
Andrés Caicedo, el anacrónico.

O tres fragmentos amorosos en

Angelitos empantanados

Michelle Vázquez Soriano
Université de Nantes

RESUMEN. La obra del escritor colombiano Andrés Caicedo (1951-1977) atravesó la literatura de su país natal de una manera tan fugaz como intensa. Su suicidio a los 25 años fue, sin duda, uno de los motivos por los que su narrativa se redujo durante mucho tiempo a unos cuantos lectores, pero no fue el único. Porque mientras la mayoría de los escritores latinoamericanos de los años 60 y 70 abrazaban causas políticas, él se ocupaba de los pequeños conflictos de los adolescentes, siempre en búsqueda del amor. Esa diferencia, sin embargo, lo llevaría a sentirse un *anacronismo*, como él mismo lo confesaría en una carta. Los tres relatos que integran su libro *Angelitos empantanados* (*o historias para jovencitos*), publicado en 1977, dan muestra, a través de una serie de monólogos, de la predilección del autor por esas historias que emanan de la intimidad de los amantes. En este artículo se analizará de qué manera los narradores pretenden dar orden en sus relatos a lo que no es sino experiencia aislada y *fragmentos de un discurso amoroso*. También se comentarán algunos estereotipos *románticos* del cine y de la literatura que el autor toma prestados con cierta ironía. Por último, se reflexionará cómo por medio de ese discurso fragmentado tanto personajes como autor trataban de afirmarse en un contexto que relegaba la voz de los amantes.

PALABRAS CLAVES: Andrés Caicedo, fragmentos de un discurso amoroso, *Angelitos empantanados*, literatura colombiana, anacronismo

RÉSUMÉ. L'œuvre de l'écrivain colombien Andrés Caicedo (1951-1977) a traversé la littérature de son pays natal d'une manière aussi éphémère qu'intense. Son suicide à l'âge de 25 ans a été, sans doute, l'une des raisons pour lesquelles son œuvre narrative s'est longtemps limitée à quelques lecteurs, mais ce n'était pas la seule. Car si la plupart des écrivains latino-américains des années 60 et 70 embrassaient des causes politiques, lui s'intéressait aux petits conflits des adolescents, toujours en quête d'amour. Cette différence, cependant, le mènerait à se sentir comme un « anachronisme », comme il le confesserait lui-même dans une lettre. Les trois récits qui composent son ouvrage *Angelitos empantanados* (*o historias para jovencitos*), paru en 1977, montrent, à travers une série de monologues, la prédilection de l'auteur pour ces histoires qui émanent de

l'intimité des amants. Cet article entend analyser comment les narrateurs prétendent mettre de l'ordre dans leurs récits à ce qui n'est qu'une expérience isolée et des « fragments d'un discours amoureux ». Il commentera également quelques stéréotypes romantiques du cinéma et de la littérature que l'auteur emprunte non sans une certaine ironie. Enfin, il réfléchira à comment, à travers ce discours fragmenté, aussi bien les personnages que l'auteur tentaient de s'affirmer dans un contexte qui reléguait la voix des amants.

MOTS CLÉS : Andrés Caicedo, fragments d'un discours amoureux, *Angelitos empantanados*, littérature colombienne, anachronisme

ABSTRACT. The works of Colombian writer Andrés Caicedo (1951-1977) pierced as fleetingly as intensely through the literary landscape of his native country. His suicide at age 25 was, undoubtedly, one of the reasons why his storytelling was confined for so long to a few readers, but it was not the only one. While most Latin American writers of the 60s and 70s embraced political causes, he was busy with the small conflicts of the young, always searching for love. Nevertheless, that difference would lead him to feel like an *anachronism*, something that he himself would confess in one letter. The three stories that comprise his book *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*, published in 1977, show, through a series of monologues, the author's affinity for those stories that arise from the intimacy of lovers. This article will analyze the way in which narrators attempt to confer order within their stories to that which is nothing but isolated experience and *fragments of a loving discourse*. It will also comment on some film and literature *romantic* stereotypes that the author borrows with certain irony. Finally, it will reflect on how, through that fragment discourse, both characters and author tried to consolidate themselves in a context that relegated the voice of the lovers.

KEYWORDS: Andrés Caicedo, Fragments of a Loving Discourse, *Angelitos empantanados*, Colombian Literature, Anachronism

Andrés Caicedo (1951-1977), escritor prolífico y polígrafo, nació en Santiago de Cali, Colombia, ciudad que estaría presente en toda su obra y donde, 25 años después, se quitaría la vida. Su obra abarca tanto la narrativa, como el teatro, el guion y la crítica cinematográfica. En vida publicó dos novelas: *El atravesado* (1975, autoedición) y su novela de culto *¡Que viva la música!* (1977, Colcultura). No obstante, la mayoría de sus escritos han sido publicados de manera póstuma. El autor también destaca por haber fundado el Cine Club de Cali (1971-1977), así como la revista especializada en crítica cinematográfica *Ojo al cine* (1974-1976). Hoy en día su narrativa es considerada como una de las precursoras de la literatura urbana en Colombia.

Andrés Caicedo, el anacrónico

El amanecer del 1 de enero de 1959 no solo fue una fecha memorable para los cubanos, sino para los países latinoamericanos, en general, ya que el triunfo

de la Revolución cubana, explica el historiador Eric Hobsbawm, incorporó a los olvidados países de Latinoamérica en el debate internacional (Hobsbawm, 2009: 439). A partir de ese momento, la revolución socialista dejó de ser un sueño (para disgusto de unos y entusiasmo de otros) y se convirtió en una posibilidad. Pronto, intelectuales y artistas del mundo entero simpatizaron con la causa cubana y muchos de ellos asumieron el compromiso político como un *deber*. Además, el sentimiento antiimperialista y el rechazo al intervencionismo estadounidense que predominaba entre los intelectuales latinoamericanos se intensificaron durante el maccarthysmo¹ (Hobsbawm, 2009: 438). Así, la ideología marxista ganaba terreno en los países denominados del *tercer mundo*² y penetraba otros ámbitos distintos a la política. De esta manera, la cultura de un pueblo llegó a concebirse «como el último bastión de resistencia al imperialismo» (Albuquerque, 2010: 15). Los intelectuales alertaron entonces de la existencia de un nuevo enemigo: la alienación cultural. El escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez apunta que durante los años sesenta el cine y la literatura habían trazado «una frontera muy rígida entre revolucionarios y contrarrevolucionarios, entre progresistas y arte burgués» (Vásquez, 2014: 9). Ya en 1961 Fidel Castro resumía en una frase la que sería su política cultural: «Con la revolución todo, contra la revolución, nada» (Balutet, 2017: 151). Y aunque la unanimidad de la que gozó la Revolución cubana en sus inicios se quebrantó tras el caso Padilla³, los intelectuales latinoamericanos siguieron luchando por mucho tiempo contra la penetración ideológica del bloque capitalista.

Cabe recordar que los años sesenta y setenta también se asocian con el surgimiento de la cultura de masas. Fenómeno que se explica, en parte, por el acelerado proceso urbanizador que se vivió a escala mundial. Tan solo en América Latina el campesinado se redujo a la mitad en veinte años (Hobsbawm, 2009: 293). La cultura también se democratizó gracias al cine, la radio, la televisión y la prensa que permitían llegar a un público cada vez más amplio, y joven. Por eso la pugna entre progresistas y artistas burgueses fue contundente. El arte comprometido buscaba despertar conciencias, no entretenerlas. Fue en ese contexto que el joven escritor colombiano Andrés Caicedo intentó poner en marcha una serie de proyectos artísticos que escapaban a la tendencia militante del momento. Gracias a su correspondencia sabemos que el autor simpatizaba con el marxismo. Sin embargo, tal afinidad no llegó a permear su proyecto creador. Todas las referencias que pueden encontrarse en su obra

1 Término que hace referencia a la marcada política anticomunista del senador estadounidense Joseph McCarthy (1947-1957).

2 Según Eric Hobsbawm, el término habría sido introducido en 1952 por el economista francés Alfred Sauvy para distinguir los países en vía de desarrollo de los países ricos (o «primer mundo») y los países del bloque soviético (o «segundo mundo») (Hobsbawm, 2009: 358).

3 En 1968 el poeta cubano Heberto Padilla ganó el premio Julián del Casal, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), con su obra *Fuera del juego* (1968). El jurado fue integrado por los escritores cubanos Manuel Díaz Martínez, José Lezama Lima y José Z. Tallet, el peruano César Calvo y el británico J. M. Cohen. Sin embargo, el libro se publicó finalmente con una declaración desaprobatoria de la UNEC, ya que después de haber sido revisada, la obra fue considerada contraria a la ideología de la Revolución. <http://www.literatura.us/padilla/uneac.html> (consultado el 06.11.2020). El escritor chileno José Donoso considera que si la Revolución cubana había dado unidad a los escritores del boom, el caso Padilla la disolvería. (Donoso, 1999: 60).

acerca del contexto político de aquellos años o de la historia de su país son siempre irónicas. Por ejemplo, el protagonista de uno de los relatos que componen «Destinitos fatales» (1971) funda un cineclub y programa un ciclo larguísimo de películas sobre vampiros. Al principio, el ciclo tiene buena acogida, pero con el tiempo la sala se va vaciando y no falta quien lo insulte: «por estar exhibiendo cosas de estas cuando los estudiantes luchan en las calles» (Caicedo, 2009: 201). O el joven narrador de su relato «Patricialinda» (1971) que le cuenta a un amigo de manera desenfadada, casi ingenua, que su abuelo fue uno de los que organizó la muerte de Jorge Eliecer Gaitán⁴. El comentario surge al quejarse por tantos policías que andan en la calle: «Yo no entiendo de esas cosas, mi papá sí, mi papá dice que toda la culpa la tuvo Gaitán, de que ahora pongan tantas bombas y haya tanto policía, que Gaitán fue el que se cagó en este país. Seguro por eso fue que papá Patricio tuvo que matarlo» (Caicedo, 2009: 144). Sin duda el autor no era indiferente a su contexto, pero evitaba hacer arte de opinión. Él mismo advertía en una de sus críticas cinematográficas que el cine comprometido puede caer en la trampa del conformismo; el cineasta al participar en una industria que no escapa a la lógica del capitalismo (Caicedo, 1999: 303), y el espectador al creer «que participa de una buena causa, que lo vuelve más honrado, ‘bueno’, intelectualmente muy dotado y sobre todo (qué ironía), rebelde y disconforme, cuando ese cine de las injusticias y de los ‘grandes males’ no hace otra cosa que apaciguar conciencias» (Caicedo, 1999: 192). Además, lamentaba el *suicidio artístico* de cineastas como Jean-Luc Godard por razones ético-ideológicas (Caicedo, 1999: 189) y defendía las películas de François Truffaut, quien fue tildado, después del mayo francés, de reaccionario porque, a diferencia de Godard, siguió haciendo un cine, en palabras del autor, más universal (Caicedo, 2014: 226-227). En realidad, para Caicedo el cine (y en cierta forma la literatura) no debía ser tanto una cuestión de temas y argumentos, sino de técnicas (Caicedo, 1999: 304). Por eso sus gustos variaban del cine de autor a las películas de terror, pasando por el western y las comedias de Jerry Lewis.

Andrés Caicedo no militó en ningún partido, ni permitió que ninguna ideología condicionara su proyecto creador, pero esa elección no pasaría inadvertida. Y en 1971 vio frustrado su primer proyecto cinematográfico por diferencias, al parecer ideológicas, con el director de cine en ciernes Carlos Mayolo. El largometraje debía titularse *Angelita y Miguel Ángel*, como el relato homónimo de Caicedo. De ese proyecto sobrevivieron algunas imágenes que el director de

4 La fecha del 9 de abril de 1948 es conocida en Colombia como *El Bogotazo*. El historiador francés Jean-Pierre Minaudier explica que ese día tendría lugar en la capital colombiana la IX Conferencia Panamericana, que más tarde daría lugar a la creación de la OEA (Organización de los Estados Americanos). Durante esa misma jornada, al medio día, el liberal Jorge Eliecer Gaitán, favorito de las masas para la presidencia de las elecciones que se llevarían a cabo en 1950, fue asesinado en pleno centro de Bogotá. Los disturbios que siguieron tras la difusión de la noticia marcarían de manera profunda la memoria colectiva colombiana. Minaudier aprecia que la revuelta, brutal y sangrienta, pronto tomaría tintes políticos, pues para los gaitanistas el asesinato habría sido orquestado por el partido conservador (Minaudier, 1997: 247). Este evento también ha sido considerado la antesala de la guerra civil colombiana, mejor conocida como La Violencia (1948-1953), donde el Partido Conservador y el Partido Liberal se enfrentarían en una cruenta batalla por el poder.

cine y amigo de ambos realizadores, Luis Ospina, rescató para su documental *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986).

La mayoría de los relatos de Caicedo transcurren en Cali. En la ciudad de sus ficciones existe una frontera casi infranqueable entre el Norte, donde se encuentran los barrios ricos, y el Sur, donde se ubican los pobres. Por diferentes relatos del autor, además del que dio nombre al guion para su película, sabemos que Angelita y Miguel Ángel son una pareja de adolescentes que pertenecen a la clase alta caleña. En el documental de Ospina vemos una escena similar a la que aparece en el relato del joven escritor «El tiempo de la ciénaga». La pareja se pasea en un parque, cuando Miguel Ángel deja caer accidentalmente el pañuelo de Angelita. Ella se agacha para recogerlo, pero un chico de los barrios del Sur se le adelanta. Lo que sigue es una confrontación entre dos clases sociales, pues a la belleza de esa parejita angelical se contraponen la fealdad de un chico del Sur que tiene mal aliento. Ese encuentro terminará en el asalto y golpiza a Miguel Ángel. Según el testimonio de Mayolo, la idea original de Caicedo era crear el primer argumental de ficción de su generación. La juventud era la verdadera protagonista de aquellos años y el autor deseaba rendirle homenaje contando una historia de amor juvenil. Por el documental de Ospina también sabemos que para el final estaba previsto que Angelita arrastrara a Miguel Ángel fuera de la ciudad hasta perderse en un monte. O lo que es lo mismo, utilizando los términos de Jaime Acosta, actor que interpretaba a Miguel Ángel, ella debía arrastrarlo a un lugar *sin contexto*. Pero las diferencias entre ambos directores, según Acosta, empezaban ahí, ya que Mayolo veía en el personaje del chico pobre del Sur la oportunidad de introducir escenas documentales, seguirlo en su travesía hasta los barrios marginales de Cali. Sin embargo, Caicedo rechazaría que se alterara su idea original, es decir, quería que la película fuera una historia de amor entre adolescentes contada con los códigos de la ficción. La película nunca llegó a terminarse, y las divergencias entre ambos realizadores quedaron plasmadas en un escrito de Caicedo: «sé que dentro de todo eso hay algo en mí que no funciona [...] Yo, ante todo, cuando escribo lo que hago es recordar, no solucionar problemas del día» (Caicedo, 2014: 40-41).

El malestar no le impide al joven escritor emprender nuevos proyectos, aunque su estado de ánimo tampoco deja de deteriorarse y, en 1975, le escribe a su madre en la única carta suicida que se le conoce: «Yo muero porque ya para cumplir 24 años soy un anacronismo y un sinsentido, y porque desde que cumplí 21 vengo sin entender el mundo» (Caicedo, 2014: 15). Juan Gabriel Vásquez retoma esa carta y subraya que el diagnóstico fue «(dolorosamente) preciso» (Vásquez, 2014: 9) pues, al no compartir el entusiasmo político que lo rodeaba, terminó de alguna manera relegado. Como sea, Caicedo no renuncia a sus proyectos y, a pesar del sentimiento de exclusión, sigue escribiendo una serie de relatos donde el amor y la juventud tenían papeles protagónicos. Conocemos muchos de ellos gracias a las ediciones póstumas del drama-

turgo Sandro Romero Rey, del cineasta Luis Ospina y del historiador Ramiro Arbeláez⁵.

El joven escritor no renuncia a sus proyectos, pero su malestar tampoco disminuye, y el 4 de marzo de 1977 puso fin a sus días. De esta manera, sus relatos quedarán sin los cambios que deseaba realizar. Ya no publicará ese libro de 500 páginas que debía incluir todas sus historias, las cuales estaban relacionadas unas con otras. Por el contrario, su obra quedará fragmentada, por lo que no es de extrañar que existan ciertas imprecisiones o incoherencias de un relato a otro. Por ejemplo, Angelita y Miguel Ángel se suicidan en su vejez en «El pretendiente», mientras que en «El tiempo de la ciénaga», esos mismos personajes, son asesinados en la plenitud de su juventud. De hecho, es probable que ese haya sido el motivo por el cual Caicedo no deseaba incluirlo en el libro que debía contener todas sus historias (Caicedo, 2007: 44). Pero todos esos detalles son irrelevantes, pues no impidieron que sus personajes se erigieran como representaciones del amor juvenil de la Cali de los años sesenta y setenta. Y para dar muestra de esa voz juvenil, enamorada y (en algún tiempo) anacrónica, en este artículo se comentarán una serie de monólogos que aparecen en *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*. Este libro, editado por primera vez en 1977, incluye los relatos: «El pretendiente» (1972), «Angelita y Miguel Ángel» (1971) y «El tiempo de la ciénaga» (1972). Para los fines de este artículo se comentarán únicamente los tres monólogos que aparecen en los dos primeros, ya que estos tres relatos son, en cierta forma, fragmentos de una misma historia. Esas voces dan muestra, cada una y a su manera, de diferentes facetas de la experiencia amorosa. Unas veces el discurso del enamorado parece irrumpir sin orden, y avanzar de manera aleatoria, mientras que otras, puede caer en la tentación de buscarle un sentido a esa fuerza avasalladora (en los términos de Roland Barthes) que puede ser el amor.

Tres fragmentos amorosos en *Angelitos empantanados*

Los relatos de Andrés Caicedo son hipérbolos que fascinan precisamente porque sus personajes son desmesurados y asumen sin reparos su fatalidad. No

5 Andrés Caicedo no fue el único anacrónico, por así decirlo, en las letras latinoamericanas de aquellos años. Carlos Monsiváis considera que Andrés Caicedo, en Colombia, como José Agustín o Gustavo Sainz, en México, formó parte, aunque de manera efímera, de la literatura de la Onda. (Monsiváis, 1984: 55). Las afinidades entre los escritores mexicanos y el caleño se manifiestan en el uso de la oralidad juvenil de sus narradores. Además, las temáticas que tratan están relacionadas con la droga, la sexualidad y el rock. Y sus protagonistas siempre son adolescentes urbanos que salen a las calles en búsqueda de nuevas experiencias. Para Monsiváis la «Onda es el primer movimiento del México contemporáneo que se rehúsa desde posiciones no políticas a las concepciones institucionales y nos revela con elocuencia la extinción de una hegemonía cultural» (Monsiváis, 1999: 235). Sin duda, Caicedo, como Gustavo Sainz y José Agustín, dos autores que no sobra decir que Caicedo leyó y admiró, encuentra en los movimientos contraculturales una nueva manera de afirmarse en la sociedad, sin embargo, para los fines de este análisis se ha dejado de lado este aspecto de la obra de Andrés Caicedo, ya que el autor da otro tratamiento a los relatos de *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)* (1977). El carácter agresivo o transgresor de novelas como *El atravesado* (1975) y *¡Que viva la música!* (1977) se diluye en el discurso falsamente sentimental de *Angelitos empantanados*.

temen quedarse desclasados o completamente excluidos de la sociedad con tal de no quebrantar sus ideales. Como el narrador de «El pretendiente», que al final de su relato nos enteramos de que no es sino un anciano que rememora en el abandono sus años de juventud: cuando, enamorado por primera vez, sufre el rechazo de Angelita. Pero rememorar tal vez no sea el término adecuado, porque lo que el narrador desea en realidad es darle *orden* a una serie de recuerdos que él califica así: «tan desordenados como dolorosos, o más bien, tan dolorosos por lo desordenados» (Caicedo, 2008: 19). Para Roland Barthes el discurso amoroso es ante todo enunciación, un lugar donde la palabra se libera, o bien: «*la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureusement, face à l'autre (l'objet aimé) qui ne parle pas*» (Barthes, 2020: 9)⁶. Una de las singularidades de ese discurso es la de carecer de orden, porque el soliloquio del enamorado está hecho a base de frases que le llegan de manera aleatoria. Esos fragmentos no pueden por lo tanto integrar un orden superior. Sin embargo, el autor considera que todo episodio amoroso puede dotarse de sentido, incluso moralizarse. Una vez roto el espejismo, el enamorado recobra la lucidez, y su historia de amor queda sometida:

... à l'opinion générale qui déprécie toute force excessive et veut que le sujet réduise lui-même le grand ruissellement imaginaire dont il est traversé sans ordre et sans fin, à une crise douloureuse, morbide, dont il faut guérir [...] l'histoire d'amour (l'« aventure ») est le tribut que l'amoureux doit payer au monde pour se réconcilier avec lui. (Barthes, 2020: 14)⁷

Y el antiguo pretendiente de Angelita, se decide en la vejez a saldar su deuda con el mundo: «Así pues –escribe–, me apresto a hacer con los recuerdos que aún controlo, una historia» (Caicedo, 2008: 20).

El cine y la literatura a menudo se cuelan en los relatos de Caicedo como intertextos que le permiten construir situaciones y personajes. El romanticismo gótico de Edgar Allan Poe forma parte de su universo literario. La influencia de este autor se percibe de alguna manera en la predisposición de sus personajes a la autodestrucción, la cual puede tomar diferentes formas: suicidio, locura o enfermedad. Además, no es de extrañar que el relato del pretendiente tenga dejos de la narrativa de Poe, pues se trata de un autor que él mismo leía a escondidas (ya que en su casa le prohibían esas lecturas de la plebe). Así experimentará el amor como una fiebre que lo hará sentir como un enfermo *illustre* y, bajo su influjo, una de las palabras que más resonará en su historia será la de *terror*. Sentimiento que se intensificará con las atenciones que Angelita dedica a su singular hermano menor:

6 «el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente al otro (el objeto amado), que no habla».

7 «...a la opinión general que desprecia toda fuerza excesiva y quiere que el sujeto reduzca él mismo el gran influjo imaginario que lo atraviesa, sin orden ni fin, a una crisis dolorosa, morbida, de la que es necesario curarse [...] la historia de amor (la «aventura») es el tributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él».

Antonio Rodante, niño sin aficiones, no demostraba otra preferencia que la que sentía por Angelita. Ella respondió regalándole su compañía, y expresándole tanto amor y dedicación, en tantas y vehementes formas que, en los tiempos que la conocí, me llenaban de confusión y terror. ¿Qué, será que esta última palabra la he de utilizar muchas veces en el relato que escribo? Si así fuere, que el lector sepa disculparme, extraño como soy a los gajes del oficio literario; tal palabra significa para mí un lugar común, que trataré de explicar de diversas maneras, no muchas en todo caso, en nombre de la brevedad; puedo decir que es lo mismo que siente el asmático en su sueño; ella era como si me trajera el viento, y yo respiraba contento; sin ella la ciudad se cubría de una bruma de veneno. (Caicedo, 2008: 24-25)

Pero el espanto no decrecerá a lo largo de su relato, por el contrario, se agudizará con el rechazo de Angelita. No obstante, antes de convertir su rabia en tristeza, tratará de recordar cuando vio por primera vez su rostro enmarcado en la ventanilla de un autobús y ella le dedicó una mirada que, en palabras del narrador, inventaría su cruel destino. Cautivado por su belleza, le pedirá a Solano Patiño, un amigo en común, que los presente. Caicedo toma prestados algunos tópicos del romanticismo que surgió en la segunda mitad del siglo XVIII en Inglaterra, principalmente, como la individualidad, la melancolía o la relación entre sentimientos y naturaleza (Gengembre, 2008: 15). Y en varios de sus relatos, los paisajes campestres adquieren la dimensión de una pintura emocional. Gérard Genette considera que el acto de traveſtir un texto clásico (o tópico) puede ser una manera de arrancarlo de su lejanía histórica (Genette, 1982: 83). La vulgarización, es decir, el acto de reescribirlo en un estilo de época permitiría entonces *actualizar* lo *anacrónico*. Sin embargo, todo traveſtismo tiene algo de inevitablemente burlesco. Y la narrativa caicediana no elude ese efecto paródico, sino que lo resalta por medio de hipérboles o la mera enunciación. Porque sus narradores a menudo nombran, enumeran o describen los elementos que desean destacar. Como en el siguiente pasaje, donde el pretendiente de Angelita prepara el cuadro idílico donde le confesará su amor.

Me tendí de espaldas en ese paſto decidiendo, luego de una sensación desagradable, que era bueno y saludable sentir la hierba mojada chuzando la nuca y el huesito. Entonces me quedé allí con la boca abierta, como si mi único interés en el mundo fuera el cielo, otros mundos que se dan más allá de las estrellas visibles, etcétera. Angelita no me quitó los ojos de encima. Yo lo que estaba era pensando: que estábamos allí solitos, ¿sí o no? Como únicos sobrevivientes de la gran tragedia. No podía ser más romántica la situación, ambos sucios, oliendo a barro. (Caicedo, 2008: 48)

Pero esta pintura bucólica será quebrantada cuando sepa que su amor no es correspondido. Isaiah Berlin apunta que para los autores románticos el sentido común, la moderación, no existían, por el contrario: «*they believed in the necessity of fighting for your beliefs to the last breath in your body, [...] they believed in the value of martyrdom as such, no matter what the martyrdom was martyrdom for*» (Berlin, 2013: 10)⁸. De la misma manera, los personajes de Caicedo no dudan en asumir su fatalidad hasta las últimas consecuencias. Y esa manera siempre tan desmesurada (tan al pie de la letra) con la que se entregan a su destino resalta el efecto paródico de sus relatos. O anacrónico, porque el amor ya no se experimenta como una iluminación interior capaz de hacernos sacrificarlo todo. Berlin señala que entre los valores que más estimaban los románticos destacan:

such values as integrity, sincerity, readiness to sacrifice one's life to some inner light, dedication to some ideal for which it is worth sacrificing all that on is, for which it is worth both living and dying [...] they were not primarily interested in knowledge, or in the advance of science, not interested in political power, not interested in happiness, not interested, above all, in adjustment to life, in finding your place in the society, in living at peace with your government, even in loyalty to your king, or to your republic. (Berlin, 2013: 10)⁹

Los personajes caicedianos parecen compartir muchos de esos valores. No les interesa la política ni se sacrifican por causas comunes. Por el contrario, se entregan con gozoso egoísmo a su destino: «uno que pocos hombres tienen ya —escribe el pretendiente de Angelita—: el del romántico desgraciado. Mi única acción de los días no sería otra que pensarla y lamentarme, y a todas esas iría convenciéndome de mi singularidad y mi grandeza» (Caicedo, 2008: 51). El narrador destaca su condición marginal, porque efectivamente la voz de los enamorados parece un fragmento aislado, o minoritario, frente al discurso totalizador de las causas comunes. Su singularidad y su grandeza resultan de esa capacidad para sacrificarse por una iluminación interior. Y, tras la negativa de Angelita, su pretendiente nos ofrecerá el espectáculo de su degradación: su personalidad se alterará, la voluntad le faltará e incapaz de volverse a concentrar, abandonará el colegio, *y así bruto y ebrio de amor*, como se describe a sí mismo, se excluirá por completo de la sociedad. Durante muchos años vivirá ocioso en una finca de sus padres hasta que la vendan y sea expulsado de ella. No será sino en su vejez que, recluido en una pensión de Cali, encontrará al fin las palabras que le faltaban para contar su historia. Ese relato amoroso será entonces, en los

8 «creían en la necesidad de luchar por sus creencias hasta el último suspiro de sus cuerpos [...] creían en el valor del martirio como tal, sin importar el fin de dicho martirio».

9 «valores como la integridad, la sinceridad, la predisposición a sacrificar la vida por una iluminación interior, la dedicación a un ideal por el que valía la pena sacrificarlo todo, vivir y aun morir [...] no estaban particularmente interesados en el conocimiento, o en el avance de la ciencia, ni el poder político, ni en la felicidad, no les interesaba, sobre todo, adaptarse a la vida, encontrar un lugar en la sociedad, vivir en paz con su gobierno, ser leales a su rey o a su república».

términos de Barthes, el tributo que el pretendiente de Angelita deberá pagar para reconciliarse con el mundo. Por eso cuando su casera le lleva el periódico con la noticia de que Angelita y Miguel Ángel han muerto por voluntad propia, su antiguo pretendiente, ya curado de esa enfermedad que es el amor, escribe: «Que te vaya bien en tu primer día de muerta, amor mío. Ahora siento que me vuelven las fuerzas» (Caicedo, 2008: 62).

El segundo monólogo corresponde al de Angelita. Roland Barthes distingue la historia de amor del soliloquio en la medida que aquella sería una forma de salir, o de curarse, de la experiencia amorosa. El soliloquio, en cambio, sería un discurso que elude todo sentido. Por lo tanto, rechaza el orden, no es curativo y, por momentos, tiene algo de la alucinación verbal (Barthes, 2013: 12-14). Si tomamos en cuenta esta distinción, podríamos decir que el monólogo de Angelita se acerca más al discurso desenfrenado del soliloquio, porque ella no desea curarse ni rehúye el dolor. Por el contrario, como lo veremos, su entrega será absoluta, aun cuando su existencia dependa de ello.

El terror tal vez no solo sea un vocablo que se repite en los relatos de Caicedo, sino una atmósfera que aparece por momentos en sus historias, aunque parodiada. Lo vemos por ejemplo en los efectos que produce la luna en la personalidad de Angelita. Esos cambios nos recuerdan el influjo que ejerce la luz lunar sobre los personajes del relato *The Moon-Bog*¹⁰ de H.P. Lovecraft, otro autor que Caicedo admiraba y al que no dudaba en rendirle homenaje. Sin embargo, lo que más destaca en el monólogo de Angelita no es tanto el terror, sino el uso que hace el autor de la cultura de masas.

Por el soliloquio de Angelita sabemos que antes de Miguel Ángel ella tuvo dos grandes amores. Su primer gran amor fue Raimundo, un joven que morirá en manos de unos chicos del Sur al intentarle robar un reloj de oro. Tras este trágico desenlace, todos los jóvenes de la clase alta caleña se vieron después custodiados por policías. Este incidente, por cierto, es una muestra más de las ironías del autor que explica los conflictos de su país, ya sea el asesinato de Gaitán o la excesiva presencia de cuerpos policiales en los barrios ricos, ofreciendo aclaraciones tan ingenuas como contundentes a través de sus personajes. Por otro lado, la muerte de Raimundo le permite al autor interactuar con la cultura de masas. Éric Macé señala, siguiendo el estudio de Edgar Morin *L'Esprit du temps* (1962), que la aparición de la cultura de masas está ligada al desarrollo de la democracia y el mercado. Los avances tecnológicos e industriales trajeron una considerable reducción del tiempo laboral. Además, las clases más populares pronto pudieron gozar de cierto estatus salarial que les permitió salir de la «necesidad» y acceder a nuevas formas de ocio propuestas, en abundancia, por el mercado (Macé, 2001: 238). Y las historias de amor serán uno de esos productos de la industria cultural que más y mejor se venderán.

10 Es probable que el autor se haya inspirado de *The Moon-Bog* de Lovecraft para acentuar la influencia de la luna sobre Angelita, una característica que es mucho más notoria en su relato «El tiempo de la ciénaga» (1972). Un título que además nos recuerda algunas traducciones de dicho relato al español, como: «El Pantano de la Luna» y, sobre todo, «La ciénaga-luna», siendo la más próxima al título del cuento de Caicedo.

Denis de Rougemont menciona, en su estudio *L'Amour et l'Occident*, que las novelas románticas en el siglo XIX contribuyeron a popularizar el derecho a la pasión, pero deplora que el culto al amor pasional se democratizara al punto de hacerle perder sus virtudes estéticas y su valor de tragedia espiritual (Rougemont, 1972: 25). Caicedo, en cambio, parece interesarse en ese producto consumible, vulgarizado y sentimental. No rechaza lo que conmueve a las masas, simplemente confronta los discursos prefabricados de la pasión con el auténtico deseo de amar y ser amado. De esta manera, Raimundo, el primer amor de Angelita, se transforma en su narrativa en la personificación de un héroe romántico de canción popular. Una canción que siempre hacía llorar a Angelita con su refrán: «Por qué se fue/por qué murió/ por qué el Señor se lo llevó/ se ha ido al cielo y para poder ir yo/ tengo que ser buena para estar/ con mi amor»¹¹ (Caicedo, 2008: 69). Caicedo no les niega a sus personajes su dosis de sufrimiento, ni su derecho a la pasión, solo busca la frontera donde autenticidad e impostura se entrecruzan. Así las lágrimas de Angelita pueden resultarnos tan burlescas como conmovedoras: «Yo por mi parte —narra Angelita— lloré muchísimo en el entierro de Raimundo, y estuve enamorada de él como 2 meses» (Caicedo, 2008: 69).

El otro gran amor de Angelita no será sino el que experimenta por su padre. Ella, muchacha de carácter fuerte que lloró el día de su nacimiento hasta que le dio la gana, pues *ella hace lo que quiere*, precisa su madre (Caicedo, 2008: 23), exige que su padre la despierte todos los días con un beso en la mejilla, porque no soporta el sonido del despertador que la saca de manera brutal de lo mejor de sus sueños. También pide que baile con ella su vals de quince años: una celebración que cobrará relevancia en varias historias de Caicedo y que le permitirá crear puentes entre sus personajes y relatos. Además, la pista de baile adquirirá la dimensión de un rito de iniciación, pues será el lugar donde la juventud abandonará su niñez¹². Una función que ya estaba bien arraigada en el cine y que éste contribuyó a popularizar.

Para Carlos Monsiváis el cine de Hollywood configura de alguna manera parte de la educación sentimental de los jóvenes latinoamericanos (Monsiváis, 2006: 54). El cine y la televisión democratizaron a gran escala la cultura y la dotaron de referentes accesibles para las masas. De esta manera, los jóvenes del

11 Se trata de la canción *Last Kiss* (1962) del compositor estadounidense Wayne Cochran, traducida al español por primera vez por el mexicano Omero González. <https://www.chicagotribune.com/hoy/ct-hoy-8180552-diez-canciones-de-muerte-story.html> (consultado el 18.01.2021). El músico colombiano Alci Acoña compuso una versión en bolero muy popular. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-118590-2009-01-21.html> (consultado el 19.07.2021).

12 A propósito de la celebración de los quince años de las jóvenes en Latinoamérica, en especial en México y en los últimos años, dado el influjo migratorio, también en EEUU, la historiadora Mayabel Saborío Carraza señala que se trata de una tradición de orígenes inciertos. No obstante, se ha observado que esta práctica tiene una función de rito de iniciación o de paso, como Saborío Carraza la define: «un rito de paso, es el momento en que socialmente una adolescente pasa de ser considerada una niña y se le concibe como una mujer. Tradicionalmente, y en especial en comunidades muy conservadoras, se considera que estas niñas ya son aptas para tomar las responsabilidades de la edad adulta; que tienen edad suficiente para mantener relaciones de noviazgo que las lleven directamente al matrimonio para cumplir con su misión de mariana tradicional: ser madres amorosas y abnegadas, esposas obedientes y sumisas, salvaguardar del bienestar espiritual familiar [...]», (Saborío, 2010: 28).

mundo entero se pusieron a fantasear con las estrellas de la pantalla grande. Caicedo usa esos elementos y los introduce en sus relatos, como en la fiesta de quince años de Angelita donde ella misma se recordará más tarde bajando las escaleras de su casa metida en un vestido blanco que la hacía lucir como una Kim Novak, pero más niñita, aclara. La fiesta de quince años es una de las tradiciones más arraigadas en Latinoamérica. En el ritual tradicional, la festejada se presenta en sociedad vestida como una princesa de las cortes europeas para bailar el vals con su padre (Palencia, Gruel, 2006: 222). Angelita también sueña con bailar el vals con su padre, aunque su madre le dijera que era una ridícula, que eso ya no se usaba. Angelita insistía porque, de todas formas, decía, su padre era como un rey y ella quería verse bailando con él como en la película *Los jóvenes años de una reina* (Ernst Marischka, 1954) y dar de vueltas: «ver las caras como en el cine cuando el cine da vueltas, o no ver a nadie, mirarlo sólo a mi papá radiante de felicidad» (Caicedo, 2008: 73). Pero lo que en verdad sucede ese día tan anhelado es que su padre, rico comerciante apodado el Rey del ají, borracho, vacía sus entrañas en el vestido blanco de Angelita y la orquesta no encuentra más remedio que parar el disco que tocaba «El Danubio Azul» y ponerse a tocar «Macondo»¹³ para que todos se pusieran a bailar. Los relatos de Caicedo no carecen de humor, y el joven escritor no duda en transformar una noche de ensueño en un suceso vergonzoso, o terrorífico¹⁴. Así las notas sentimentales de un vals vienés quedan sofocadas por el ritmo alegre de una cumbia, y junto a ellas las pretensiones aristocráticas de celuloide de la joven festejada. Angelita no tiene más remedio que volver a la realidad y conformarse con «Macondo». Aceptar esa nota alegre que produce una arritmia en su discurso, y que de paso acentúa el carácter anacrónico de sus fantasías.

Otra de las características de la juventud de los años sesenta y setenta fue su universalidad. Las universidades del mundo entero ayudaron a difundir diferentes teorías sociológicas y psicológicas, como el marxismo y el psicoanálisis, respectivamente. Si bien el marxismo no parece penetrar el proyecto creador de Caicedo, la psicología y la psiquiatría parecen tener mejor acogida en sus relatos¹⁵. En el monólogo de Angelita, ella evoca el trauma *psicológico* (en cursivas

13 Macondo es un pueblo ficticio inventado por el escritor colombiano Gabriel García Márquez. También es una cumbia del compositor peruano Daniel Camino Diez Canseco, basada en la novela *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez. Entre las diferentes versiones de esta canción, destaca la del cantante y compositor mexicano Óscar Chávez. <https://www.animalpolitico.com/2014/04/macondo-la-cancion-que-puso-ritmo-cien-anos-de-soledad/> (consultado el 19.07.2021).

14 En la versión de Solano Patiño, uno de los invitados de Angelita, el tono terrorífico de la celebración es más marcado. Ya en *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*, Patiño nos comparte, en una breve intervención, el espanto que le provocaban los berridos de Antonio Rodante, el excéntrico hermanito de Angelita, pero no será sino en *Noche sin fortuna* (1984), la novela que protagoniza Patiño, donde nos ofrecerá una visión más detallada de los elementos opresores de aquella noche: los gritos del hermanito de Angelita, una grieta que crece amenazadoramente en una pared blanca de la casa y, sobre todo, la pista de baile. Ésta última condensará gran parte de la tensión del relato. Para Solano Patiño representará el espanto que le produce el abandono de la niñez, pues nunca antes ha bailado con otra mujer que no sea su madre. Y en el monólogo de Angelita, es el lugar donde se verá frustrada su presentación en sociedad por la borrachera de su padre.

15 Esta influencia se percibe, por ejemplo, en el complejo de Edipo que sufre Solano Patiño, protagonista de su novela inconclusa *Noche sin fortuna*. Esta teoría freudiana explica en términos generales el deseo inconsciente del infante de mantener una relación incestuosa con la madre

en el original) que le están ocasionando las peleas matutinas en su casa debido a los problemas que tiene para levantarse (Caicedo, 2008: 68). La psicología sin duda no está ausente en el monólogo de Angelita, y ella, por su parte, padecería lo que Carl Gustav Jung reformuló como el complejo de Elektra, el cual explica *grosso modo* ese enamoramiento de las niñas por sus padres tras una pasajera rivalidad con la madre. En el monólogo de Angelita notamos que el amor por su padre no se verá perturbado sino hasta la aparición de Miguel Ángel, a quien acepta con la única condición de que la llame todas las mañanas para despertarla, una tarea hasta entonces solo reservada para su padre. Una vez que Miguel Ángel asume esa responsabilidad, la experiencia amorosa de Angelita da un vuelco, pues abandona el amor protector e incondicional de su padre, y sus ensoñaciones infantiles quedan subordinadas a una fuerza superior. El amor de Miguel Ángel se erigirá entonces como una fuerza avasalladora que reducirá su existencia a un estado de dependencia pura. Barthes apunta sobre la dependencia amorosa que:

La mécanique du vasselage amoureux exige une futilité sans fond. Car, pour que la dépendance se manifeste dans sa pureté, il faut qu'elle éclate dans les circonstances les plus dérisoires, et devienne invouable à force de pusillanimité : attendre un téléphone est en quelque sorte une dépendance trop grosse : il faut que je l'affine, sans limites [...] et, comme ce téléphone, que je ne veux pas manquer, m'apportera quelque nouvelle occasion de m'assujettir, on dirait que j'agis énergiquement pour préserver l'espace même de la dépendance, et permettre à cette dépendance, mais de plus —autre redent—, je suis humilié par cet affolement. (Barthes, 2013 : 113)¹⁶

Sin embargo, lo que parece una experiencia burda o humillante para Barthes, Angelita lo asume con dignidad, aun cuando sabe que su vida entera depende precisamente de una llamada telefónica. Pero todo eso lo sabremos en realidad por el monólogo de Miguel Ángel, cuando él, obnubilado por la belleza de una prostituta, confesará sentirse dispuesto a abandonarlo todo, incluso a Angelita, que se quedará «dormida para siempre, sin nadie nunca que la [despierte]» (Caicedo, 2008: 102).

y de eliminar al padre. Patiño manifiesta un amor desmedido por su madre y una marcada animadversión por el padre. Además, su apego hacia su madre se vuelve más evidente debido al temor e inseguridad que experimenta frente a otras mujeres. También la psiquiatría está presente en el universo creador de Caicedo, y es uno de los temas centrales de su obra de teatro *El mar* (1972), pues Jacinto, uno de los protagonistas, es internado temporalmente en un hospital psiquiátrico.

16 «La mecánica del vasallaje amoroso exige una fruslería sin fondo. Porque, para que la dependencia se manifieste en estado puro, necesita que estalle en las circunstancias más ridículas, y que se vuelva inconfesable a fuerza de pusilanimidad: esperar una llamada telefónica es en cierto modo una dependencia demasiado burda: es necesario que la afine, sin límites [...] y, como esa llamada, que no quiero perder, me traerá una nueva ocasión para someterme, parecería que actúo energicamente para preservar el espacio mismo de la dependencia, y permitir a tal dependencia que se ejerza: estoy enloquecido de dependencia, pero, además —otra dentada— estoy humillado por este enloquecimiento».

El último monólogo pertenece a Miguel Ángel, y aunque él y Angelita en apariencia representan el arquetipo del amor juvenil, angelical e incorruptible, en realidad son su reverso, un par de ángeles caídos y *empantanados* por un mundo corrompido, donde cabe la violencia, la desigualdad y la belleza de una prostituta que tiene nombre de un cuento de Edgar Allan Poe: Berenice. El soliloquio de Miguel Ángel inicia una mañana cuando, escindido, se convirtió en un hombre, según su propia apreciación, pues se encontró pensando de pronto en dos mujeres a la vez.

El primer amor de Miguel Ángel será el que experimentará en compañía de Angelita. Un amor que lo cambiará, según el juicio de los demás, y que lo dejará sin poder articular discurso alguno cuando ella le anuncie que le dará un beso. Entonces él se pondrá a recordar palabras, a su parecer, bonitas: Unicornio, salvavidas, rayito de luna, héroes sin gloria, esplendor en la hierba, y así hasta que: «todo me fue saliendo facilito y fui haciéndole historias cuando las palabras en sí no contaban ya una historia. Le hablé de paraísos artificiales y lují lujá, del color de su pelo» (Caicedo, 2008: 94-95)¹⁷. Miguel Ángel es incapaz de articular un discurso coherente precisamente porque el soliloquio del enamorado, en los términos de Barthes, es un discurso que avanza sin un fin preciso. Se manifiesta entonces por frases fragmentarias que se acercan a la alucinación verbal (Barthes, 2013: 12-13). Pero si el amor de Angelita parece protegido por esa cortina de palabras, el de Berenice irrumpirá de tal manera que no solo cederá al delirio verbal, sino que desembocará en la locura del sujeto enunciador. Peor aún, el soliloquio de Miguel Ángel terminará con su misteriosa muerte. Detalle que conocemos gracias a la nota preliminar que acompaña la publicación del manuscrito que Miguel Ángel dejó en manos de A.C. (evidente guiño a las iniciales de Andrés Caicedo). Por esa nota también sabemos que su monólogo fue escrito en un cuaderno de 100 hojas cuadriculado, y otras páginas más sueltas que mostraban una «sucesión de palabras sin orden aparente» (Caicedo, 2008: 78).

El soliloquio de Miguel Ángel introduce un elemento ausente en los anteriores: la sexualidad. Este joven de clase alta se dejará arrastrar por un par de compañeros a las inmediaciones de un barrio pobre de Cali donde le cuentan que hay un prostíbulo con mujeres como las de *Playboy*. François Jullien expone de manera audaz algunas características y contradicciones de la definición de lo íntimo, según el diccionario francés *Le Petit Robert* (y que de alguna manera no se aleja del término en español si tomamos en cuenta la definición del diccionario *María Moliner*¹⁸), Jullien destaca que:

17 Algunas de las palabras o frases que pronuncia Miguel Ángel son guiños a otras referencias presentes en los relatos del autor o en sus críticas cinematográficas, como: rayito de luna, que es un bolero del Trío mexicano Los Panchos y que da título a su novela póstuma *Noche sin fortuna*, o héroes sin gloria, título en español de *Journey to Shiloh* (1968) de William Hale, película que aparece en su relato «El espectador» (1969), o esplendor en la hierba, título en español de la película de Elia Kazan *Splendor in the Grass* (1961), una de las favoritas del autor. También hace alusión al poemario *Les Fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire, considerado una suerte de alma gemela de Poe.

18 Íntimo: 1 adj. Se aplica a lo más interior en cualquier cosa. [...] 3 Aplicado a amistad con referencia a relaciones entre cosas, se dice de lo que implica mucho trato o confianza o que une o relaciona muy fuertemente a las cosas de que se trata, de modo que no se pueden separar

L'intime est dit de ce qui est 'contenu au plus profond d'un être' : ainsi parle-t-on d'un 'sens intime' ou de la 'structure intime des choses'. Mais il est aussi ce qui 'lie étroitement – par ce qu'il y a de plus profond' : union intime, avoir des relations intimes, être l'intime de [...]. (Jullien, 2013: 23-24)¹⁹

Esta definición, destaca el autor, contiene una contradicción, porque une en cierta forma lo interno con lo externo. De esta manera, continúa: «*ce qui est le plus intérieur – parce qu'il est le plus intérieur, porte l'intérieur à sa limite – est ce qui par la même suscite une ouverture à l'Autre ; donc ce qui fait tomber la séparation, provoque la pénétration*» (Jullien, 2013: 26)²⁰. El otro nos violenta porque rasga nuestra intimidad para entrar en ella. Esa violencia se vuelve corporal en el acto sexual. Berenice irrumpe en la vida de Miguel Ángel de tal manera que el joven se irá deshabitando, por así decirlo, para abrir un nuevo espacio donde solo quepa el nombre y el cuerpo de Berenice: «Pegaba un berrido de samurái y golpiaba una pared, la pared hacía poof, un sonido hueco progresando en la casa desierta y así el recuerdo malo salía. Y ya tenía yo un espacio libre para atiborrarlo de un color, una canción, una sonrisa, un besito» (Caicedo, 2008: 99). Miguel Ángel se vacía para atiborrarse del color del pelo de Berenice, llenarse de nuevo con su cuerpo y sus caricias. Pero esa manera suya de vaciarse pegando berridos y aporreando paredes lo hará ver como un loco ante los demás: «y ya era más conocido por loco que por Miguel Ángel. Yo le contaba todo esto a ella —escribe el narrador— y ella se ponía bocabajo y me decía que se lo metiera más que nunca, que le rompiera la pared del fondo si quería, papito rico» (Caicedo, 2008: 99-100). En la sexualidad los amantes se desgarran, rompen sus límites, se habitan. Miguel Ángel continúa:

Volví cuando no podía más con esta sensación de presencia suya metida en mi cuerpo [...] Regresé para recordar que la quería. Para sentir de nuevo cómo era que le dolía, o entonces, ¿qué era lo que le pasaba? Porque de quejarse se quejaba. Y yo le preguntaba ¿te duele? Y ella me respondía que no, no Angelito, ¿ese es tu verdadero nombre? Sí, me llamo Angelito, y no le dolía, que le siguiera haciendo, que era rico. (Caicedo, 2008: 106)

Él vuelve porque necesita penetrar ese cuerpo, hacerse presente en ella, como ella lo está en él. Necesita poseer como él es poseído, en el sentido amplio del término, es decir, tanto en el sexual como en el demencial, pues Angelito

o distinguir con facilidad, en sí mismas o en sus efectos o causas. *Diccionario María Moliner*, Madrid, Editorial Gredos, 2007.

19 «Se dice que lo íntimo es lo que se encuentra contenido en lo más profundo de un ser: así se habla de un 'sentido íntimo' o 'estructura íntima de las cosas'. Pero también es lo que 'relaciona estrechamente — por lo que hay de más profundo: unión íntima, tener relaciones íntimas, ser el íntimo de [...]».

20 «...lo que es lo más interior —porque es lo más interior, lleva lo interior a su límite— es lo que por lo mismo suscita una abertura al Otro; entonces lo que rompe la separación, provoca la penetración».

terminará verdaderamente *loco* por Berenice. Caicedo reinterpreta de alguna manera la figura del *dandi* en varios de sus relatos. María Badiola explica que el dandismo aparece a principios del siglo XIX (primero en Inglaterra, después en otros países) en un momento histórico preciso:

...tras la eclosión del romanticismo, con la reivindicación del derecho de autonomía y de diferenciación del individuo, y en el momento del ascenso de la burguesía y del capitalismo (pero con una aristocracia aún relativamente poderosa), como reacción contra la fe absoluta en el progreso y, sobre todo, contra el utilitarismo y el igualitarismo que ésta conlleva. (Badiola, 2000: 180-181)

El dandi es, por así decirlo, el aristócrata venido a menos, poseedor de una gran cultura, elegante y de buenas maneras. Características que comparten en gran medida algunos personajes de Caicedo como Danielito Bang (coprotagonista de Solano Patiño en *Noche sin fortuna*), el pretendiente de Angelita y Miguel Ángel, quien justifica su locura al explicar que viene «de una raza noble por la fuerza de la imaginación y el ardor de las pasiones» (Caicedo, 2008: 100). Esa locura es otro rasgo de distinción del personaje, pues Miguel Ángel, como el pretendiente de Angelita, e incluso Angelita, también posee ese aire aristocrático, o *ilustre*, que vuelve sus pasiones en cierta forma anacrónicas. Así, los tres monólogos pueden ser vistos en su conjunto como diversas manifestaciones de una misma fiebre, porque la pasión amorosa que persiguen los protagonistas no dista mucho de la de los románticos. Los tres aman la naturaleza, afirman su individualidad frente a la colectividad y, sobre todo, no titubean en sacrificarse por la pasión que los consume.

Ciertamente sus códigos corresponden a los de otra época, pero su anacronismo también radica en la manera en que Caicedo contrasta esos valores con un contexto más contemporáneo. Algo que percibimos especialmente en el relato de Miguel Ángel, porque su soliloquio es, en realidad, una reescritura irónica (o hipertexto) del relato «Berenice» de Poe. En el relato de éste último, Berenice es una joven aristócrata que va languideciendo por culpa de la enfermedad hasta que no quede nada más de notable en ella que sus dientes. Unos dientes que obsesionarán a su amado y que lo incitarán a profanar su tumba para apropiárselos. En el relato de Caicedo, los dientes de su Berenice también fascinan a Miguel Ángel, por eso conserva en una cajita los 7 que no tenían caries, así como sus pezones, sus ojos y un mechón de pelo. Recuerdos de su amada, a la que tuvo que matar, cuando le anunció que quería mudarse de ciudad. Caicedo reescribe el relato de Poe porque desea rendirle homenaje a un autor que influyó de manera notable en su narrativa, pero también porque desea ofrecernos una versión más contemporánea de su relato. Y aunque emplea un estilo más bien paródico, en la medida que lo desvía de su propósito original (Genette, 1983: 21), su cosmovisión amorosa no se altera al pasar de un contexto al otro. Porque el amor en la obra caicediana siempre es trágico, malogrado o terrorífico, es decir, profundamente romántico.

El amor es un tema recurrente en los relatos de Caicedo, porque el autor estaba convencido de que la juventud no tenía mayor preocupación que seducir a aquel que provocaba su deseo. Ya en su obra de teatro *La piel del otro héroe* (1967) criticaba, a través de sus personajes, la hipocresía de los que se comprometían con causas políticas, pues consideraba que la verdadera motivación del heroísmo masculino era volverse más atractivos ante las mujeres. Esta declaración, aun en voz de sus personajes, podía incomodar a más de uno en tiempos de Guerra fría. Sin embargo, el joven escritor, que no carecía de humor, encontró en la parodia una manera de lidiar con el contexto hiperpolitizado de aquellos años. La exageración y la ironía le permiten exhibir con cierto desenfado la manera en que el cine, la radio, la televisión (y en cierta medida también la tradición literaria) influyeron en nuestra educación sentimental. La cultura de masas, en especial las industrias cinematográfica y musical, configuró gran parte de nuestro imaginario amoroso y difundió a gran escala una serie de códigos que las sociedades del mundo entero fueron interiorizando. Esta cultura mundializada es la que explica, en parte, que Angelita escogiera un vals austriaco para su baile de quince años, aunque tuviera que escucharlo en un disco: «Era un disco, claro —se queja—, a dónde se iba a conseguir en Cali un conjunto que tocara *El Danubio Azul*» (Caicedo, 2008: 73).

Los años sesenta y setenta son ciertamente tiempos beligerantes. Sin embargo, también son años de grandes cambios y de un acelerado proceso urbanizador a escala mundial. Por eso, no es de extrañar que la generación que se estaba gestando se viera de pronto escindida entre el compromiso político y los grandes proyectos modernizadores. Caicedo percibe esa contradicción, pero evita tomar una posición política frente a ella. Por el contrario, se contenta con mostrar, más que con demostrar, cómo su generación se fue abriendo paso en un contexto tan polarizado. Y sin dejar de lado el humor ni la ironía, el joven escritor fue construyendo poco a poco un discurso que tomaría con el tiempo la forma de una afirmación, es decir, de una manera de ser ante el mundo.

El amor como afirmación

Los protagonistas caicedianos son en su gran mayoría adolescentes, y sus historias podrían ser leídas como ritos de iniciación de la niñez hacia la vida adulta. Sin embargo, los relatos de Andrés Caicedo no llegan a formar parte en sentido estricto de la novela de formación o *Bildungsroman*, término alemán que se utilizaba para describir un tipo de literatura que mostraba los años de *educación y aprendizaje* del protagonista (Koval, 2018: 70), ya que los personajes de Caicedo rechazan deliberadamente el mundo adulto y, por lo tanto, se niegan a madurar. Sus relatos cuentan más bien el proceso de *desaprendizaje* de sus personajes, cuando por diversas circunstancias se ven orillados a abandonar sus buenas costumbres, a veces incluso a renunciar a la cultura adquirida en sus escuelas. Como Miguel Ángel que, después de vaciarse en esa cascada de palabras que le recita a Angelita, menciona: «Y quedé agotado, pero des-

pués puro, y luego libre como un pájaro, libre de cultura y de conocimiento» (Caicedo, 2008: 95). También la Mona, heroína de *¡Que viva la música!* (1977), hace referencia a las lagunas que padece en su *cultura* musical, pues para ella la cultura poco a poco irá adquiriendo otro significado. Ésta ya no será lo que se aprende en las escuelas, sino lo que se adquiere en las calles. De esta manera, los personajes de Caicedo terminan por reemplazar una educación por otra. La primera que les fue proporcionada por sus familias y profesores, y la segunda que aprenderán en compañía de otros jóvenes, también deseosos de nuevas experiencias.

El héroe juvenil que evoca Caicedo también tiene algo de la rebeldía de James Dean, o de su personaje Jim Stark en *Rebel Without a Cause* (1955), una película que no sobra decir que Caicedo admiró. Y como Dean, o Stark, íconos de rebeldía, los protagonistas caicedianos son hermosos, visten a la moda y se entregan a sus pasiones hasta la autodestrucción. O la exclusión, porque la literatura del joven escritor introducía muchos referentes considerados reaccionarios. Además, se ocupaba de temas menores, porque el amor juvenil estaba bien para cierto tipo de cine, literatura o canciones, pero poco tenía que ver con la realidad latinoamericana, agobiada por guerrillas y dictaduras. Por el contrario, la obra de Caicedo se nutría, observa Juan Gabriel Vázquez, de la literatura decimonónica —Hawthorne y Edgar Allan Poe—, los cuentistas del sur norteamericano —Truman Capote, Flannery O'Connor— herederos de cierta tradición gótica, así como de los grandes autores latinoamericanos —Borges, Cortázar, Bioy (Vázquez, 2014: 10). Sandro Romero Rey, editor junto a Luis Ospina de gran parte de la obra de Caicedo, le comenta a Vázquez que entre las influencias extraliterarias de Caicedo también destacan: «el cine americano, el rock y la salsa. El problema era —precisa Romero— que la salsa era hecha por músicos portorriqueños de Nueva York, y esos músicos eran vistos siempre como reaccionarios» (Vázquez, 2014: 10). El proyecto artístico de Caicedo no parece tener cabida en ese contexto. De alguna manera, sus personajes representan esa soledad e incompreensión del sujeto amoroso. Sus soliloquios son balbuceos, fragmentos, una voz entrecortada que no puede alcanzar un orden superior, pero que en medio de ese torrente de palabras intenta darle un sentido a su experiencia. Esas voces buscan una forma que los contenga y, de esta manera (y tal vez sin proponérselo), irán adquiriendo la apariencia de *figuras*, en el sentido atlético que les da Roland Barthes, es decir:

le geste du corps saisi en action [...] Ainsi de l'amoureux en proie à ses figures : il se démène dans un sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète ; il phrase, comme l'orateur ; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail. (Barthes, 2020: 10)²¹

21 «... el gesto del cuerpo capturado en acción [...] Así el enamorado preso de sus figuras: se esfuerza en un deporte un poco insensato, se ejercita, como un atleta: frasea, como el orador, está capturado, estupefacto en un papel, como una estatua. La figura es el enamorado trabajando».

Los discursos del pretendiente, de Angelita y de Miguel Ángel pueden entonces ser leídos como *figuras* o como fragmentos de un discurso que no alcanza su plenitud, porque en el amor todo sucede de un modo violento e inesperado. Dicho de otra manera, cada personaje experimenta facetas diferentes del amor y sus monólogos se erigen como representaciones de esa pasión diversa. Así, Angelita se convertirá en la personificación de la ausencia (o de la espera) en el soliloquio del pretendiente; una espera que abarcará casi toda su vida hasta que, en la vejez, encuentre las palabras que necesita para evocar a ese ser esquivo. Mientras que en el monólogo de Angelita, Miguel Ángel representa la adoración, es decir, esa fascinación que solo puede experimentarse por una sola persona. O en palabras de Barthes: «*Je rencontre dans ma vie des millions de corps ; de ces millions je puis en désirer des centaines ; mais, de ces centaines, je n'en aime qu'un. L'autre dont je suis amoureux me désigne la spécificité de mon désir*» (Barthes, 2020: 31)²². Por eso cuando el pretendiente de Angelita le pregunta qué era el amor para ella, Angelita responde: «Yo no sé [...] Pero en todo caso no es usted». Porque el amor para ella solo puede ser Miguel Ángel, aun cuando él terminará abandonándola por otra mujer. Y junto a ella, Miguel Ángel descubrirá esa intimidad que oscila entre la penetración y la apertura. El cuerpo de Berenice encarnará así la enajenación que provocan los sentimientos de posesión y de deseo.

Todos tenemos una educación sentimental, aunque la manera de abordar un tema como la pasión amorosa depende de muchos factores: históricos, culturales, sociales. Cada época es distinta y marca sus propias pautas de comportamiento. No obstante, Octavio Paz ya señalaba en su ensayo *La llama doble* que: «La existencia de una inmensa literatura cuyo tema central es el amor es una prueba concluyente de la universalidad del sentimiento amoroso. [Subraya]: el sentimiento, no la idea» (Paz, 1994: 34). Si aceptamos el argumento de Paz, podríamos decir que Caicedo elige un tema tan universal como intemporal, sin embargo, al dotarlo de referentes heredados de la literatura decimonónica occidental, así como de otros propios de la cultura de masas terminó por reinterpretar el género romántico. Efectivamente el amor en sus relatos sigue siendo trágico, pero pierde algo de su inocencia. También la muerte está presente, aunque marcada por una cierta decadencia de época. Pero independientemente del tratamiento que el autor elija, lo cierto es que sus relatos adquirieron la forma de una afirmación. O de un lugar (de la palabra), donde la voz de los amantes aún tenía cabida. No importa que esa voz sea exagerada o irónica, inmadura o juvenil, lo que importa es que estuvo ahí para recordarnos que mientras unos se confrontaban con las armas, otros luchaban en extrema soledad contra el sentimiento de anacronismo y buscaban un refugio, aunque solo fuera discursivo.

Los relatos de Caicedo también tienen el mérito de haber apostado por un discurso que escapaba al reduccionismo realista que se deseaba imponer a los escritores y artistas comprometidos de aquellos años. Ya Julio Cortázar denunciaba que esa limitada concepción de la realidad solo tomaba en cuenta el

22 «Encuentro en mi vida millones de cuerpos; de esos millones puedo desear cientos; pero de esos cientos, solo amo a uno. El otro al que amo me designa la especificidad de mi deseo».

contexto sociocultural y político, haciendo a un lado toda su complejidad, la cual debería abarcar lo mítico, las pulsiones de la imaginación, las fabulaciones, etc. (Cortázar, 2006: 409). Cortázar fue otro de esos autores que no permitió que su compromiso político condicionara su proyecto creador, pese a las críticas de las que también fue blanco²³. Por el contrario, insistía en que una literatura verdaderamente revolucionaria no podía ser únicamente la que escogiera por *tema* la realidad sociopolítica de los países latinoamericanos, sino aquella que se arriesgara a ser desmesuradamente revolucionaria en la creación, combatiendo con el lenguaje y las estructuras narrativas, y quizás también pagando el precio de esa desmesura (Cortázar, 2006: 428). Sin caer en exageraciones, podemos decir que Caicedo fue uno de esos creadores que tampoco renunció a lo que sus verdaderas pulsiones le dictaban. Así su obra se inspira de manera desacomplejada de una multiplicidad de referentes que van desde la literatura universal hasta la cultura de masas. Por eso sus relatos pueden ser leídos como ese tributo desmesurado a su generación: a esa juventud de los años sesenta y setenta en Cali que avanzaba a contracorriente buscando en sus pasiones una manera de afirmarse ante el mundo.

Bibliografía

- ALBUQUERQUE, Germán, «Los intelectuales latinoamericanos, la Guerra Fría y la revista América Latina de Moscú (1976-1992)», *Revista UNIVERSUM*, vol. 1, no. 25, 2010, p. 12-26. DOI: 10.4067/S0718-23762010000100002
- BALUTET, Nicolas, *Civilisation hispano-américaine*, París, Armand Colin, 2017.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Éditions du Seuil, 2020.
- BERLIN, Isaiah, *The Roots of Romanticism*, EEUU, Princeton University Press, 2001.
- CAICEDO Andrés, *Ojo al cine*, Bogotá, Norma, 1999.
- _____, *El cuento de mi vida*, Bogotá, Norma, 2007.
- _____, *Angelitos empantanados (o historias para jovencitos)*, Bogotá, Norma, 2008.
- _____, *Calicalabozo*, Bogotá, Norma, 2009.
- _____, *Noche sin fortuna*, Bogotá, Norma, 2009.
- _____, *Mi cuerpo es una celda (una autobiografía)*, Bogotá, Alfaguara, 2014.
- _____, *¡Que viva la música!*, México, Alfaguara, 2014.
- _____, «El mar», *Andrés Caicedo-Teatro*, Cali, Universidad del Valle, 2017.
- _____, «La piel del otro héroe», *Andrés Caicedo-Teatro*, Cali, Universidad del Valle, 2017.

23 De manera más específica, se trata de su texto «Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar», mismo que escribe en 1969 como respuesta al ensayo «La encrucijada del lenguaje» del escritor colombiano Óscar Collazos. Del texto de Cortázar se desprende que Collazos lo habría criticado, junto a otros escritores, por considerar que su concepción de la realidad narrativa se desentendía del contexto sociopolítico de los países latinoamericanos, así como por utilizar estructuras narrativas procedentes de la novelística europea y norteamericana, lo que supondría una suerte de complejo de inferioridad. Éste mismo tema será retomado en textos como «Viaje alrededor de una mesa» (1970), al que se hace mención en la segunda referencia (Cortázar, 2006: 399-439).

- CORTÁZAR, Julio, «Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar», en Gladis Anchieri, Saúl Yurkievich (ed.), *Obra crítica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 419-422.
- _____, «Viaje alrededor de una mesa», en Gladis Anchieri, Saúl Yurkievich (ed.), *Obra crítica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 422-439.
- DONOSO, José, *Historia personal del «boom»*, México, Alfaguara, 1999.
- FORN, Juan (consultado el 19.07.2021), «Omero sin hache, poeta sin querer». <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-118590-2009-01-21.html>
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le Romantisme*, París, Ellipses, 2008.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo xx*, Buenos Aires, Crítica, 2009.
- JULLIEN, François, *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, París, Éditions Grasset, 2013.
- KOVAL, Martín Ignacio, *Vocación y renuncia. La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*, Buenos Aires, Editorial FILO-UBA, 2018.
- MACÉ, Éric, «Éléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse. À partir d'une relecture de l'Esprit du temps d'Edgar Morin», *Hermès, La Revue*, no. 31, 2001, p. 233-257. DOI: 10.4267/2042/14555
- MINAUDIER, Jean-Pierre, *Histoire de la Colombie à nos jours*, París, L'Harmattan, 1997.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Aires de familia*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- _____, *Amor perdido*, México, Era, 1999.
- _____, «Ídolos populares y literatura en América Latina», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 12, no. 01, 1984, p. 47-57.
- OROZCO, Gisela (consultado el 18.01.2021), «Diez canciones de muerte», *Chicago Tribune*, Oct 31, 2012, <https://www.chicagotribune.com/hoy/ct-hoy-8180552-diez-canciones-de-muerte-story.html>
- PALENCIA VILLA, Mercedes, GRUEL, Víctor, «Algunas visiones sobre un mismo ritual: La fiesta de quince-años», *Revista de temas sociológicos*, no. 11, 2006, p. 221-240. DOI: 10.29344/07196458.11.209
- PAZ, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, D.F., Seix Barral, 1994.
- Redacción *Animal político* [sin autor] (consultado el 19.07.2021): «Macondo, la canción que puso rito a *Cien años de soledad*». <https://www.animalpolitico.com/2014/04/macondo-la-cancion-que-puso-ritmo-cien-anos-de-soledad/>
- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, París, Plon, 1972.
- SABORÍO CARRAZA, Mayabel, «La quinceañera, un fenómeno de transculturación e interculturalidad», *Decires, Revista de Enseñanza para Extranjeros*, vol. 12, no. 14, primer semestre, 2010, p. 25-40. doi: 10.22201/cepe.14059134e.2010.12.14.207
- UNEAC (consultado el 06.11.2020): «Declaración de la UNEAC». <http://www.literatura.us/padilla/uneac.html>
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel, «El anacrónico», *Caicedo. Cuentos completos*, Bogotá, Alfaguara, 2014.

Filmografía

Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos (Luis Ospina, largometraje documental, 1986).

