicos personajes de las narrativas de aprendizaje, ya que están optando por el camino propuesto por la educación como instancia de crecimiento y superación. Aunque, lo que sobresale en el marco de esta suerte de conversación fantasma, es la idea de que “el sexo es lo que gobierna la vida de estos muchachos. Y, sobre todo, tal vez más que el sexo, la necesidad de vivir nuevas experiencias”(Gómez-Sánchez, 2016, p.132). En tanto que adolescentes, están constantemente explorando sus propios límites, tomando sus propias decisiones y posturas ante las diversas situaciones que les toca enfrentar, a fin de cuentas, están buscando llegar a ser quienes verdaderamente son y quieren ser.

28 La Academia Colombiana de la Lengua en su *Breve Diccionario de Colombianismos* (2012) define a esta palabra siguiente manera: “chimba f. coloq. Vulva. 2. Nar. Trenza. 3. adj. coloq. Bueno, bonito. ¡Qué chimba de casa!” (p.38). Sin embargo, la Asociación de Academias de la Lengua Española sostiene que es un término que se utiliza generalmente para indicar que la cosa es buena o excelente y también para referirse a una persona bien parecida.

²⁹ El *tiempo crónico* es definido por Benveniste (1999) como “el tiempo de los acontecimientos, que engloba asimismo nuestra propia vida en tanto que sucesión de acontecimientos”(p.73). En cursiva en el original.

Sin embargo, la experiencia de atravesar el camino no será misma en el caso de estos dos amigos. Es decir, hay un punto de inflexión a partir del cual los caminos por ellos elegidos se diferencian, el advenimiento del encuentro sexual con Jimena, mujer por la que ambos quedaron fascinados en distintos momentos de sus vidas. Frente a esta situación, la postura tomada por Nicolás, es acorde a los principios que impone la moral católica y burguesa de la clase social a la que pertenece, o sea, considera que la virginidad de Jimena debe continuar como tal hasta haber consumado el matrimonio, aun cuando se comporta de manera licenciosa con las demás mujeres. Esto lo sabemos gracias a Eduardo, quien en un momento recuerda haberle sugerido a su amigo “dejá de ser pendejo si la cosa es dese modo questás esperando pa comértela y vos pero qué lo que te estás creyendo creés acaso que Jimena es una puta o qué ¿no ves questamos esperando pa cuando nos casemos?” (Caicedo, 2021, p.108). Así para Nicolás, Jimena es la mujer amada cuyo principal valor reside en la perpetuación de su castidad. En cambio, la postura elegida por Eduardo frente a esta misma situación, es decir, frente al encuentro sexual con Jimena, lejos está de ser amorosa y de “cuidar” la virginidad de ella, “¿de modo que me vas a decir ahora que mestaba enamorando della? No sia brutombre... si querés las cosas bien dichas lo único que yo quería con tu Jimenita era tenérsela bien adentro ¿ya? ¿Satisfecho? Era sexo, viejo” (*idem*, p.107). A causa de ello, Gómez-Sánchez (2016) sostiene que Eduardo no es un personaje que se acomoda “a los lineamientos idealistas que subyugan y duermen el instinto, sino por el contrario, alguien que con total frescura ha asumido el descubrimiento de sus tiempos, la ruptura con las convenciones normativas de la moral católica y burguesa”(p.133). De este modo, el personaje de Eduardo se permite desviarse del camino rígido propuesto por las narrativas de aprendizaje.

Dicho desvío o torcimiento del camino, se origina a partir de un hecho crucial: Jimena lo invita a Eduardo a una *fiesta*³⁰. Al respecto, cabe señalar que Jimena, al igual que Nicolás y Eduardo, también pertenece a la clase media, burguesa y conservadora de Cali, por eso el hecho de llamar e invitar a un muchacho a ir a una fiesta, supone actuar de manera contraria a lo que la moral acorde a su posición social pretende. Por otro lado, no debemos obviar que antes de que esta invitación se efectuara, Nicolás le había

30 La cursiva nos pertenece.

avisado a Eduardo que su relación con Jimena finalmente había terminado. Del mismo modo, tampoco debemos dejar de señalar que en ese preciso instante, el monólogo del narrador se interrumpe dando paso a un espacio, mejor dicho a un silencio, que es nuevamente interrumpido por el mismo Eduardo quien retoma la palabra diciendo “qué viejo Chucho questá en los Cielos me perdone pero te aseguro quése fuel día más feliz de mi vida” (Caicedo, 2021, p.108). De esta forma, “van apareciendo... fisuras físicas en el papel como evidencia tipográfica de la fractura [del] monólogo por la aparición de un deseo”(Gómez, 2007, p.129) que se transformará desde ese entonces en el presagio de algo horroroso: “allí fue cuando comenzó Cristo a padecer... [sin] poder hacer nada”(Caicedo, 2021, p.108). En efecto, Eduardo acaba de establecer una comparación entre el camino llevado adelante por Cristo, lo que comúnmente se conoce como la pasión cristiana, y el camino que él mismo comenzará a atravesar a partir de ese momento. En este sentido, la comparación es válida, ya que ambos caminos implican atravesar el sufrimiento y el dolor como algo absolutamente inevitable.

Volviendo entonces al momento de la invitación a la fiesta, instancia que, por otra parte, consideramos como el punto de inflexión a partir del cual la narrativa gótica se hace presente en este relato de la mano de Jimena, es pertinente señalar que la temporalidad que aquí se juega es distinta a la que se venía desarrollando en el transcurrir del camino de aprendizaje. Durante la fiesta, el tiempo pareciera detenerse, dando lugar a la aparición de un tiempo “otro”, esto es, un tiempo cíclico -en el sentido de que el miedo y los dolores vuelven a empezar una y otra vez- que se presenta como una suerte de fractura del tiempo crónico propuesto por las narrativas de aprendizaje. Esta nueva temporalidad “detenida” es la que permite que los personajes puedan pasar de un lado a otro del camino, y específicamente en este caso, es la que permite que Eduardo se desvíe del camino de aprendizaje y pase a transitar el camino del gótico.

En cuanto a la relación de Eduardo y Jimena, vale decir que las marcas del advenimiento del horror gótico que ella representa se dejan ver a lo largo de todo el texto. En primer lugar, siempre que el narrador se refiere a Jimena, lo hace llamándola “hembra”, “la hembra más divina que he visto en toda mi puerca vida... semejante hembraonón” (*idem*, pp.102,104), otorgándole así desde un principio cierto rasgo de animalidad. En segundo lugar, el acercamiento hacia ella, implica por momentos la

pérdida de la razón, es decir, la obsesión de Eduardo lo lleva a actuar como si estuviese embrujado o poseído por alguna fuerza extraña, más aún, cree estar volviéndose loco, “fue cuando comencé a volverme loco porque ahora mismo estoy más loco que una cabra” (*idem*, p.109), cuestión que se acentúa a través de las reiteradas preguntas que el narrador le hace a Nicolás, “la pelada era normal con vos... se portaba comuna persona común y corriente... ¿vos nunca le notaste como algo raro?” (*idem*, pp.102,114). “De hecho, Nicolás nunca percibió nada raro, entre otras cosas porque, como se descubre a lo largo del texto, esa extrañeza está directamente relacionada con el acto sexual” (Gómez, 2007, p.129). Así y todo, decide contarle lo que pasó en esa fiesta aunque ni siquiera él sepa qué es lo que verdaderamente ocurrió, “no sé si lo sabré bien yo es que todo es tan raro” (*idem*, p.111).

Los encuentros entre Jimena y Eduardo ocurren durante la noche, a esa hora del día en la que suelen aparecer los miedos y las angustias, a esa hora en la que reina la confusión, el nerviosismo, la ansiedad y misterio, a esa hora que además es propicia para la aparición de situaciones un tanto extrañas. Puntualmente se encuentran en dos fiestas. En la primera de ellas, Eduardo comienza a advertir algunos cambios en Jimena, de repente ella “mestaba mirando como con unos ojos de lo más raros... ella me miraba definitivamente como otra persona”, (*idem*, pp.111-112) del mismo modo, esa misma noche, su voz también empieza a cambiar adquiriendo un tono extraño. Sin embargo, esa noche no fue en principio tal como Eduardo la había imaginado, ella, indiferente y esquiva casi que no le dirigió la palabra en toda la velada y para más, la única vez que lo hizo fue para preguntarle si sabía algo de Nicolás, cosa que enojó de tal forma a Eduardo que se vio obligado a retirarse de allí, aunque luego vuelven a encontrarse en la casa de Jimena. Allí, luego de un extenso e incómodo silencio, ella toma la iniciativa y lo besa:

me besó con tanta fuerza en la boca... que no pude más porque mestaba mordiendo... me vine a dar cuenta... cuando sentí aquel grueso río de sangre que me bajaba por el cuello...y Jimena frente a mí con la boca entreabierta llena de sangre y sus manos que se estiran pidiéndome que la siga besando pero yo creo que no puedo porque me duele... con locura. (*idem*, p.114)

La segunda fiesta tiene lugar al día siguiente, esta vez es Eduardo quien la invita. En esta oportunidad, Jimena continúa transformándose. Sus dientes y la mordida que ellos provocan van aumentando la fuerza y la intensidad, “antes de que me dé cuenta me ha clavado los dientes en la nuca pero con furia... Jimena está mirando resollando otra vez con la boca untada en sangre” (*idem*, p.115). Este hecho, preludia el encuentro final de esta pareja, el cual sucede esa misma noche, en la finca alejada de la familia de Eduardo, mientras cae la lluvia. En ese momento, frente al advenimiento de la consumación del acto sexual, algo oscuro, bestial y macabro despierta en ella, es la conversión de Jimena en loba feroz, en mujer-canibal, es decir, en mujer-monstruo, “entonces sentí aquel ronquido... como de perra como de hiena... y [de pronto] el mordisco... ella tiene ahora un pedazo de carne en la boca... una sonrisa carne y sangre y pelos... emite el último rugido y sale”. (*idem*, p.116) De esta manera, en la descripción del acto sexual, podemos observar que no solo lo animal sino también lo canibal y aun lo malvado, surge de Jimena. En este instante, ella ha dejado de ser la dócil y virginal novia de Nicolás, y se ha transformado en una mujer típicamente caicediana, es decir, en una mujer rebelde, libre y empoderada que se apropia activamente de su sexualidad e interpela agresivamente a Eduardo.

Acerca de la narración de este episodio, es pertinente señalar que, ante la imposibilidad de contar lo que realmente sucede, sea porque en verdad ni el mismo protagonista lo sabe a ciencia cierta, sea por el intenso nerviosismo que cubre la escena o por la pérdida de la razón que el mismo Eduardo enunciara momentos antes, asistimos al desdoblamiento de la persona del narrador, por cierto, va alternando el relato entre la primera y la tercera persona³¹. Concretamente, si hasta esta instancia narrativa la voz del narrador se había mantenido firme a través de las palabras de Eduardo, aquí la irracionalidad parece haberlo invadido y a causa de ello, escuchamos distintas voces y

31 De esta manera, se percibe la despersonalización de Eduardo y el cambio de la persona del narrador: Jimena pasa su lengua por los primeros vellos y sin vacilar le lambe el sexo entonces es cuando él lo siente *entonces fue cuando sentí aquel ronquido... como de perra como de hiena te digo y aquel brillo en los ojos y el mordisco* el mordisco y Eduardo que es consciente de la magnitud de su berrido *tuvo que oírme el mayordomo* y de sus patadas ella tiene ahora un pedazo de carne en la boca Eduardo la ve mascar y de pronto una sonrisa carne y sangre y pelos pidiendo más comida Eduardo se lleva las manos al sexo y se pone a llorar diciendo mamá.(Caicedo, 2021, p.116)

La cursiva nos pertenece.

perspectivas que están ahí, nada más ni nada menos, que para materializar y relatar la aparición del horror.

Por otra parte, en este relato ocurre lo opuesto a lo que sucede en el cuento tradicional, aquí es Eduardo quien lleva adelante el rol de Caperucita, la niña ingenua que es engañada por el lobo, y Jimena la que encarna a la loba feroz, o sea a la mujer-monstruo que “cobra una venganza deleitosa al máximo, mostrando y usando todas sus armas, que no son [solo] las de la seducción insinuante, sino [también] las del propio cuerpo hecho bestia pura y devorante”(Gómez-Sánchez, 2016, p.133). En síntesis, el lobo ha dejado de ser quien era.

Para terminar, quisiéramos mencionar que aún cuando el camino de aprendizaje planteado para Eduardo se tuerce, dando paso a la aparición del gótico de la mano de Jimena, hay allí un aprendizaje. Por cierto, cuando al final del cuento Eduardo se encuentra con Maruja le dice, “voy a mostrarte una cosa que menseñó a hacer una pelada que se llama Jimena para mí que vos la conocés yo no sé por qué pero es injusto que haya pasado nada más conmigo”. Esta frase, unida a la que previamente el narrador le comenta hipotéticamente a Nicolás “uno tiene que cuidarse no se puede negar que algo horrible está pasando” (*idem*, p.116), “terminan de darnos una visión agobiante del relato, [muestran] un hartazgo, un vértigo impalpablemente doloroso, un puro miedo al desgaste al que se ve abocada esa generación que rompe con todas las inhibiciones y prohibiciones”(Gómez-Sánchez, 2016, p.134) impuestas por la sociedad caleña setentista y tradicional y que busca manifestar su lucha expresándose a través de esta narrativa que es gótica y que es tropical.

“Berenice”: el recuerdo de Poe

“La desgracia cunde multiforme sobre la tierra.”

(Poe, 2002, p. 156)

Así como la desgracia cubrió, con su manto de dolor, la triste y aterradora historia de la “Berenice” de Edgar Allan Poe, de igual modo el horror, la desgracia y la muerte descendieron sobre la trágica historia de esa “Berenice” tropical, la “Berenice” de Caicedo. Dicho sea de paso, es casi imposible pretender realizar la lectura de la historia caicediana aislada completamente de la obra de poesía, dado que las reminiscencias de aquella se esparcen sobre esta como una sombra de terror. En este sentido, y tal como lo mencionamos anteriormente, tal vez la intención del joven colombiano haya sido la de homenajear a quien él consideraba uno de sus maestros, o bien, la necesidad de crear y formar su propia genealogía gótica literaria, ya que él se sabía único responsable de su formación. En definitiva, haya sido como haya sido, sin la “Berenice” de Poe, no hubiese existido la “Berenice” de Caicedo.

Indudablemente, Caicedo leyó la “Berenice” de Poe. En concreto, no solo tomó el nombre de la protagonista, que por otra parte es el mismo que el del cuento, sino también algunos otros elementos más. Sin embargo, aunque se apropió de esa historia, la hizo suya, se largó a reescribirla otorgándole un marco y unas circunstancias bien diferentes, en otras palabras, la *tropicalizó*. Por lo tanto, no vamos a encontrar aquí ni mansiones familiares, ni bibliotecas, ni criados, ni bodas, ni entierros, pero sí vamos a ingresar, tal como lo hacemos al ingresar al relato poético, en una atmósfera plagada de confusión, ya que veremos a personajes obsesionados por lograr obtener aquello que aman al punto de llegar a perder la razón a causa de ello y también, asistiremos a un macabro espectáculo final.

La historia de “Berenice” (1969), al igual que la de “Los dientes de Caperucita” (1969), es otra historia más, que también prefigura algún que otro *destinito fatal* por el cual tendrán que atravesar los adolescentes que habitan este universo. Cabe aclarar que esa no será la única y última vez que vamos a ver en acción a la “Berenice” caicediana, dado que volveremos a saber de ella en la trilogía de textos que conforman *Angelitos*

*empantanados (o historias para jovencitos) (1972)*³².

“Berenice” narra la historia amorosa, personal y sexual de tres adolescentes caleños, Sebastián, Guillermo y Alfonso, que viven sus primeras experiencias sexuales con una prostituta, a la que “bautizan” con el nombre de Berenice. A todo esto, y antes de adentrarnos puntualmente en el análisis de este relato, en el cual pondremos a funcionar nuestra hipótesis de investigación con una mirada en perspectiva hacia el texto de Poe, es preciso señalar que este cuento posee más de un narrador. En efecto, los tres jóvenes amigos, en distintos momentos del relato van narrando en primera persona. A medida que cada uno de ellos va contando su historia, se puede observar claramente la obsesión que sienten por esa mujer. Así, estos tres jóvenes personajes van creando, al mismo tiempo, una extraña comunidad de amantes y de narradores.

Acerca de este cuento, lo primero que tenemos que mencionar es que este relato comienza anticipando el final: “Y te ibas a ir” (Caicedo, 2021, p.126), repiten insistentemente los tres narradores, una y otra vez, como si de antemano hubiesen sabido cuál sería el destino final de Berenice. Quizás el miedo a que ese desenlace, en cierta forma previsto por estos tres adolescentes, no sucediera, es lo que los obliga a esa constante repetición, como si repetirlo, de algún modo, les fuera dando fuerzas para ejecutar ese sombrío final.

Al igual que todos los otros jóvenes caicedianos, estos tres amigos también se encuentran transitando sus propios caminos de aprendizaje. Por cierto, se encuentran cursando el último año del bachillerato, año en el cual “el tablero de la clase [permaneció] empapelado con letras [del] nombre [de Berenice] a dos colores” (*idem*, p.126). Este hecho, junto a otras menciones más que se hacen respecto de las horas de clases pasadas en el colegio, da cuenta de una confianza depositada en la educación como medio adecuado, necesario y socialmente aceptado para efectuar el pasaje hacia el

32 A propósito de esto, quisiéramos señalar que esta no va a ser la primera y única vez que veremos aparecer un mismo personaje protagonizando otra historia. De hecho, esta particularidad constituye una de las características que al menos nos permite suponer que quizás la intención de Caicedo en relación a esto, haya sido la de crear un universo en el que los personajes y las situaciones volvieran a reiterarse una y otra vez, deambulando de un texto a otro. En este sentido, Ospina y Romero (1988) sostienen que:

La obra de Caicedo se asemeja mucho al concepto de “canibalismo” del que hablaba Raymon Chandler, en el sentido de nutrirse de sus propios textos y correlacionar los temas de unos y otros, de tal manera que todos sus trabajos conformasen un corpus de fijaciones y argumentos recurrentes. (Ospina y Romero, 1988, pp. 11-12 citado por Gómez, 2007, p.124)

mundo adulto. En este mismo sentido, es interesante escuchar, hacia el final del relato, las palabras pronunciadas por el rector del colegio en el acto de clausura, “[el] cura rector [pronunció] un discurso solemne en el cual ensalzaba de un modo increíble el dechado de virtudes nuestras, merced a las cuales seríamos, sin ninguna duda, el auténtico futuro de la patria” (*idem*, p.132). Con estas palabras, dichas quince días después de que estos amigos se graduaran de bachilleres, parecería afirmarse que el camino de aprendizaje se ha llevado a cabo de manera existosa. Es decir, estos jóvenes aparentemente han atravesado el camino con un claro sentido de progreso, durante el cual, el transcurrir del tiempo crónico, se ha efectuado de manera lineal y progresiva, y debido a ello, se convertirán en el futuro de la patria.

Sin embargo, aunque pareciera ser que estos jóvenes no se han desviado ni un solo momento del camino de progreso planteado por la narrativas de aprendizaje, eso sí ha ocurrido. Los tres han torcido sus caminos desde el momento en el que conocieron a esa enigmática mujer sin nombre que trabaja como prostituta y a la que decidieron conjuntamente llamar con ese nombre de ocho letras, Berenice. A partir de ese momento, las vidas de estos jóvenes cambiará para siempre, ingresarán de la mano de ella a un mundo de sombras, a un mundo gótico, a un mundo que necesariamente deberá quedar oculto a los ojos de los demás integrantes de la sociedad caleña. Por cierto, ninguno de los tres les develará ni a sus novias ni a sus familias, la verdadera identidad de Berenice; en algún momento, dirán que es la profesora de literatura, en otro, que es solamente un juego, o simplemente, que es nada, sonriendo maravillosamente al intentar recordarla.

El nombre de Berenice fue tomado por Caicedo del texto de Poe. No obstante, es interesante ver el motivo por el cual estos tres amigos terminan designándola de esa manera. En los sucesivos encuentros que tienen con esa mujer sin nombre, ella les pide insistentemente que le “[cuenten una y] otra vez el relato de Berenice, y que [repitan] su nombre, [porque eso es] lo único que [ella tiene]..., las letras de [su] nombre” (*idem*, p.126). De alguna manera, a través del nombre de otro personaje literario, Berenice, ese personaje femenino va tomando forma, va constituyéndose, o sea, va adquiriendo su verdadera identidad. En este sentido, y utilizando otros términos, podríamos decir que

en ese nombre se esconde tanto la afirmación de vida de ese personaje, es decir, ella *es*³³ porque es Berenice, como el presagio de su fatídico final. Asimismo, el nombre de Berenice, simboliza para estos tres jóvenes “el nombre secreto de su deseo, [Berenice], es el nombre de todos” (Duchesne-Winter, 2007, p.72).

A pesar de ello, cabe aclarar que la estrecha relación que se establece entre el nombre de Berenice y la literatura, excede los límites del nombre y de la identidad ficticia de un personaje. Estos amigos no solo leen junto a ella el cuento de Poe, sino que también, luego de haberse reunido con esa mujer, escriben y comparten textos inspirados en ella, “yo, el contador de ti, [Sebastián], ... Alfonso [el que] compró un cuaderno de cien hojas para llenarlo con tu nombre... [y] Guillermo [quien] trató de contar todo... [y] apuntó en una libretica todas las palabras que ella le dijo” (*idem*: 127-129). Así, entre los tres van creando una comunidad de narradores cuya temática se centra en un único deseo compartido, Berenice, y que como vimos, también se advierte en el cuerpo del texto.

Volviendo al hecho fundamental a partir del cual estos tres jóvenes amigos tuercen sus caminos, cabe aclarar que aquí, el punto de inflexión que marca el inicio del desvío, ocurre a partir del momento en el que uno de ellos, se acerca al prostíbulo que funcionaba en la casa de la vieja Carmen y conoce a Berenice. Por cierto, es Sebastián quien lleva a sus amigos a encontrarse con ella y quien, de alguna manera, le otorga su nombre. Al fin y al cabo, es él quien eligió leerle ese cuento y regalárselo.

Berenice es una mujer sumamente bella y atractiva, aunque su belleza no está exenta de cierto halo de maldad. Al acercarse a ella, estos amigos no solo experimentan los placeres sexuales por primera vez en sus vidas, quedando completamente obnubilados por ella; sino que también, por primera vez en sus vidas, experimentan lo doloroso y corrosivo que puede llegar a ser el olvido. Ella ejerce sobre estos jóvenes una clara manipulación, por un lado los atrae con su belleza, y por el otro, los condena a olvidarla, “y en esa verdad estribaba la razón de [su] maravilla: no [dejaba] nada para recordar, no se podía” (*idem*, p.126), ejerciendo de este modo, un efecto devastador sobre sus víctimas. A causa de ello, Duchesne-Winter (2007) afirma que desde el momento en el que la conocen, estos jóvenes ingresan en un estado de “trance erótico,

33 La cursiva nos pertenece.

[que] siempre [estará] sombreado,... de misteriosas composiciones de violencia” (p.76). Inmersos en esa burbuja de placer, estos amigos comienzan a vivenciar una especie de realidad paralela en la que no son plenamente conscientes de todo lo que hacen y en la que el tiempo crónico, además, parecería haberse detenido. El tiempo allí no solo no avanza, sino que también se vuelve cíclico, porque el tiempo junto a Berenice se mide a través de la alternancia sucesiva de encuentros que estos jóvenes protagonizan y presencian. En pocas palabras, es un tiempo detenido en el que ella, “totalmente desarraigada de todo lo que [los] rodea, está allí solamente para que [puedan amarla]” (*idem*, p.130) los otros y ellos, una y otra vez.

Así, poco a poco, Berenice se va transformando en un ser cuyas características se ajustan a una realidad que está más allá del tiempo crónico y que se teje en las sombras, en lo oscuro y en el olvido. Aún así, cabe aclarar, que la imposibilidad del recuerdo afecta tanto a la memoria de estos amigos, como a las fotografías que fueron tomando de ella, ya que en sus fotos “solamente se advierte un relampagueo manchoso... [porque] ni siquiera una cámara fotográfica puede llegar a [recordarla]” (*idem*, p.131). Entonces, si Berenice es solo un recuerdo imposible, un ser que ni siquiera puede fotografiarse, y si además, al conocerla estos jóvenes ingresan a vivenciar una realidad otra en un estado de trance por ella provocado, Berenice no es más que un ser inasible y espectral cuya presencia intimida y manipula³⁴ a estos adolescentes obligándolos a un mismo tiempo, a regresar y a olvidar. De este manera, Berenice, el deseo colectivo que obsesiona a estos tres jóvenes caleños, va convirtiéndose en una presencia omnipresente cuya influencia bien podría compararse a la que ejercen los espectros demoníacos sobre sus víctimas. Utilizando otros términos, lo que queremos decir es que estos amigos están poseídos por el espíritu maligno que ella representa y por eso, apenas la conocen comienzan a transitar junto a ella, un camino empantanado y sombrío que transcurre en esa otra realidad dominada por el placer y el dolor.

34 En este sentido, vale recordar que Berenice les miente a estos tres amigos cuando les asegura que es prostituta porque necesita el dinero para mantener a Klim, una hija inexistente, “después supimos que ella no tenía ninguna niña, y [que] estuvo llorando cuatro días seguidos cuando le dijimos mentirosa, tanto que por fin nos dio lástima al ver el estado de sus ojos, pobrecita” (*idem*, p.126). Además, como nunca dejó de cobrarles, uno de ellos, Guillermo, hasta se vio obligado a buscar, mejor dicho, a robar en secreto, todos los objetos de plata que había en casa de su familia, para luego venderlos y así obtener dinero para poder satisfacerla.

Entonces, si esa otra realidad transcurre en un tiempo cíclico y detenido que se encuentra más allá del tiempo crónico, esa otra realidad transcurre en un tiempo gótico. Una temporalidad que bien puede ser definida como un tiempo inacabable e infinito, dado que es un tiempo marcado por la sucesión interminable de hechos que siempre se vuelven a reiterar. Siendo así, el estado de ensoñación que estos tres amigos experimentan, aparentemente, no tendría fin. Sin embargo, cierto día, algo irrumpe en esa burbuja placentera, recordándoles que existe otra realidad funesta fuera de ella; Berenice, al igual que la Berenice de Poe³⁵, se enferma. Este hecho ocasiona que el deseo colectivo expresado por estos tres adolescentes se vea truncado frente a la presencia de la enfermedad. De modo que, desilusionados y angustiados por no haber podido evitar lo inevitable, es decir que la enfermedad apareciera, estos amigos deciden realizar el primer acto macabro de sus vidas, y matan a golpes “inmediatamente... [a ese] empleado de banco que venía en motocicleta” (*idem*, p.131), culpable de haberla enfermado. No obstante, cabe aclarar que lejos de sentir pesar, dolor o culpa por haber asesinado con sus propias manos a una persona, estos jóvenes sienten placer y hasta algún disfrute se advierte en su mirada cuando observan “a los niños y las niñas del kinder humedecer sus tizas en la sangre del tipo para hacer las operaciones de aritmética a varios colores” (*idem*, p.132). A pesar de ello, nunca sabremos realmente en qué realidad se encontraban cuando llevaron a cabo dicho asesinato, mejor dicho, nunca sabremos si fueron plenamente conscientes de lo que estaban haciendo o si inmersos en esa otra realidad gótica se hallaban en trance y actuaron movidos por la bronca sin saber qué era lo que hacían. Lo que sí sabemos, es que ese acto fatal no fue más que el preludio de la ejecución del pacto que estos tres amigos habían sellado la noche en la que habían logrado estar los tres con ella. Dicho de otro modo, la ejecución del pacto que preanunciaba indefectiblemente el final de Berenice. Final que, tal como mencionamos momentos atrás, no solo se hallaba inscripto en el interior de su propio nombre, sino también se anunciaba al comienzo del relato, “y te ibas a ir” (*idem*, p.126).

Indudablemente Berenice, al igual que la Berenice de Poe, también debía irse, debía abandonar a su grupo de amantes. Sin embargo, su desaparición no fue una

35 Según se narra en el relato de Poe, “una enfermedad fatal cayó sobre [Berenice] como el simún,... y el espíritu de la transformación la arrasó, penetrando en su mente, en sus hábitos y en su carácter,... [llegando] a perturbar su identidad.” (Poe, 2002, p.157)

decisión que ella toma voluntariamente, por el contrario, quienes deciden que su existencia debe terminar, que ella debe irse, son ellos. Ante la imposibilidad de poder recordarla, tan siquiera en una fotografía, y luego de haber experimentado durante un tiempo, esa angustiada sensación de sentirse atraídos y rechazados por no poder recordar nada de lo vivido junto a ella, resuelven llevar adelante el segundo acto macabro de sus vidas. Es entonces cuando la asesinan y, como podemos suponer, la descuartizan³⁶, “siete trocitos blancos que guardamos de tu dentadura... guardamos las puntas de tus senos y bien conservado ese par tuyo de ojos y un poco de tu pelo... y hasta vamos a comprar un equipo completísimo de aire acondicionado” (*idem*, pp.132-133), para así poder conservar mejor tu cadáver. Después de todo, estos tres adolescentes caleños la matan y se dividen partes de ella, nada más que para poder recordarla y así intentar evitar, de alguna manera, la angustia y el vacío que ocasiona el olvido, la razón de su muerte.

En síntesis, la presencia de Berenice había sembrado la semilla de violencia y de maldad en cada uno de estos tres amigos, y por eso, ninguno de ellos pudo volver jamás a ser quien era antes, ella los había cambiado para siempre; por cierto, comenzaron el relato siendo un grupo de ingenuos estudiantes de bachillerato y terminaron convirtiéndose en crueles asesinos. En este sentido, es válido que nos preguntemos si la presencia de ella fue la única responsable de que estos jóvenes entraran en ese estado de enajenación tal que no pudieran ser conscientes de sus actos, o si su presencia no fue más que una mera excusa para poder expresar el dolor y la impotencia que yacía adormecida en el interior de cada uno de ellos. Sea como sea, ninguno de los tres habrá atravesado de forma íntegra la experiencia de haberla conocido y por eso mismo todavía la esperan, “cuando quieras volver...ven a visitarnos”(*idem*, pp.132-133).

36 El final de la historia de Poe, también narra la muerte y la mutilación del cadáver de Berenice a manos de su primo Egeus, quien inmerso en una confusa realidad advierte que algo a hecho mal. Luego se entera de que la han enterrado viva -padecía catalepsia- y él mismo le ha quitado lo que de ella le obsesionaba, todos sus dientes. En relación a esto, Duchesne-Winter (2007) sostiene que “[la] postrera matanza y despedazamiento [de Berenice], presumiblemente a manos de su “equipo” de amantes, [es un] supuesto homenaje al espíritu de Poe” (p.76).

Noche sin fortuna: la afortunada noche de Antígona

“De los primeros engendrados, expulsados de su mundo y arrojados a este nuestro sin su consentimiento, dicen de ellos que son de belleza nunca vista, y que producen al que los ve una gran tristeza”.

(Abdul Alhazred, *Necronomicón*³⁷)

Cuando en 1977, a sus veinticinco años, Andrés Caicedo toma la trágica decisión de terminar con su vida, la muerte lo encuentra trabajando en la escritura de la que posteriormente sería recordada como su última e inconclusa obra, *Noche sin fortuna* (1970-1976). Si bien la mayoría de la crítica coincide en definirla como una novela no terminada, inacabada o inconclusa, en realidad, nosotros pensamos que no es tan así, excepto por algunas marcas relacionadas con el trabajo propio de la escritura que a continuación mencionaremos. En otras palabras, en lugar de denominarla novela inconclusa, preferimos referirnos a ella como a la novela casi terminada, o casi completa ya que ninguna de las historias allí narradas queda sin terminar, ni tampoco los personajes que deambulan en esa trágica noche, están incompletamente definidos.

En cuanto a las marcas de la escritura que denotan su incompletitud, vale mencionar, en primer lugar, el comienzo mismo del texto, el cual se asemeja más a una nota borrador en la que uno va armando su plan de escritura que al comienzo, si se quiere más bien clásico, de una novela. En segundo lugar, al finalizar la novela, nos encontramos con un “Apéndice”, compuesto por fragmentos de versiones inacabadas de las historias que protagonizan estos personajes, y con una “Nota Final” en la que Caicedo escribe comentarios acerca de los mismos y en donde deja escrito, por ejemplo, un mensaje para su hermana Rosario. Estos apuntes contienen además, “reflexiones

37 En *Necronomicón*, el libro maldito que se materializó en Buenos Aires, Vázquez (2018) sostiene que H.P.Lovecraft imaginó la existencia de un libro maldito,... cuyo contenido podía convocar a seres antiquísimos y todopoderosos y acabar con nuestro mundo, [el *Necronomicón*]... Escrito alrededor del año 730 por un árabe loco llamado Abdul Alhazred...

Una de las mayores curiosidades en torno al *Necronomicón* es que muchas personas han creído en su existencia real,... han creído que de verdad [era] obra del tal Abdul Alhazred (que no es más que un juego de palabras con el inglés *All has read*, “el que lo ha leído todo”), y que tiene poderes sobrenaturales.

sobre el texto, descripciones autobiográficas y un buen número de asociaciones producto de la escritura automática” (Romero-Rey, Ospina, 2019, p.126), que Andrés practicaba. En definitiva, estas marcas, junto a otras que irán apareciendo a lo largo del texto, son las que llevan a Wynne (2019) a afirmar que “más que una novela es una metaficción... [ya que] es la novela en la que Andrés Caicedo está marcadamente presente, rebotando la página para hablarle directamente al lector[,],... como dijo Sandro Romero, “es el testamento literario de su autor” (p.7), o sus “[maneras] de 'colarse' en lo narrado” (Romero-Rey, Ospina, 2019, p.126).

Acerca del título de esta novela, cabe señalar que *Noche sin fortuna*³⁸, no fue el primero que Andrés había elegido para esta obra. En lugar de este, había optado por llamarla *Despezcueznarizorejamiento*, título casi impronunciable, más cercano a un trabalenguas, que además, dejaba muy al descubierto lo que tal vez allí sucedería. Según cuentan, dicho título se hallaba escrito entre los papeles originales que dormían junto a muchos otros, en el baúl de la casa de los Caicedo (Romero-Rey, 2019, p.10).

Noche sin fortuna narra, al igual que la mayoría de los relatos caicedianos, en primera persona, las historias de unos adolescentes burgueses y caleños que cierto día salen de la comodidad de sus hogares para ir a una fiesta quinceañera y así, poco a poco, van desviándose del camino y descendiendo, junto a una enigmática mujer, hacia una realidad sombría y aterradora de la que no todos podrán salir. Esta novela, está narrada desde la perspectiva de Solano Patiño³⁹, un personaje que al igual que la mayoría de los que aparecen en esta historia, Danielito Bang, Angelita y Miguel Ángel, ya habíamos conocido en *Angelitos empantanados o historias para jovencitos* (1971-1972), singularidad, que como también ya habíamos señalado, no es más que otra de las marcas del calibanismo textual que se practica en la narrativa de Caicedo. Junto a ellos, aparecerán, entre otros, los padres de Solano y Antígona, “la mujer de Danielito Bang, la mujer que a mí me mata”(Caicedo, 2019, p.12), presagiará el narrador al comenzar su relato.

Solano Patiño y su amigo, Danielito Bang, son dos adolescentes alumnos del

38 Este título, lo toma Caicedo de “[la] canción ['Rayito de Luna'] de Los Panchos... la cual dice en una de sus estrofas: 'tu diste luz al sendero/ en mi noche sin fortuna/ iluminando mi cielo/ como un rayito de luna’”(Romero-Rey, 2019, p.11).

39 A propósito del nombre elegido por Andrés para este personaje, es interesante saber que Solano Patiño, “es el apodo con el que se nombra en Cali a los apartados, a los que nadie quiere” (Casas, 2012, p.4).

San Juan Berchmans, que acorde a lo esperado, se encuentran transitando el quinto año del bachillerato, es decir, transitando el camino de iniciación o aprendizaje planteado en base a la confianza en la educación como puente directo de acceso a un futuro y exitoso mundo adulto. Dicho sea de paso, la confianza en el sistema educativo expresada por la juventud caleña y conservadora, se ve claramente a través de la historia de José Nicolás Urdinola, compañero de colegio de Solano y Daniel. El mismo, formaba parte del equipo de natación del colegio y “se volvería muy famoso luego con la natación, [iría] hasta Tokio... y [volvería] con una medalla de bronce; luego se [casaría] con Rosario Cabral... [y] ahora [viviría] en Estados Unidos”(Caicedo, 2019, p.12). Por lo tanto, podría decirse que en su caso, el camino de aprendizaje ha sido atravesado exitosamente, a diferencia de lo que le ocurrirá a esos otros dos amigos, pese a la confianza que el director del colegio había depositado, sobre todo en uno de ellos, “el padre prefecto se [había hecho] muchas ilusiones [con Solano] al principio del año... creía que como era el primero... en llegar, tenía su candidato seguro para el concurso Mejores Bachilleres Coltejer” (*idem*, p.35). Asimismo, respecto del camino de aprendizaje llevado adelante por Daniel, cabe destacar que aunque él es un joven que ha tenido que cambiar en varias oportunidades de colegio, no por eso, ha menospreciado el conocimiento de los saberes que allí se imparten, de hecho, “[ha] aprendido a [adaptársele] al estudio[,] nunca [ha] perdido una materia, [y] de donde [lo] han echado, [lo han hecho] sabiendo que [él es] buen estudiante” (*idem*, p.47).

Sin embargo, pese a haber realizado varios intentos con el fin de reanudar lo que se cree el camino correcto, en determinado momento, algo irrumpe en esa continua rutina de estudios y los desvía para siempre de la futura concreción del camino de aprendizaje socialmente establecido, la invitación a la fiesta⁴⁰ de quince años de Angelita. De modo que la fiesta se convierte, una vez más, en el momento clave del relato, a partir del cual ciertas cosas saldrán a la luz, otras quedarán ocultas y otras tantas, empezarán a ensombrecer aún más esa fatídica noche.

Una de esas cosas que saldrá a la luz pese a que también deberá permanecer oculta, es la oscura y dolorosa historia de amor incestuosa que experimenta el joven

40 Como puede observarse, Caicedo elige nuevamente el motivo de la fiesta, al igual que lo hiciera en el relato “Los dientes de Caperucita”, para señalar el hecho a partir del cual estos adolescentes tuercen el rumbo de sus días.

Solano Patiño con su madre. En relación a la cual, quisiéramos destacar dos cuestiones: la primera de ellas es que como lectores conocemos toda esta sombría situación a través de una circunstancia absolutamente fortuita, Solano no sabe bailar. A raíz de ello, su madre se ve en la obligación de tener que enseñarle, por lo que empezamos a ver fuertes planteos de celos en relación a la figura de su padre, junto con expresiones de dolor y de bronca hacia su madre por no haberle correspondido. La segunda cuestión, es que a pesar de que esta historia va a permanecer durante el transcurso del relato guardada y en silencio, Solano se verá forzado a superarla porque hacerlo implicará lanzarse a transitar su camino de crecimiento, *sin cobardía*⁴¹.

Por otro lado, decíamos que en la noche de la fiesta de Angelita, ciertas cuestiones empiezan a ensombrecer y a enrarecer el ambiente nocturno. Para empezar, es necesario tener en cuenta que esa noche no es una noche cualquiera. Ya desde el comienzo de la misma, Solano nos va describiendo una atmósfera de por sí sumamente angustiante y tétrica, que se caracteriza, por sobre todo por presentar un claroscuro permanente, es decir, un contraste continuo entre las luces y las sombras, entre la extrema blancura y la oscuridad total⁴². Debido a lo cual, podríamos llegar a sospechar que en esa noche se iba a llevar a cabo un enfrentamiento entre el bien y el mal,-claro que desde una mirada basada en una concepción occidental, en la que el blanco significaría lo bueno, la pureza y la inocencia; y el negro, lo malo, el dolor y el temor-. Sin embargo, dicho claroscuro relacionado a la edad de los protagonistas de esta novela y respecto del tema que estamos desarrollando, se propone más bien como el marco propicio para simbolizar el término del camino planteado por las narrativas de aprendizaje, es decir, la pérdida de la inocencia, de la pureza, -la pérdida de lo blanco-; y el comienzo de lo negro, esto es, del oscuro y sinuoso camino del gótico, que no es otro que el lóbrego camino del miedo, del horror y hasta de misma la muerte. Dicho sea de paso, la relación entre Solano y su madre que comentábamos hace un momento,

41 Momentos antes de salir de su casa, este adolescente recuerda una frase de Borges, “ningún hombre deja de ser cobarde hasta que no pruebe lo contrario” (*idem*, p.15). De alguna manera, el personaje de Solano se hace eco de esta frase y aún con miedo, se marcha a vivenciar la noche de la fiesta.

La cursiva nos pertenece.

42 La blancura y las luces, pueden observarse tanto en la luna como en las nubes bajas, en el recuerdo de la lectura de *Moby Dick*, “un libro... sobre el color blanco”, en Angelita, “la muchacha linda que siempre aparece vestida de blanco” (*idem*, p.12), en su casa, pintada por su padre de color blanco, y también en Antígona, la enigmática mujer de Danielito Bang.

también podría enmarcarse en esta pesada atmósfera de claroscuros permanentes.

Del mismo modo, esa noche también se caracteriza por la aparición de algunas sensaciones extrañas y angustiantes que van protagonizando, antes de llegar a la fiesta, los jóvenes de este relato. Esa noche, antes de salir de la comodidad de su hogar y de despedirse, sin saberlo aún por última vez de su madre, Solano dice sentirse “como un habitante de la tumba”(idem, p.20), casi un muerto vivo, experimenta raras sensaciones de escalofríos al ver la luna, y además siente que su voz está comenzando a cambiar. En cuanto a Daniel, sabemos que esa noche sufre más de lo de costumbre, y por cierto, lo vemos como a un hombre consumido por la fiebre, ansioso, nervioso, temeroso e inquieto. Daniel siente culpa, y por ello, antes de despedirse momentáneamente de Solano en el instante previo a ingresar a la fiesta, le advierte:“quiero que sepas que yo no te deseo mal... cualquier cosa que yo haga..., no creas que lo hago contra ti” (idem, p.54). Lo que nos lleva a suponer que quizás sabía muy bien lo que esa noche iba a suceder o que al menos, así lo intuía. Y cómo no iba a saberlo si en definitiva él estaba obligado, por “fuerzas [o] destinos superiores” (idem, p.54), a tener que acompañar a Antígona noche a noche en sus recorridos nocturnos por las calles de Cali en busca de jovencitos. A fin de cuentas, Daniel es el cómplice necesario que Antígona necesita para poder llevar adelante sus cacerías nocturnas.

Si bien en este relato la fiesta también es considerada el punto clave a partir del cual se produce la caída o el torcimiento del camino de aprendizaje de estos jóvenes amigos burgueses y caleños, quisiéramos señalar que en este caso el clímax narrativo no va a darse dentro de la casa de la cumpleañera ni durante el transcurso de la fiesta, sino, al salir de ella, pese a que comienza a vislumbrarse allí. Es decir, a diferencia de lo que sucede en el cuento analizado con anterioridad, “Los dientes de Caperucita”, aquí el inicio de la caída empieza a desarrollarse a partir del momento exacto en el que Solano sale de la fiesta y vuelve a experimentar en su cuerpo esas raras sensaciones de agitación y frío. Por consiguiente, podríamos suponer que en su caso, la asistencia a la fiesta no fue más que una mera excusa para intentar demorar el tiempo de la llegada de esa noche en la que debía enfrentarse a sí mismo y “ver [finalmente] para qué [era] que [servía]” (idem, p.35). Dicho de otro modo, un pretexto para demorar la inminencia del peligro que implicaba el encuentro con esa mujer a la que en verdad esa noche no

deseaba conocer.

Una de las primeras cosas que contribuye a enrarecer el ambiente nocturno a la salida de la fiesta es el cambio respecto de lo que simboliza a partir de ese entonces esa atmósfera de claroscuros que hace un rato mencionábamos. Esto es, si en la primera parte de la novela, es decir, antes de la llegada a la fiesta, el color blanco se utilizó para señalar aquellas cualidades vinculadas a una infancia-adolescencia pura, ingenua y hasta virginal, Angelita⁴³, ahora se utilizará ese mismo color para referir todo lo contrario. El blanco será asociado, a partir de esta segunda parte de la novela, con la noche, con los miedos, con el peligro, en definitiva, con la oscuridad total, en otras palabras, con Antígona⁴⁴. Esa mujer mayor “[cuya] blancura no tenía comparación con nada. Era como si estuviese vestida con la noche. Era un blanco inexpugnable, como la pez, amargo y corroñoso,... donde uno resbala” (*idem*, p.92). Mejor dicho, un blanco resinoso que atrae y atrapa, pero que también se rechaza por el temor que provoca. En este mismo sentido, podríamos decir que la presencia de esta mujer irrumpe como un rayo en plena oscuridad, expandiendo un halo blanco de terror que eriza y horroriza a todos los jóvenes que la contemplan⁴⁵.

Pero aún mucho más importante que los aspectos que colaboran a ensombrecer y enrarecer esa fatídica noche, es el tortuoso camino por el que desciende y va torciéndose la vida del joven Patiño de la mano de la bella Antígona. Camino de descenso en el cual haremos especial hincapié a partir de este momento.

43 Aunque luego sabremos que estos no son los rasgos que distinguen a esa muchacha, ya que desde el comienzo el narrador nos advierte que Angelita está manchada, “descubrí que tenía una manchita en el vientre como de color verde” (*idem*, p.12). Queriendo demostrar, de este modo, que una mujer adolescente manchada ha perdido su virginidad y su pureza al haber experimentado el pasaje de niña a mujer. Pasaje de ruptura que también es representado mediante el resquebrajamiento de la casa de Angelita.

44 Acerca de esta enigmática mujer, quisiéramos mencionar dos cuestiones que se relacionan puntualmente con los temas que venimos desarrollando. En primer lugar, así como hablamos del calibalismo textual que se practica en la narrativa de Caicedo en relación, por ejemplo a los jóvenes cuyas historias se narran en esta novela, lo mismo sucede con el personaje de Antígona, a quien habíamos conocido, unos años antes, en un relato homónimo, *Antígona* (1970).

En segundo lugar, y en relación al origen de este personaje, es interesante ver que así como la Berenice tropical le debe, de algún modo, su existencia a la Berenice poeasca, del mismo modo Antígona le debe su existencia a los escritos de Lovecraft, ya que ella es la última descendiente de los “de los llamados Ozuthoolhfs o los Primeros Primordiales” (Caicedo, 2019, p.157), cuyas historias se narran en las oscuras pesadillas lovecraftianas.

45 Esta sensación es similar a la que *Moby Dick* produce en altamar, o sea, ambas poseen una blancura que es a un mismo tiempo, inquietante y aterradora. A propósito de esto, quisiéramos señalar que de aquí en adelante serán varias las asociaciones que comenzarán a establecerse entre estos dos personajes.

En primer lugar, es importante señalar que el encuentro con Antígona marca el inicio de una nueva temporalidad. Al ingresar al auto de ella, que por otra parte es funcional a su persona y que podría ser visto como una extensión de la misma, el tiempo parece detenerse, empantanarse y no avanzar, de manera contraria a lo que la evolución que el tiempo crónico supone. El tiempo junto a ella se vuelve un tiempo cíclico, un bucle temporal marcado por la eterna sucesión de terrores que siempre vuelven a empezar. Esta sensación de detención temporal es percibida en una primera instancia por el personaje de Solano, quien al observarla sumergida en su coche expresa, “me pareció que allí no más, sentada, desafiaba al tiempo” (*idem*, p.92), y acentuada aún más a través de las palabras de Daniel, “el tiempo es nulo,... el tiempo no pasa” (*idem*, p.98), o de las del muchacho con quien este último esa noche se pelea, “el tiempo no pasa... no pasaré por el tiempo[,] me deslizaré a la par con él” (*idem*, p.96). En virtud de lo cual, no nos queda ninguna duda de que junto a ella, estos jóvenes están vivenciando un temporalidad definitivamente gótica e inmóvil que se desarrolla mientras ellos viajan en su auto como zombies sin poder escapar hacia ningún lado.

En segundo lugar, el hecho de que ellos viajen junto a ella como zombies, es decir como si estuviesen siendo víctimas de algún embrujo es una cualidad que responde a la capacidad de nublar el entendimiento o de distorsionar la realidad que Antígona posee. Sin ir más lejos, cuando en determinado momento de la historia se acercan al parqueadero, Solano comienza a alucinar pensando que están navegando sobre el mar, en lugar de estar recorriendo las calles de Cali. De hecho, siente que se están dirigiendo al puerto de Buenaventura, y que es ese mar⁴⁶ el que los circunda y no las calles caleñas. En pocas palabras, Solano Patiño está realmente confundido, no sabe si todo lo que está sucediendo es producto de su imaginación o si es producto del enorme poder de manipulación que Antígona ejerce sobre él. Sea como sea, y tal como es de esperarse, Antígona ejerce sobre todos los jovencitos que se acercan a ella un poder de manipulación tal, que apenas advierten su presencia, comienzan a actuar como si estuviesen poseídos o dominados por una fuerza extraña y superior de la que, aunque quisieran, no podrían escapar.

46 En este momento del relato, nuevamente se hace presente la vinculación estrecha que se da entre los personajes de Antígona y *Moby Dick*. Pues, entre otras cosas, sabemos que ambas “[conocen] mucho el mar, [porque han] estado en Nantucket” (*idem*, p.48).

En tercer lugar, durante el transcurso del viaje, comenzamos a advertir ciertas modificaciones relacionadas con la corporeidad de Antígona, más específicamente, comenzamos a advertir en ella ciertos rasgos de animalidad, “[sus] dientes... [se destacan por ser] parejos en un mismo filo” (*idem*, p.95), “[su] estornudo [esparce una] lluviecita ácida y pesada” (*idem*, p.99), “sus ojos [son] verdísimos” (*idem*, p.100) y además, pronuncia palabras ininteligibles que se asemejan a “una serie de aullidos raros” (*idem*, p.102). En base a lo cual, podríamos afirmar que su transformación en mujer-monstruo ha comenzado.

En cuarto lugar, junto a dicha transformación, conocemos finalmente la verdadera intención por la cual ella todas las noches ella sale en su carro a cazar jovencitos, Antígona busca saciar su hambre y su sed porque, a fin de cuentas, es una mujer-monstruo que *devora*⁴⁷ jovencitos, sin importarle que en ese acto, se les va la vida. Es por ello que siguiendo esta misma línea de pensamiento Gómez (2007), afirma que “Antígona tiene... una intensa proximidad con la imagen de la muerte..., pero de una muerte especializada en devorar cuerpos adolescentes” (p.135). Ahora bien, en cuanto a esa capacidad de devorar cuerpos adolescentes, cabe señalar que nos estamos refiriendo con un mismo término a dos cuestiones diferentes. Por un lado, decimos que es una mujer-monstruo-devoradora de jovencitos porque es ella quien los seduce, los atrae, y al mismo tiempo los intimida y los manipula ejerciendo sobre ellos el poder que le da su extrema belleza y sexualidad liberada -a propósito de ello, no debemos olvidar que Antígona es una mujer casada que sale en su carro por las noches acompañada por su novio con el único objetivo de cazar jovencitos-, y por otro, lo decimos en un sentido literal, es decir, Antígona es una mujer-monstruo-devoradora porque efectivamente, se come a sus víctimas, más aún, ellos son su alimento y los necesita para seguir viviendo. En este sentido, pongamos por caso lo que esa misma noche le sucede a Juan Carlos Mariátegui, ese joven primo de Solano que de una manera o de otra deseaba morir⁴⁸, y

47 La cursiva nos pertenece.

48 Hacía mucho tiempo que sus padres lo habían abandonado, y por eso, Juan Carlos había decidido encerrarse en su casa para no salir nunca más de allí. De alguna manera, su instinto suicida se encontraba a flor de piel, quería esperar voluntariamente su muerte encerrado en soledad en su propia casa-tumba, dado que ya “[había] sufrido mucho” (*idem*, p.118). De hecho,

los ingenieros que entraron, años después, cuando en ese lugar se construiría un Hotel Internacional, adjudicaron total deterioro moral en ese hogar, pérdida de la razón, degeneramiento, locura y muerte por suicidio. Mariátegui, pues, quedó como uno más entre los suicidas de la ciudad. (*idem*:121)

de quien luego, solo encontraremos un “limpísimo... esqueleto”(idem, p.120). No obstante, es interesante ver la postura que asume Solano frente a la ejecución semejante acto de canibalismo. Contrariamente a lo esperado, este joven es capaz de sentir celos, “una vez más ella no se ocupaba de mí... yo sentía un río de agua hirviendo adentro... mi piel toda, [también estaba] lista para ser comida (idem, pp.119-120); y hasta de calificar a dicho ritual como un acto llevado a cabo por piedad, de algún modo Mariátegui ya “no sufría [porque] Antígona [le había puesto] fin a [todos] sus males” (idem, p.119).

Finalmente, unido a su condición de mujer-monstruo-devoradora, o sea, de mujer antropófaga o caníbal, es posible hallar otro oscuro rasgo más, Antígona además de todo lo anterior, es también una mujer vampira, “hace mucho que dejé de probar todo líquido con una excepción” (idem, p.111), le dice a Solano en cierta oportunidad, dando a entender claramente que con ese líquido se está refiriendo a la sangre. Sangre que necesita obtener del cuerpo de sus jóvenes víctimas “porque además de hambre tiene sed”(idem, p.159). Por lo que Antígona se convierte a partir de ahora, según nuestra caracterización, en una una mujer-monstruo-devoradora-vampira, mujer definitivamente gótica si las hay.

Para concluir nuestro análisis solo quisiéramos mencionar dos últimas cuestiones. La primera de ellas, es que a diferencia de los adolescentes varones que protagonizaron los relatos anteriores, aquí ni Solano ni Daniel regresan. Es decir, ninguno de los dos tendrá la posibilidad de volver a encauzar su vida por los caminos de aprendizaje socialmente estipulados, ni podrá dar cuenta del aprendizaje llevado a cabo en esa oscura noche. Así pues, las proféticas palabras enunciadas por Solano al comienzo de la novela finalmente se cumplen, Antígona es “la mujer que a mí me mata” (idem, p.12).

La segunda cuestión, se relaciona puntualmente con el personaje de Antígona, personaje que dentro del universo femenino de Caicedo, no fue una mujer más. De hecho, Antígona reúne en sí misma todas las cualidades que definen a una mujer gótica como tal. A saber: es una mujer sumamente bella y seductora, por tanto, sumamente atractiva, posee una sexualidad absolutamente liberada, lo que a un mismo tiempo atrae y asusta con sus rasgos de animalidad a los jóvenes que caen en sus redes, es

manipuladora y los maneja como ella quiere nublándoles la capacidad del entendimiento, y distorsionándoles el transcurrir del tiempo junto con la percepción de la realidad, y como si todo esto fuera poco, también es antropófaga y vampira. En definitiva, es una mujer horrorosamente bella de la que nadie puede escapar porque ella es la que tiene en sus manos el *destinito fatal* de todos los demás.

Al fin y al cabo, *noche sin fortuna* para los jóvenes caleños y burgueses; *noche afortunada*⁴⁹ para Antígona y para Caicedo, ya que a través de ella, este último pudo construir el personaje emblema del gótico tropical que atraviesa su narrativa.

49 Las cursivas nos pertenecen.

Definitivamente, el gótico atravesó la Cali de Caicedo

Ingresar al universo Caicedo, requiere, ante todo, estar dispuesto a sumergirse en una atmósfera eternamente agónica y juvenil, agónica porque implica ingresar a una realidad caleña y setentista plagada de violencia, de desilusiones y hasta de muerte; y juvenil, porque todos los habitantes de ese mundo son adolescentes que deambulan por Cali. Del mismo modo, implica estar preparado para ingresar a una realidad que es a un mismo tiempo, compleja, por lo que implica el hecho de crecer en sí mismo y, en algún punto, contradictoria, porque supone que jóvenes llenos de vida, se enfreten relato a relato con la muerte. El hecho de que todos los adolescentes caicedianos se encuentren sumergidos y experimentando dicha realidad, nos permite afirmar que todos ellos habitan una existencia vitalmente mortal, es decir, una existencia que posee la extraña vitalidad de la muerte. Por otro lado, dicha existencia no solo atraviesa la vida de los personajes de este universo, sino también, la narrativa de este joven autor.

La vitalidad que caracteriza a la obra caicediana, se observa tanto en la vida misma de los personajes adolescentes que deambulan por Cali, como en el ímpetu con el que irrumpe la escritura del joven Caicedo en la literatura latinoamericana de las décadas del sesenta/setenta. Particularidad que, por cierto, ha sido destacada por diversos autores en más de una oportunidad. Así, Wynne (2019) afirma que “basta con leer la primera página de cualquiera de sus libros para dejarse llevar de inmediato por ese exuberante ímpetu de lo que significa estar vivo” (p.8); por otro lado, Casas (2012) sostiene que “el hecho mismo de escribir es una apuesta por la vitalidad” (p.5) y, por último, Fuguet (2017) plantea que la obra de Caicedo es “una obra llena de vida, imperfecta quizás, pero impresionante, real, honesta, desgarrada y desnuda”(s/p). Asimismo, respecto de la sensación de agonía y muerte que ronda su narrativa, podríamos mencionar las muertes mismas de algunos de los personajes que habitan ese universo, y la muerte anunciada de su mismo creador, Andrés Caicedo, un escritor que como dijera Fuguet (2017) “estaba muerto[,] joven y muerto” (s/p).

Inmersos en el universo Caicedo, nos dispusimos a observar de qué manera esos personajes adolescentes se disponían a enfrentar esa tensión permanente entre la vida y la muerte. Allí nos encontramos con que en ese difícil momento de crecer, no todos

afrontaban el camino hacia la adultez de igual manera. De este modo, advertimos que varios adolescentes caicedianos, en su mayoría varones, optaban por seguir un camino recto que los conduciría, mediante la confianza en la educación, hacia el posterior ingreso al mundo adulto. Esto es, jóvenes personajes que elegían seguir un camino que se ajustaba perfectamente a los lineamientos establecidos por las llamadas narrativas de aprendizaje. De igual manera, notamos que había otro grupo de jóvenes, en su mayoría mujeres, que preferían avanzar hacia la etapa de la adultez siguiendo otro tipo de caminos. En este sentido, a lo largo de los textos, fuimos viendo cómo esas mujeres caicedianas marchaban a través de caminos oscuros y tenebrosos, al tiempo que se iban convirtiendo en seres bellos y horrorosos. Esto es, en seres capaces de ejercer una gran atracción y de infundir miedo y terror. En pocas palabras, esas mujeres avanzaban convirtiéndose en mujeres-monstruos, es decir, en seres propiamente góticos. Así pues, el camino planteado por las narrativas de aprendizaje, provisto de características positivas, se presentaba como el reverso del camino gótico. A causa de ello, ambas narrativas podían ser contrapuestas como si fueran dos polos generizados, claramente opuestos, tesis que, más allá de la obra de Caicedo, sostiene Maggie Kilgour para los géneros en cuestión.

Dicha diferenciación genérica, narrativas de aprendizaje versus narrativas góticas, varones versus mujeres, a la hora de atravesar el camino de crecimiento, fue la que nos llevó a plantear que cuando el personaje adolescente varón se desviaba o torcía del camino reglado, ocurría junto con la detención del tiempo, el encuentro con el terror-horror gótico representado por los personajes femeninos. Por eso, desde un principio sostuvimos que ambas narrativas coexistían en la narrativa caicediana. A propósito de esto, cabe mencionar que el hecho de que estas narrativas no fueran propiamente latinoamericanas, supuso por parte de Caicedo una tarea de importación y de apropiación de ambos subgéneros narrativos. Concretamente, implicó el traslado de ambas narrativas de la Europa dieciochesca a la Cali setentista. Traslado que, por otra parte y tal como pudimos ver, pudo efectuarse gracias a la literatura, teniendo en cuenta que Andrés había sido un gran lector. Por cierto, un gran lector de Poe, de Melville, de Lovecraft y de Cortázar, entre otros.

Por otro lado, cuando nos propusimos dar cuenta de nuestra tesis a través del

análisis de tres obras caicedianas, “Los dientes de Caperucita”(1969) y “Berenice” (1969), y la novela *Noche sin fortuna* (1970-1976), llegamos a la conclusión de que si bien en todos los casos se presentaba a personajes adolescentes varones que en determinado momento de su historia se torcían de sus caminos para comenzar a vivenciar, de la mano de una mujer, un oscuro camino gótico, no siempre dicha experiencia se presentaba ni finalizaba de igual manera.

Así, en “Los dientes de Caperucita”, nos encontramos con el personaje de Eduardo, quien tuerce su camino a partir de la invitación de Jimena, exnovia de su amigo Nicolás, para concurrir a una fiesta. Desde ese momento, Eduardo comienza a transitar un camino gótico, camino que estará marcado no solo por la detención del tiempo crónico y por la pérdida de la razón, sino también por la conversión de Jimena en una mujer-monstruo-devoradora, o sea, en una mujer-caníbal. Sin embargo, luego de haber atravesado dicha experiencia, el personaje de Eduardo es capaz de volver a retomar su camino de crecimiento tal como estaba estipulado. Además esta experiencia en sí misma, será vista, tiempo después, como instancia de aprendizaje, como un desvío necesario para poder continuar hacia la vida adulta. Por el contrario, no tenemos la certeza de que el personaje de Jimena haya podido volver a encauzarse en el camino “correcto” hacia la vida adulta, luego de haber transitando un camino gótico.

Asimismo, en “Berenice”, asistimos al desvío del camino protagonizado por tres amigos adolescentes, Sebastián, Guillermo y Alfonso, a partir del momento en el que comienzan a vivir sus primeras experiencias sexuales de la mano de una prostituta, Berenice. La experiencia gótica por la que atraviesan estos jóvenes, también estará marcada por la detención o por la reiteración de un tiempo de horrores que siempre vuelve a empezar, pero, por sobre todo, dicha experiencia estará marcada por el olvido, o lo que es lo mismo, por la imposibilidad del recuerdo. Situación que desatará en esos jóvenes los instintos más salvajes y los transformará en crueles asesinos. Tal como puede verse, en este caso, aun cuando la mujer, Berenice, no se transforma en un ser monstruoso, sí logra transformarlos en monstruos a ellos. De esa manera, aunque puedan volver a insertarse en el camino socialmente establecido, nunca más volverán a ser los mismos de antes, habrán asesinado y descuartizado a una mujer solamente para poder recordarla.

Por último, en *Noche sin fortuna*, se presenta la caída o el desvío del joven Solano Patiño a partir de su encuentro con Antígona, al salir de la fiesta de cumpleaños de Angelita. La aventura gótica que empezará a transitar ese joven burgués desde ese entonces es, a nuestro entender, la más aterradora de todas. Comenzará experimentando en su cuerpo las sensaciones propias de una muerte que se aproxima, e ingresará a transitar una realidad distinta, en la que los parámetros témporo-espaciales estarán absolutamente confundidos y distorsionados. Pero, por encima de todo ello, esa noche será testigo no solo de la monstruosa transformación de Antígona, sino también testigo y protagonista de desgarradoras escenas de antropofagia y vampirismo. Cualidades que nos llevaron a definir a esa mujer como a una mujer-monstruo-devoradora-vampira, es decir, una mujer absolutamente gótica. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurrió en los relatos anteriores, aquí los personajes adolescentes que transitan por ese camino lleno de horror, Solano y Danielito, no regresan y, por lo tanto, no podrán volver a encauzarse en el camino de aprendizaje anteriormente planteado. En relación a Antígona, solo resta mencionar que esa noche, fue para ella una gran noche, una noche afortunada en la que pudo desplegar todos los atributos que la convertirían, definitivamente, en una mujer gótica tropical.

En síntesis, frente a la experiencia gótica vivenciada por cada uno de estos personajes adolescentes, podemos afirmar que no hay uniformidad en la representación literaria caicediana del tiempo de aprendizaje. Sin embargo, al analizar el camino de crecimiento por el que han transitado estas tres mujeres, propiamente caicedianas, podemos plantear que a pesar de ciertas diferencias, el camino ha sido atravesado con uniformidad, en el sentido de que todas ellas han llevado a los jóvenes varones de sus narrativas por los senderos del terror-horror gótico. En otras palabras, todas ellas, les han nublado la razón y los han sumergido en otras temporalidades, los han hecho desearlas, y los han condenado a olvidarlas, los han manipulado como han querido, y, sin duda alguna, los han transformado. Asimismo, todas ellas, al avanzar por sus propios caminos de crecimiento y/o aprendizaje, se han ido transformando en personajes femeninos monstruosos. Es decir, en personajes que piensan y actúan libremente, que seducen, intimidan y manipulan a sus víctimas mediante el poder de su belleza y de su sexo. Incluso, algunas de ellas, se han ido transformando literalmente en mujeres-

monstruos, esto es, en mujeres caníbales o vampiras. En definitiva, todas ellas se han convertido en mujeres góticas y tropicales. Por tanto, en mujeres “peligrosas” que se animan a decir lo que otros no pueden, o no se animan a decir y que están allí para mostrar todo lo que la mayoría de la sociedad caleña setentista se negó a ver, pero que Caicedo sí pudo ver y plasmar a través de las voces de todas ellas.

Finalmente, a través de la creación de estas mujeres-monstruos, propiamente góticas y tropicales, Caicedo pudo construir y dar origen a la narrativa gótica tropical, cuya figura más destacada es, por supuesto, Antígona, personaje con quien definitivamente nace el gótico tropical. Entonces, respondiendo a la pregunta que hace un momento nos hiciéramos, sostenemos que efectivamente existió y existe una narrativa o un modo gótico latinoamericano y, por eso afirmamos que el gótico atravesó la narrativa, es decir, la Cali de Caicedo. Un escritor que, como apunta Wynne (2019):

[en un] período espantosamente corto no solo produjo una de las más fértiles y deslumbrantes obras literarias de América Latina, [sino que] también creó un sonido, una voz, cuyo eco se escucha hoy más alto y fuerte que nunca. [Solo que tal vez,] como les ocurre a todos los verdaderos artistas, a nuestro pequeño mundo le ha tomado algo de tiempo entenderlo. (p.6)

Referencias

- Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Beatriz Viterbo Editora.
- Bataille, G. (1997). Primera parte. V-La transgresión indefinida. *El erotismo*. Tusquets Editores.
- Benveniste, E. (1999). “El lenguaje y la experiencia humana”. II La Comunicación. *Problemas de Lingüística General II* (15ed.). Siglo XXI Editores.
- Bernal Jiménez, D. (2014). Andrés Caicedo: Imágenes y demonios. *Ignis*, (7), pp.55-63. <https://revistas.cun.edu.co/index.php/ignis/article/view/134/129>
- Borges, J.L. (1996). *Elogio de la sombra. Obras Completas*. Tomo II. Emecé.
- Breve Diccionario de Colombianismos*. (2012). (4ed.). Academia colombiana de la Lengua. Ministerio de Educación Nacional de Colombia.
- Caicedo, A. (2003). *¡Que viva la música!*. Octaedro.
- Caicedo, A. (2007). *El cuento de mi vida. Memorias inéditas*. Verticales de bolsillo.
- Caicedo, A. (2008). *El libro negro*. Norma.
- Caicedo, A. (2019). *Noche sin fortuna*. Seguido de “Antígona”. Seix Barral.
- Caicedo, A. (2021). “Los dientes de Caperucita”, “Berenice”, “El atravesado”. *Cuentos completos*. Samizdat.
- Caicedo, M.V. (2008). “La historia del libro negro”. *El libro negro*. Norma
- Caicedo, R. (2019). [Andrés Ospina – El Grafómano] (23 de enero de 2019) '*Andrés Caicedo: lector voraz*'. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=MzuK_-eCW50
- Caicedo, R. [manizalesficma]. (26 de octubre de 2020). Conversatorio: El universo femenino de Andrés Caicedo. FICMA,(11ed.). Facebook. <https://www.facebook.com/manizalesficma/videos/396668531488364/>
- Casas, F. (2012). “El punk de Dios”. Prólogo *¡Que viva la música!* Norma.
- Cortázar, J. (1975). Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. *Persée. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (25), pp.145-151.
- Cortázar, J. (1967). “Del sentimiento de no estar del todo”. *La vuelta al día en ochenta mundos* (4ed.). Siglo XXI Editores.

- Dabove, J. (2019). “Posfacio: el momento gótico de la cultura”. *Territorio de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. NJ Editor.
- Duchesne-Winter, J. (2007). *Equilibrio encimada del infierno: Andrés Caicedo y la utopía del trance*. Archivos del Índice.
- Fuguet, A. (2017). “Planeta Caicedo”
<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/january/planeta-caicedo-de-alberto-fuguet>
- Gasparini, S. (2018). Reseña del libro de Casanova-Vizcaíno, S. y Ordiz, I. (comps.) (2018). *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Routledge. *Brumal*, vol.(VI), (2), pp. 433-436.
- Gómez, F. (2007). Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, vol.(12),(18), pp. 121-142.
- Gómez, F. (2013). Ciudad, cultura de masas y adolescencia en el universo no macondiano de Andrés Caicedo. *Estudios de Literatura Colombiana*, (33), pp. 75-90.
- Gómez-Sánchez, S. (2016). Andrés Caicedo cuentista kamikaze. Una concepción endógena del relato. *Estudios de literatura colombiana*, (39), pp. 121-136.
- La historia original de la Caperucita Roja. (26 de agosto de 2021). *El sureño*.
<https://www.surenio.com.ar/la-historia-original-de-la-caperucita-roja/>
- López-Santos, M. (s/f.). Teoría de la novela gótica. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*.
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-de-la-novela-gotica/html/4a75a0fa-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html
- Lorenzo-Feliciano, V. (2023). Modernidad y novela de formación latinoamericana: vista de tres estudios recientes. *Badebec*, vol. (12),(24), pp.116-127.
- Manguel, A. (2008). “La novia Frankenstein”. Prólogo a *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Debolsillo.
- Martínez, J. y Valenzuela, E. (1984). Consideraciones previas para un estudio de la juventud popular urbana en América Latina Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Publicado en *Juventud, población y desarrollo en América Latina y el Caribe. Problemas oportunidades y desafíos* (2000). CEPAL-FNUAP.

- Osorio, O. (2022). Vampiros tropicales en el cine o Drácula con dieta de Vampisol. *Kinetoscopio*, vol.(31).
<https://www.cinefagos.net/index.php/articulos-y-ensayos/1651-vampiros-tropicales.html>
- Piacenza, P. (2017). Segunda Parte: Literatura y experiencia adolescente. Capítulo III El personaje adolescente. *Años de aprendizaje. Subjetividad adolescente, literatura y formación en la Argentina de los sesenta*. Miño y Dávila.
- Piacenza, P. y Zamora, A. (2023). Memorias del tiempo de inmadurez: Narrativas de formación/aprendizaje. *Badebec*, vol.(12),(24), pp.189-211.
- Poe, E. A. (2002). “Berenice”. *Cuentos*. (Trad. Cortázar, J.). Alianza Editorial.
- Romero Rey, S. (2019). “Luz al sendero de *Noche sin fortuna*”. *Noche sin fortuna*. Seguido de “Antígona”. Seix Barral.
- Romero Rey, S. y Ospina, L. (2019). Apéndice. *Noche sin fortuna*. Seguido de “Antígona”. Seix Barral.
- Sumalla, A. (2013). El adolescente como protagonista literario. *Temas de psicoanálisis*, (5), pp.1-14.
- Valencia, M. (2008). “Caicedo, el atravesado”. Prólogo *El libro negro*. Norma
- Vargas, M. (2016). Todo comenzó por el fin: Luis Ospina y el Grupo de Cali. *Gatopardo*. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/luis-ospina/>
- Vázquez, C.(2018). Necronomicón, el libro maldito que se materializó en Buenos Aires. *Letras Libres*.
<https://letraslibres.com/literatura/necronomicon-el-libro-maldito-que-se-materializo-en-buenos-aires/>
- Villegas, A. (2018). Reseña del libro *Selva de fantasmas*. *El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*, de Gabriel Eljaiek Rodríguez. *Estudios de Literatura Colombiana*, (43), pp.207-212. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n43a13>
- Wynne, F. (2019). “Presentación”. *Noche sin fortuna*. Seix Barral.