

**ANDRÉS CAICEDO CUENTISTA KAMIKAZE.
UNA CONCEPCIÓN ENDÓGENA DEL RELATO***
ANDRÉS CAICEDO KAMIKAZE STORYTELLER.
AN ENDOGENOUS CONCEPTION OF THE STORY

SANTIAGO GÓMEZ SÁNCHEZ
omagicoaudiovisual@gmail.com
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, COLOMBIA

RECIBIDO (11.07.2015) – APROBADO (13.02.2016)
DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N39A08

Resumen: La obra de Andrés Caicedo apenas está comenzando a dar de qué hablar, dado el carácter abierto de las discusiones que ha provocado desde su más bien tímida aparición. En estas discusiones, los aspectos formales de su obra afectan cierto descuido. El objetivo de este trabajo es considerar la forma de tres cuentos como “kamikazes”: “El ideal” (1965), “¿Lulita que no quiere abrir la puerta?” (1969) y “Los dientes de Caperucita” (1969). En estos relatos el autor se atreve a construir esquemas dramáticos que podían convertirse en cuentos. Los riesgos eran ambiciones desmesuradas para alguien de su edad y de su contexto.

Palabras claves: Andrés Caicedo, Cuento colombiano, Narratología, Cuento

Abstract: Andrés Caicedo’s work is just started, giving the attention of scholarship for wide discussions, it has enhanced since its humble origin. In these discussions, formal aspects of Caicedo’s work show certain unweariness. The main goal of this paper is to analyze the formal structure of three short stories as kamikaze: “El ideal” (1965), “¿Lulita que no quiere abrir la puerta?” (1969), “Los dientes de caperucita” (1969). In these narratives the author tries to build dramatic schemes, that might be converted in short stories. The risks were immeasurable ambitions for someone at his age and context.

Keywords: Andrés Caicedo, Colombian Short Stories, Narratology, Short Story

* Artículo derivado de investigación.

Cómo citar este artículo: Gómez Sánchez, S. (2016). Andrés Caicedo cuentista kamikaze. Una concepción endógena del relato. *Estudios de literatura colombiana* 39, pp. 121-136. DOI: 10.17533/udea.elc.n39a08.

La técnica en Caicedo: una discusión por empezar

Pese a todo lo que ya se ha escrito sobre ella, es válido decir que la obra de Andrés Caicedo apenas está comenzando a dar de qué hablar. En estas discusiones —polémicas con pocos consensos que tal obra ha provocado desde su más bien tímida aparición hasta la publicación de sus cuentos completos y la reedición de su novela emblemática (*¡Que viva la música!*)—, los aspectos formales de la obra de Caicedo afectan cierto descuido por parte de la bibliografía crítica consultada. No un descuido absoluto, por supuesto. Aspectos como la polifonía de voces (Duchesne, 2009); el manejo intertextual de códigos cinematográficos y musicales, así como la iconografía de estas artes (Carvajal, 2007); el uso en su escritura de las hablas y las temáticas urbanas (Alzate, 2016; Gómez, 2012) y la tipificación de caracteres específicos que fungen de símbolo generacional e ideológico (Suárez, 2013), son asuntos que se han considerado a profundidad. Sin embargo, algunos otros de índole más técnica han sido pasados un tanto por alto.

Nuestro objetivo en este trabajo es considerar la técnica, los recursos, la forma de tres cuentos de Caicedo que queremos llamar “kamikazes”. Recordemos que kamikaze es el nombre de los atacantes suicidas de las fuerzas aéreas del Japón durante la Segunda Guerra Mundial, quienes embestían contra su objetivo (usualmente los portaviones estadounidenses), sacrificando la vida por la victoria de su país. Así, por cuento kamikaze entendemos narraciones en las que el autor se lanza a todo riesgo a construir composiciones narrativas que su intuición le indicaba que podían ser cuentos, aunque los riesgos apenas se compadecieran con ambiciones ciertamente desmesuradas para alguien de su edad y su contexto. Hablamos de los cuentos “El ideal” (una de sus primeras narraciones [c. 1965]), que acaba de ser publicado en una edición facsimilar de los *Cuentos completos* (Alfaguara, 2014); “¿Lulita qué no quiere abrir la puerta?” (1969), de la edición príncipe de la colección *Destinitos fatales* (Oveja Negra, 1988) y “Los dientes de Caperucita” (1969), de la misma edición, cuento ganador del I Concurso de Cuento de Caracas (1970).

Para nuestros propósitos acudiremos a dos referentes de enorme importancia dentro de la tradición del cuento moderno que influyeron directamente en Caicedo: Edgar Allan Poe y Flannery O’Connor. De la pasión de Caicedo por Poe abundan datos, uno de los cuales es el título de una de sus primeras publicaciones, “Berenice”, homónima del texto de Poe (1835). Igualmente, existen en las ficciones y críticas de cine del escritor caleño referencias

constantes al universo de Poe, como las que hace en el cuento “Calibanismo” (1971) sobre las adaptaciones al cine de algunos cuentos del norteamericano. Por su parte, de uno de los textos capitales de la cuentista Flannery O’Connor (“A Good Man is Hard to Find”, de 1953), Caicedo hizo una adaptación cinematográfica con el guion *Un hombre bueno es difícil de encontrar*.

Carlos Pacheco (1993) nos recuerda el famoso ensayo “Filosofía de la composición”, de Edgar Allan Poe, también conocido como “Método de composición” (“The Philosophy of Composition”, 1846), y su influencia en la literatura de nuestro continente. El norteamericano elabora la idea del texto literario como un producto estético altamente elaborado para generar un efecto emotivo preconcebido, muy preciso y estrictamente delimitado. Pacheco relaciona esa manipulación técnica con el concepto de “unidad de concepción”, idea que consideramos crucial para el análisis formal de la obra de Caicedo. Recordemos las palabras de Poe (2015): “A mi modo de ver, la primera de todas las consideraciones debe ser la de un efecto que se pretende causar” (p. 1). El cuento se fundaría sobre un dispositivo singular lo bastante eficaz como para, a partir de su empleo, transmitir fielmente la emoción deseada: “indago si vale más evidenciarlo mediante los incidentes o bien el tono o bien por los incidentes vulgares y un tono particular o bien por una singularidad equivalente de tono y de incidentes” (p. 1). A la claridad previa, ciertamente intuitiva, de la emoción buscada (“unidad de concepción”, en palabras de Pacheco), se correspondería un rigor intelectual, artesanal, en la construcción narrativa que no permite apartarse de aquella.

O’Connor, entre tanto, introduce un giro en la concepción unitaria del cuento: el factor inesperado. En su texto “Para escribir cuentos” (“Writing Short Stories”, incluido en la compilación *Mystery and Manners: Occasional Prose*, 1984), hace la siguiente afirmación: “Tengo dudas de que muchos escritores sepan qué es lo que van a hacer cuando empiezan a escribir” (p. 105), y da como ejemplo su cuento “La buena gente del campo”: “Cuando comencé ese cuento ignoraba que iba a haber una Doctora en Filosofía con una pierna de madera [...]. Ya con el cuento adelantado, metí al vendedor de biblias, pero no tenía idea de lo que iba a hacer con él” (p. 105). Es interesante cómo O’Connor se atribuye la responsabilidad de actos que, según ella, parecerían estar por fuera de su control (“metí al vendedor”, “no tenía idea de lo que iba a hacer con él”). En Caicedo, el diálogo del autor con su creación constituirá el cuento *strictu sensu*, que en sus mejores momentos deriva hacia una tensión vertiginosa pero perfecta y casi inexplicablemente

equilibrada entre la vida propia del universo relatado y el origen del relato (o unidad de concepción).

Para engarzar estas ideas con nuestro concepto de cuento kamikaze, será útil recordar que la novela de Caicedo comenzó como un cuento y se extendió hasta casi conquistar el alma del escritor, quien halla en su protagonista una transmutación veraz de sus propios sentimientos autodestructivos o de “desclasamiento”. Ahora bien, si *¡Que viva la música!* no disimula su afán de crear una preceptiva de desorden, heredada en mucho del caótico universo de los cuentos de su autor, la mencionada transmutación hace que tal discurso anárquico anule sus propias posibilidades libertarias, tal como lo ha formulado Suárez (2013): “El autoaniquilamiento es la medida extrema adoptada por estos personajes para eliminar el germen incipiente y contaminante de la adultez que pervive implícitamente en su naturaleza y en su relación con el mundo” (p. 361). Esto lo insinúa la explícita descalificación de la heroína en la dedicatoria de la novela: “Este libro ya no es para Clarisolcita, pues cuando creció llegó a parecerse tanto a mi heroína que lo desmereció por completo” (Caicedo, 2013, p. 45), pero sobre todo la condena a los libros de la beligerante narradora, María del Carmen Huerta: “Algún día, *a mi pesar*, sacaré la teoría de que el libro miente, el cine agota, quémenlos ambos, no dejen sino música [cursiva nuestra]” (p. 227). En su literatura, Caicedo se sumerge tanto en un universo disoluto que el ordenamiento de la misma impone un reajuste constante e inacabado por principio, cuya lógica es un sabor instantáneo y cuya luz o conocimiento casi se pierde del todo al final del escrito, llamando a nuevas lecturas.

De aquí que Caicedo (1988) sucumba y triunfe, como un verdadero kamikaze, según quería hacernos ver en “Infección” (escrito en 1965, a sus catorce años): “a pesar de todo, la gloria está al final del camino, si no importa” (p. 32); evidencia temprana de un cansancio, un sofocamiento que proviene justo de la emergencia de su obra, amplia de miras y de inaudita complejidad. Es decir, el autor es vencido por ella: lo literario, en cuanto construcción, es superado por la voz, por la fuerza de una unidad de concepción tan nítida que evoluciona, emancipada, en un mecanismo raudo, de indomable vitalidad. Las declaraciones del caleño a la televisión colombiana, días antes de morir, lo muestran en una tónica que Alzate (2016) ha descrito como señal visionaria de tiempos por venir: una nueva mentalidad en que los códigos culturales se transformarían totalmente, pasando del culto a la letra al culto a la música.

Pero esto puede ser también una clave para entender la innegable auto-suficiencia de sus cuentos, como sucede con el tema de la música, sobre todo en sus expresiones más auto-afirmativas, sea en lo étnico, en lo generacional o en lo social: un asunto menos temático que de forma, de exclusivos patrones estructurales: contraseñas y relaciones de unidad y desmesura, de auto-deglución y magnetismos, de velocidad, masa y proporción precipitadas en su flujo, llevadas al límite de sus modos de ser, en los que tal diseño, como el origen de la música, surge de un sentimiento azaroso y pre-racional, pautado desde la intuición más temeraria o suicida. Nuestra idea de cuento kamikaze se asemeja entonces a experiencias de improvisación en la música comunes al universo caicediano (blues, rock, *jam* de salsa), es decir, sesiones de libre diálogo natural entre músicos formados, cuya inspiración es una busca. En el cuento kamikaze, parejamente con las ideas de vida y experiencias del autor, como quisiera O'Connor, la unidad de concepción se abre a todo tipo de permutaciones hasta dar con lo desconocido y en buena medida, además, inexpresable.

La clave endógena

Los cuentos de Andrés Caicedo revelan una precisa y consciente afinación de recursos narrativos, apuntalados con inusual experticia. Se puede pensar que la lectura que hiciera de algunos autores —Alzate (2016) habla especialmente de Lovecraft, Melville y Poe (p. 147)— preparó tal pericia estilística. Suponemos, sin embargo, que algo latente había en él, una personalidad dispuesta al relato que facilitó la asimilación de diversas posibilidades y sobre todo de esa fuerza retórica que tal vez constituye su secreto. Caicedo suele ser explícito desde el principio sobre el acto de narrar, reiteración atractiva en *¡Que viva la música!*, por ejemplo, donde la interpelación de la narradora al lector y la evidencia del gesto literario o escritural, existe desde antes de manera más indirecta; o en “Infección”, en aquel “si no importa” que ya hemos referido. En los cuentos de Caicedo, como regla general, el narrador se pone él mismo en escena con presteza, casi siempre como narrador-personaje para hundirnos de lleno en su mundo, clave de las tentativas que hemos dado en llamar kamikaze. Pero tratemos de hilar delgado.

La técnica de exhibición diegética tiene que ver con una busca de la subjetividad del narrador en tanto lógica peculiar, no solo por el carácter de cada personaje, sino también por la situación de cada cuento, por su tonalidad y ritmo inconfundible. Por ejemplo, en “Vacío” (1969). El ritmo lánguido

y las reflexiones están acorde con los espacios desolados y el silencio de la ciudad que el narrador recorre; o en “Los dientes de Caperucita” (1969), que veremos a continuación, en la forma de diálogo trunco que “presenciamos” en el discurso de uno de los hablantes, discurso incompleto hecho de poderosas marcas sociales, históricas, de género, etc... Así, el relato opera en dos vías (indiscernibles): una, digamos, diegética o escenificada —la narración dispuesta en un acto, evidencia de la misma—, y otra imbricada en aquellas vías que configuran la historia de acuerdo con un punto de vista alterado, que todo lo revive y contamina según un lenguaje y unos valores propios. El acto de narrar y el punto de vista de los personajes están en íntima fusión, movilizadas por una noción que los entiende inseparables, mecanismo que posibilita lo que hemos llamado una concepción endógena del relato, en la cual este emerge del propio acto creativo, reabsorbiendo toda voluntad exterior o previa del escritor.

Para Caicedo, “lo otro” está en relación íntima con su capacidad de narrarse o de ser narrado, pero también de ser imaginado por el autor, y al parecer en eso radica la propia necesidad personal que tenía de contar cuentos. En muchos sentidos, su tentativa apuntó siempre hacia la cristalización de su propio entendimiento de las cosas por medio de una narración que le permitiera aclarar la efímera intuición de lo que es o podría ser el universo circundante: “El estilo de Caicedo despunta en los monólogos desaforados de sus narradores que, no obstante el tono obsesivo y a veces monotemático, arrastran consigo incontables voces, exponiendo estratos de resentimiento multitudinario” (Duchesne, 2009).

En los sucesivos análisis de sus cuentos, el magnetismo de estos nos desviará hacia la órbita de lo centrípeto y lo centrífugo, como si atravesáramos constantemente un centro recurrente, en virtud de esa devoradora lógica interna que hace que el cuento culmine en un colapso implosivo. Emplearemos algunas categorías para el análisis de los textos literarios: los personajes (“El ideal”); la intertextualidad, el narrador, el tiempo (“¿Lulita que no quiere abrir la puerta?”); el lenguaje (“Los dientes de caperucita”), y la categoría de “el final”.

“El Ideal”

En una juvenil e intuitiva nota sobre *El llano en llamas* de Juan Rulfo, Caicedo (2008) describía así lo que hemos venido tratando: “es uno de esos libros que son el ambiente y hacen el ambiente” (p. 67). La óptica es, con todo,

insular, más abstracta y, en tal sentido, simplemente extrema. “El Ideal” es un exordio dirigido a un concepto personificado del que solo podríamos saber lo que su significante, ese grupo de grafemas, nos sugiere o evoca. El narrador le habla a un narratario, el Ideal, le cuenta lo que fue su propia historia (la del Ideal), la relación, en un momento específico entre el Ideal y un grupo de gente a la que podríamos identificar con la generación de Caicedo, con la sociedad, sea caleña o colombiana, o con la humanidad entera.

Al inicio, la gente está desubicada, en un espacio indeterminado, como en un escenario del Teatro del Absurdo; el Ideal les da un sentido para caminar con alegría pero luego se da cuenta de que ponen mucho en él; los abandona, ellos lo buscan con desespero, lo matan y al final viven sin ninguna esperanza: “toman lo que se les presente y dejan lo que les quiten” (Caicedo, 2014, p. 17). La pregunta última: “Pero, maldito, Ideal, ¿puedes decirme por qué no respondiste a su llamado?” (p. 17), corona con agudeza el sentido dramático de la historia. Hay tres personajes: el grupo de gente, plural y concreto; el narrador, individual y tácito, y el Ideal, abstracto, también tácito, pero a todas luces presente. Entre ellos, la dinámica está establecida según la disposición de los párrafos: los impares describen la situación del grupo; los pares, muy breves, comentan la relación del Ideal con ese grupo. Se establece así la participación de cada personaje en el conflicto y, sobre todo, se dosifica su poder, su efecto sobre el lector. Con un gesto imperceptible, contundente, el Ideal transforma vidas enteras: “Y supieron lo que es la soledad, Ideal” (p. 16).

Si examinamos uno a uno los personajes, es de especial interés que el Ideal sea un concepto filosófico un tanto vaciado de sentido, que casi podría ser ocupado por cualquier cosa: siempre será frustrante, nunca responderá al llamado y siempre será abandonado con desidia, con una abulia, apenas satisfecha por nuestra venganza sobre las ilusiones. Aquí cumple con una función dramática insólita, que activa hechos susceptibles de ser narrados en una agrupación general de eventos que elude pormenores pero describe el desencanto humano a profundidad. Igualmente, la actitud de los seres del grupo nos habla de la necesidad del Ideal, de su implicación con la llaneza sorda de la vida. Las frases que nos describen al grupo —aburrimento, alegría, esperanza, desencanto, revancha y apatía final—, quizá inspiradas en el trato de Caicedo con el Teatro del Absurdo constituyen una secuencia emotiva de profundo calado, y no es del todo aventurado entenderla como una descripción visionaria de sus tiempos.

Pero, entre tanto, ¿quién es el narrador? Esta pregunta no deja de provocar una cierta crispación. Pareciera un testigo que pudiera comprender la magnitud de un desastre que él tampoco exagera en lo más mínimo, desastre colectivo que solo advertimos por la descripción sucinta de los gestos, de los que él mismo no se excluye, pero que tampoco comparte. La angustia del final es filosófica y visceral a un mismo tiempo: ese narrador desencantado es el propio autor, extraño a todo, y no puede dejar de contagiar al lector de una tristeza virulenta. “El ideal” es una demostración clara de unas capacidades acaso innatas, como si Caicedo encarnara la literatura. Como cuento, es una obra compacta, perfectamente delimitada, sugestiva hasta dar con el núcleo de un suceso inexplicable que apenas se revela como condición inexpugnable de la existencia sin sentido en un mundo: el del Frente Nacional, en Colombia; el de la posguerra, en Occidente; o el de un neoliberalismo por venir, que sigue hacia delante porque no tiene más que hacer y busca un porqué y no lo encuentra, lo inventa, lo pierde y se venga, tragándose las lágrimas como último, como único placer restante.

“¿Lulita que no quiere abrir la puerta?”

Mejor que “El ideal” o “Infección”, este cuento aparece como un ejemplo elevado de lo que hemos querido llamar “cuentos kamikazes” en la obra de Andrés Caicedo. Ospina y Romero (1988, p. 16) han revelado que el hallazgo de los manuscritos originales —lo que ellos, con el humor típico de Cali, llaman “el archivo expiatorio”—, fue una gran sorpresa porque mostró que varias ideas de cuentos, o cuentos propiamente hablando, estaban reescritos o transfigurados en sucesivas aproximaciones, bien sea de acuerdo con un original eventual, la *editio princeps* que ellos como editores determinaron, o bien de acuerdo con una “forma anterior”, una vaga idea diseminada en varias versiones. Para Caicedo, escribir cuentos, si se tiene en cuenta lo que este hallazgo permitiría inferir como método de trabajo, no era algo que se pudiera cumplir con ningún recetario. Podemos entender que existía en él una concepción unitaria previa, como suponía Poe en “La filosofía de la composición”, pero igualmente esa concepción podía divergir de variadas formas. “¿Lulita que no quiere abrir la puerta?” (1969) sería muy inquietante como forma previa de “Los dientes de Caperucita”, según aseguran Ospina y Romero (p. 20). Pero, más centralmente, se puede leer como una obra en la que el autor se decide a atravesar un corredor literario del habla y aun del discurrir imaginario interno, pleno de presentimientos, de reflexiones

impertinentes e inacabadas, de decisiones lunáticas que no se llevan a cabo, de temores sin remedio que se incorporan a la costumbre o resignación de pensar de cierto modo.

Un joven nos cuenta cómo es su despertar, pero solo para decirnos que no sueña con Lulita, su novia, sino con estrellas de cine. De inmediato nos señala: “Ahora, he aquí el relato que yo cuento” (Caicedo, 2014, p. 68), o sea, lo que pasa los domingos. Seguidamente, nos narra ese domingo en que va a visitar a Lulita. Mientras toca la puerta, los actos parecen repetirse, y algunos que se dan no resultan ser ciertos. Durante largo rato toca la puerta y se pregunta por qué no le abren, hasta que rememora que Lulita el día anterior le había dicho que no lo quería más. Cuando sueña con una nueva ilusión —una fantasía sexual franca—, despierta. Puede que sea otro día (en el relato hay una segmentación con asteriscos), o que todo haya sucedido antes y como cuento haya sido revivido mientras el narrador dormía, o puede que todo solo haya sido soñado.

Es difícil, casi imposible hallar una relación entre este cuento y “Los dientes de Caperucita”, el cual sería, como sostienen Ospina y Romero, un bosquejo anterior, a no ser como contraste absoluto. La referencia al cine y a las estrellas femeninas con quien sueña el narrador no es nada gratuita, pues él vive en un reino de ilusión. Dice no soñar con Lulita, pero es probable que no lo recuerde y, efectivamente, como hemos considerado, el verdadero sueño sea ella, aunque el hecho definitivo, cosa que sabemos muy adelante, es que él nunca ha intentado besarla. Y no es que sea alguien sin iniciativa: le ha chupado el pelo mojado al pie de una piscina, algo especial que no se corresponde con ningún rol social, ni de noviazgo ni más específico de género que él pueda o deba asumir, aunque existen referentes masculinos que intenta emular:

Voy a tener un mechón sobre la frente, cuando ella me salude, después de abrir la puerta. Para que a ella le guste, que si le gustan las películas italianas de espías, entonces también le gustan los hombres —detrás de puertas— con mechones en la frente. Hombres esperando a que les abran la puerta. Y allí, en esa espera, pensar la sonrisa Realizarla (p. 69).

Su ensoñación constante es recurrente, aunque avanza hacia la consumación del sexo, que ya indicamos como clímax frustrado, casi al final, y que solo da pie a la aceptación cansada del regreso al colegio. Cada breve fantasía está invadida por marcas del conflicto social: piensa en los ojos de Lulita y se acuerda de un nazi vecino; piensa en espiarla y su macho clasista

sale a flote pensando si está sola “la manteca” (la criada); piensa en abrir la puerta y quiere llamar a los policías que custodian a Miguel Ángel, hijo de un hombre poderoso. Y todo se alterna con supuestos pensamientos de ella que a veces lo llegan a contradecir: el lenguaje representa el posible discurso de Lulita sobre los gustos del narrador, y a continuación este retoma o responde contradiciendo las suposiciones de ella (como que Lulita crea que a él le gusta que finja voz de niña): “apuesto a que él le gusta que yo le hable como si fuera una niña de cinco años. ¿O no? / Lo que no me gusta es que imite a una niña de diez años” (p. 72).

Este fragmento es de un humor formidable, pues luego él habla para sí mismo como un varón que tuviera todo muy claro e incluso tuviera experiencia:

Que si quiere que yo le pase mi mano que me lo diga sin tanto problema, que no hay necesidad de hablar como si fuera una niña de diez años. A mí las peladas no me gustan. Me gustan son las hembras grandes, sabidas ya, buenas. Pero en fin (p. 72).

Y sin embargo lo más significativo es que la voz femenina parece un sustrato pre-consciente, un discurso que él supusiera y a partir del cual estructurara el suyo, como si no lo hubiera oído ni pensado, pero al que tuviera presente: el cuento lo materializaría. Además, es una imagen de la realidad femenina que, por contraste, lo paraliza, un poco también porque no se acomoda a su ideal, el de los sueños: el de las estrellas de cine. Por algo llama “kimnovaknesca” a esa boca que no besa. No deja de ser curioso, o sencillamente digno de interés, la pauta marcada por el uso de cursivas o itálicas cada vez que el narrador se pregunta por los papás de Lulita. De alguna manera, este es el eje del poder, de la autoridad legítima y eficaz, a la que se debe solicitar permiso para acceder a la belleza deseada, ausencia o anuencia con la que se debe contar para poder profanar a gusto la prohibición sagrada sin que los demás lo adviertan. En otros relatos, la imagen de los padres acudiendo al encuentro sexual de su joven hija irá tejiendo ese hecho central con un fuerte simbolismo en el universo cuentístico de Caicedo. Lo presienten o temen los protagonistas de “De arriba abajo de izquierda a derecha” (1969) y de “Los dientes de Caperucita”. Aquí es fundamental, pero el vínculo con este último cuento citado es más obligado porque, aunque Romero y Ospina proponen entre estos dos textos una relación de secreta identidad, propiamente de mutación, este pasaje podría ser el conector que los identifique como anverso y reverso de una misma moneda.

“Los dientes de Caperucita”

Estamos ante un cuento kamikaze por excelencia. Si en “¿Lulita que no quiere abrir la puerta?” el lenguaje asumía de entrada riesgos casi inverosímiles: “¿Qué es lo primero que me saca de mi gran tirada de mirdo, el fin de la cheno?” (p. 67), esta otra conexión, aquí lingüística, con “Los dientes de caperucita”, es llevada a bien lejanas alturas. Recordaremos que el cuento kamikaze se lanza al cumplimiento de una misión ambiciosa, pero no imposible, en la que se puede ir la propia vida del cuento, o su existencia como objeto textual apropiado a un género convenido, aunque en su honor, digamos, cuando se trata de la aventurada Flannery O’Connor, por ejemplo, quien con cierto orgullo afirma ignorar el destino de su escritura mientras rige estos dominios teóricamente; o como el juicioso Poe, cuya “Filosofía de la composición” se constituye en el principio del cuento moderno y en una influencia lo suficientemente imaginativa como para poner a todo cuentista a prueba ante las estructuras o principios de construcción que él planteaba. De esa manera, la unidad de una concepción que “asoma a la superficie de la conciencia de un solo golpe” (Pacheco, 1993), debe ser, sin duda, la génesis estructural del propio acto kamikaze, motivo para calificar a Caicedo como un escritor de este talante, aunque seguramente no es el primero (Cortázar podría ser otro ejemplo eminente).

Al respecto, podríamos mencionar que cuando el joven Caicedo (2008), en una escritura temprana pero característica de su sensibilidad, reseñaba en sus cuadernos de notas los cuentos de Borges, hablaba de una evidente influencia de Poe, y añadía: “Hay extraños, muy extraños” (p. 25). Por tanto, la extrañeza pareciera volverse un criterio formativo, un principio rector, y en tal sentido, cualquier riesgo puede convertirse en un método o sistema peculiar y autónomo. Sí, es el lenguaje, un lenguaje vivo, cambiante, revertido en su propio estupor, representado de modo tipográfico en sus lagunas, reconstruido literalmente en sus onomatopeyas más insólitas o en sus alófonos más inadvertidos y localizados, pero sobre todo construido desde sus modos de pensar la vida, de señalar lo que importa social, emotiva o sexualmente, con comentarios y anécdotas aisladas cuya sola motivación surge desde lo más íntimo de la tipología representada, con fuertes e invasoras exaltaciones que suspenden el relato, que nos llevan a otro orden más determinante aún que la historia o que el retrato de su universo, y que no obedecen a ninguna lógica exterior a los propios personajes: un “otro”, lenguaje que se impone y arrasa con la lectura.

“Los dientes de Caperucita” es el relato que un joven estudiante de bachillerato (Eduardo) le hace a un amigo suyo (Nicolás) sobre su experiencia con Jimena, quien fuera novia de este. La fascinación inicial, la espera por el momento en que ella y su amigo terminen su noviazgo, la angustia cuando esto sucede, su olvido del asunto cuando la pareja se reconcilia, y las contingencias cuando Jimena lo llama y lo invita a una fiesta, hasta que, después de varias salidas y besos un tanto atropellados, algo oscuro y bestial, *vampiresco* y caníbal, despierta en la mujer. Estos hechos se superponen en el marco de la espera de ambos amigos por unas muchachas para salir a rumbeo.

En ese lapso, Eduardo dialoga con Nicolás, es interrumpido, se frena, pide cigarrillos, emergiendo, como hemos dicho, casi una filosofía de la vida, aunque no consciente, ni mucho menos crítica, sino simplemente enfocada hacia determinados objetos de fascinación. Básicamente, 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. Hay una anécdota bastante clara al respecto. Eduardo le cuenta a Nicolás que, mientras esperaba y se olvidaba de Jimena, estuvo saliendo con un personaje, “el viejo Oswald”, que es bien sabido y “gozón”, “no he visto una pinta más gozón que el hombre” (Caicedo, 2014, p. 121). Un día, Oswald tiene una idea perversa: dejar a una mujer que no quería acostarse con ellos, a la que violan, sin ropa, lejos de Cali. El mismo Eduardo prende fuego a su ropa y confiesa: “no era que me gustara que la dejáramos así pero de todos modos sería chévere hacer eso por primera vez” (p. 120).

La dedicatoria, “Para Rosemary”, merece atención especial, pues es evidente que Caicedo está retratando algo malévolo. Rosemary, 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, puede ser perfectamente la suegra que Eduardo nunca, o tal vez sí, quisiera conocer, sin sospecharlo. En la descripción del acto sexual, al final del cuento, no solo lo animal sino lo depredador y aun monstruoso, lo malvado, surge de Jimena. Muerde a Eduardo, muerde su miembro, saborea carne, sangre y pelos. Eduardo, en cambio, llora llamando a su mamá, y al final le pregunta a Nicolás si nunca vio cómo las pupilas de Jimena se alargaban y angostaban, como las de un gato. La referencia es a la película de terror *La mujer pantera* (*Cat People*, 1942), del director Jacques Tourneur, uno de los clásicos de la llamada “serie B”, el cine barato de Hollywood que tanto gustaba a Caicedo. Pero lo animal

tiene todavía connotaciones de bajeza moral, de instinto dominante, de fuerza y atributos terribles: garras, colmillos, que contactan con el universo de lo abominable, del gótico que apasionaba al caleño.

Jimena además encuentra a una víctima apropiada, justo porque es seducida por él, por la indiferencia de él, por su capacidad de protestar. De hecho, es revelador que al final, cuando Eduardo la visita y se sienta con los brazos cruzados, el silencio del hombre sea bien distinto al silencio que confiesa mantener con su novia el narrador de “¿Lulita que no quiere abrir la puerta?”, cuando esta termina la relación. El silencio de Eduardo no es un silencio de timidez, sino de reclamos justos y apenas acallados por la autoridad que él tiene para reprochar y no hacerlo ante un romance largamente contenido, e incluso caballerosamente contenido. Al fin y al cabo, Eduardo nunca se ha lanzado a conquistar a Jimena de cualquier manera, sino siempre esperando las formas oportunas. O sea que Eduardo no es un ser humano acomodado 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, aunque todavía reforzando los fundamentos reales, ya no solapados, de la hegemonía patriarcal. Así es que Jimena se le lanza con furia y lo quiere devorar por completo, tal vez como siempre lo hubiera soñado el narrador de “¿Lulita...?”, aunque ya no del modo tan idealista que este creyera, ni del modo tan halagüeño con que Eduardo está habituado a triunfar: su mayor conquista será una intoxicación, la caída en una trampa fatal.

Digamos que la mujer cobra una venganza deleitosa al máximo, mostrando y usando todas sus armas, que no son ya las de la seducción insinuante sino las del propio cuerpo hecho bestia pura y devorante. Aquí los rasgos del género literario del horror cobran una fuerza simbólica viva, candente, palpitante. De algún modo, demuestran que la literatura es una fuerza real, corpórea, que late, con sus pesadillas y temores, por debajo de la capa idealizada de un mundo que sueña órdenes solícitos y acabados perfectos. Por el contrario, Jimena infecta a Eduardo, y al final este le dice a una de las chicas con quienes él y Nicolás se encuentran: “Maruja voy a mostrarte una cosa que me enseñó 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” (Caicedo, 2014, p. 133).

Quizás en esta frase este más cifrada la lógica de nuestros tiempos que en el comentario previo que le ha hecho Eduardo a Nicolás: “uno tiene

que cuidarse no se puede negar que algo horrible está pasando” (p. 133), pero ambas frases terminan de darnos una visión agobiante del relato, y de hecho es la última que hemos citado la que muestra 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 de sus padres, encontrándose con lo que Alzate (2016) ha llamado un acto de auto-destrucción, de rompimiento de los límites que nos contienen y definen, para hacer autoafirmación individual ante el ordenamiento social; o bien con lo que Suárez (2013) considera psico-patologías de la posmodernidad, en las que el individuo, en busca de la exaltación de la subjetividad, no alcanza nunca una identificación plena de sí mismo: “Las ambivalencias tartáricas del ego y el alter ego por colmar la nada desembocan en el autoexilio, el aniquilamiento identitario” (p. 363).

Insistimos en que el lenguaje está hecho de risas aquí, de vacíos (los renglones en blanco que denotan el silencio que prosigue a un dato sorprendente), de marcas que, por encima de cualquier lenguaje proveniente ya sea de la cultura autóctona o de la literatura occidental, nos llevan a ver las cosas del modo en que los personajes las sienten o piensan, y eso es lo que constituye una forma cuentística que revienta sobre sus propios ejes, porque el cuento no es la historia, de ninguna manera, o mejor: no se agota en los preceptos de unidad, narratividad o ficcionalidad, por ejemplo. “Los dientes de Caperucita” como ya lo fueran, en otro ámbito, “El machete” (1929), de Julio Posada, es en sí mismo una forma insólita, siempre nueva, en la que, como lo advierte Pacheco (1993), el lenguaje hace unidad con la percepción reconfigurada del relato: “En algunos relatos es en el tono de escritura, en el logro (a veces paródico) de un determinado registro expresivo o en la utilización de ciertas violaciones de la norma lingüística o literaria, donde se halla la clave del logro narrativo”.

Una concepción endógena del relato

Sabido es que, como sucediera con las vanguardias regionales a inicios del siglo XX en América Latina (Rama, 1973, p. 110), la literatura colombiana, avocada al fenómeno del *boom* latinoamericano se enfrentaba con la necesidad de dar nombre a nuevas realidades y dimensiones existenciales, ya casi *ad portas* de una negación absoluta de la tradición, al menos como podía haber sido entendida hasta entonces. Caicedo representa un punto de quiebre para la literatura colombiana en cuanto vivencia los lenguajes de

modo endógeno, podríamos decir. Toda opción es exclusiva del cuento. La oposición entre diálogo y monólogo que podemos hacer entre “¿Lulita que no quiere abrir la puerta?” y “Los dientes de Caperucita” nos da cierta claridad al respecto. Pero igual, esa claridad es desde luego falsa, muy cómoda. Por la primordial unidad de concepción de sus cuentos, Caicedo se lanzaba, hacia desfiladeros en los que podemos sentir que las historias se erigían y desviaban para arribar a un endemoniado y demoledor encuentro de la obra con su propia verdad. Una verdad cifrada, ciertamente, que llegaría a explicarnos el mundo, a darnos una nueva visión, a sorprendernos con lo que subyace en las historias (Pacheco, 1993). En ese sentido, para Caicedo la noción de cuento y de lo literario en general, desde el punto de vista narrativo, parece ser la de que en un verdadero cuento no se aplica verticalmente una práctica definida del género. Los cuentos existirían genéricamente desde antes, para ser cada uno una forma singular, que surge más que nada del deseo de irrumpir ciega, furiosamente, contra toda visión convencional de nuestra vida.

Bibliografía

- ¹ Alzate, G. A. (s.f.). El descentramiento de la palabra: Andrés Caicedo Estela. *La palabra desplazada*. Disponible en <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/literatura/narrativa/Volumen2CapI.pdf> [12.01.2016]
- ² Caicedo, A. (1988). *Destinitos fatales*. Bogotá: Oveja Negra.
- ³ Caicedo, A. (2008). *El libro negro de Andrés Caicedo. La huella de un lector voraz*. Bogotá: Norma.
- ⁴ Caicedo, A. (2013). *¡Que viva la música!* Bogotá: Alfaguara.
- ⁵ Caicedo, A. (2014). *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara.
- ⁶ Carvajal Córdoba, E. A. (2007). *Estudio previo y edición crítica de la obra narrativa y dramática del escritor colombiano Andrés Caicedo*. Disponible en http://www.researchgate.net/publication/46590207_Estudio_previo_y_edicin_critica_de_la_obra_narrativa_y_dramtica_del_escritor_colombiano_Andrs_Caicedo [28.06.2015]
- ⁷ Duchesne-Winter, J. (2009). Equilibrio encimita del infierno. Disponible en http://escriturasunivalle.blogspot.com/2009_02_01_archive.html [28.06.2015]
- ⁸ Gómez G., F. (2012). Ciudad, cultura de masas y adolescencia en el universo no macondiano de Andrés Caicedo. *Estudios de Literatura Colombiana* 33, pp. 75-90.
- ⁹ Ospina, L. y Romero Rey, S. (1988). Invitación a la noche. En: A. Caicedo. *Destinitos fatales* (pp. 9-25). Bogotá: La Oveja Negra.
- ¹⁰ O'Connor, F. (1984). Para escribir cuentos. Disponible en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1795/2/199074P99.pdf> [28.06.2015]

- ¹¹ Pacheco, C. (1993). Criterios para una conceptualización del cuento. Disponible en http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/r_digital/bibliografia/virtual/pacheco-completo.html [28.06.2015]
- ¹² Poe, E. A. (1846). Filosofía de la composición. Disponible en <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/filosofia-de-la-composicion-poe.pdf> [28.06.2015]
- ¹³ Rama, Á. (1973). Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972). En: *La novela latinoamericana 1920-1980* (pp. 99-202). Bogotá: Procultura.
- ¹⁴ Suárez Rico, A. (2013). Las patologías del presente y la erradicación del mañana en Andrés Caicedo y sus predecesores. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4285806> [28.06.2015]