

NARRATIVAS DE LA “MONSTRUOSIDAD” EN LA OBRA DE ANDRÉS CAICEDO

NARRATIVES OF “ENFREAKMENT” IN ANDRÉS CAICEDO’S WORK

David Martínez Houghton

Université de Poitiers, Francia

davidandresft4@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0849-6808>

Josef Amón Mitrani

Universidad Complutense de Madrid, España

j.amonmitrani@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6876-1530>

RESUMEN: Este artículo propone una lectura de la recepción periodística, crítica y mediática que ha tenido la obra del escritor colombiano Andrés Caicedo. El análisis explora de qué manera ha predominado una imagen del autor que se define bajo la categoría de narrativas de la monstruosidad, entendida como un conjunto de ideas y prejuicios que reducen la importancia artística y cultural de una obra y de su creador a marcas que remiten a la enfermedad, la discapacidad, la rareza y la excentricidad. En el caso específico de Caicedo, es posible identificar cómo su obra se ha reducido a ser un

testamento de la enfermedad mental y el suicidio, dejando de lado las complejidades inherentes a una literatura de alto valor estético y literario.

PALABRAS CLAVE: Andrés Caicedo, narrativas de la monstruosidad, literatura colombiana.

ABSTRACT: This article proposes a reading of the journalistic, critical and media reception of the work of the Colombian writer Andrés Caicedo. The analysis explores how the image of the author has been defined under the category of narratives of enfreakment, understood as a set of ideas and prejudices that reduce the artistic and cultural importance of a work and its creator to brands that refer to illness, disability, rarity and eccentricity. In the specific case of Caicedo, it is possible to identify how his work has been reduced to being a testament to mental illness and suicide, leaving aside the complexities inherent to a work of high aesthetic and literary value.

KEYWORDS: Andrés Caicedo, narratives of enfreakment, Colombian literature.

Recibido: 4 de junio de 2024

Aceptado: 11 de abril de 2025

INTRODUCCIÓN: NUEVAS PERSPECTIVAS CRÍTICAS SOBRE LA OBRA DE ANDRÉS CAICEDO

El escritor caleño Andrés Caicedo (1951-1977) es uno de los autores con mayor visibilidad en el campo cultural colombiano. Su obra y su biografía han sido objeto de una amplia difusión en el ámbito académico, audiovisual, periodístico y de plataformas digitales, redes sociales y demás medios de divulgación cultural. Aunque esta exposición ha contribuido a que su obra sea conocida y, de una u otra forma, valorada, también ha creado un espacio propicio para que se construyan lecturas sensacionalistas, reduccionistas

y mercantilistas que han entorpecido el análisis riguroso de su literatura, opacándola en favor de una romantización del personaje que, de forma simplista, se construyó a partir del mito de un genio incomprendido y precoz, suicida y enfermizo. Así, la producción cultural que se creó, y se sigue creando, alrededor de esta romantización corresponde a lo que Waltz y James (2009) han denominado como “narrativas de la monstruosidad”, a saber, el uso deliberado de la discapacidad, la enfermedad y la rareza como categorías para difundir y comercializar la cultura¹.

A partir de una selección metódica de material periodístico, audiovisual, de redes sociales y de casos específicos de crítica y teoría, este artículo indaga sobre cómo estas narrativas de la monstruosidad han contribuido a que la obra de Caicedo no se haya comprendido como obra, sino como reflejo de una biografía sensacionalista y construida selectivamente a partir de los momentos sórdidos, enfermizos o escandalosos de la vida del autor, en aras de perpetuar el prototipo de escritor que se quiere difundir: aquel artista inconsciente de su propia obra y de su oficio, y que debe sacrificar su estabilidad física y mental para dar cuenta, a través de la literatura, de una vida atormentada y oscura, a la manera de los héroes suicidas del rock o de los llamados poetas malditos.

Bajo esta perspectiva, se propone una superación de estas narrativas poco rigurosas y, en su lugar, plantear una lectura crítica y teórica de Caicedo como un artista plenamente consciente del rigor y la disciplina necesarios para crear una obra que no tiene valor simplemente por su mitificación juvenil, sino que por su alta calidad estética y sus planteamientos sociológicos y axiológicos. En este sentido, esta superación del mito de Caicedo da pie a una interpretación de su obra que se aleja de los lugares comunes con los que normalmente se ha analizado. Es decir, en lugar de entender esta narrativa como una invitación a la muerte joven y al nihilismo, como expresión directa de una subjetividad juvenil y atormentada, a la manera de la literatura confesional, de un impulso hacia el suicidio y la destrucción, este artículo invita a una lectura de la obra de Caicedo en toda

¹ Es importante aclarar que el propósito fundamental no es hacer una revisión exhaustiva de la bibliografía, sino revisar el impacto que las narrativas de la monstruosidad tienen y ha tenido en una parte significativa de la divulgación general de la obra de Caicedo.

su complejidad. Esta propuesta, entonces, pretende abrir posibilidades hermenéuticas que problematicen las lecturas canónicas y dominantes que se han hecho de esta obra.

1. LAS NARRATIVAS DE LA MONSTRUOSIDAD COMO CATEGORÍA DE ANÁLISIS CULTURAL

Para comprender el problema antes descrito con la obra de Caicedo, es preciso remitirnos al artículo titulado “The (re)Marketing of Disability in Pop: Ian Curtis and Joy Division” (2009). En esta investigación, Waltz y James abordan la figura del cantante británico Ian Curtis desde una perspectiva analítica que cuestiona la romantización del artista marginado en el contexto de la cultura popular. Partiendo de una comparación del material publicitario y biográfico publicado antes y después de la visibilización de la enfermedad neurológica de Curtis, y su posterior suicidio en 1980, los autores ponen en evidencia la forma en que la industria musical sacó provecho de la enfermedad para alimentar una imagen de artista maldito y marginal que corresponde al lugar común del “genio loco” que se aparta de la normalidad.

A partir de una narrativa en que la discapacidad de Curtis se postula como condición previa para la creación de sus canciones, la industria musical utilizó la enfermedad mental para reafirmar una construcción ideológica romántica que se resume en la ecuación: “la fragilidad externa como reflejo de la profundidad interna”, desafiando incluso la evidencia psiquiátrica que afirma las dificultades para ser creativo cuando se sufre, como en el caso de Curtis, de epilepsia:

Seizure disorders that lead to tonic-clonic (‘grand mal’) events of the sort that Curtis was known to have suffered in the months before his death are, conversely, frequently equated with lowered levels of creative ability. It is highly probable, incidentally, that Curtis suffered sub-clinical or partial seizures for quite some time before developing tonic-clonic seizures. (Waltz y James, 2009, pp. 373 - 374)

En este mismo sentido, el poeta peruano José Watanabe, en su conferencia *De la depresión a la creación* (2005), se refiere al bloqueo creativo que experimentó durante sus episodios de depresión:

En medio de una depresión dura es imposible crear [...] la depresión profunda inhabilita al artista. En realidad, inhabilita a cualquier ser humano [...] Cuando me venía una idea poética, el desgano me hacía perderla al quedarme acostado en mi cama [...] La depresión hizo pobre mi lenguaje; yo quería seguir siendo poeta y me angustiaba el hecho de ya no tener el lenguaje necesario para expresarme. (Tapia, 2016, 16'59")

Así, la industria reproduce la idea de que la autenticidad artística está determinada por la singularidad y la “genialidad” incomprendida del artista. En *El demonio de la depresión*, Solomon (2015) explica cómo, en la transición hacia el Renacimiento, se dio una exaltación de la depresión como condición de la genialidad. Sin embargo, este teórico hace evidente que la enfermedad, lejos de una experiencia propicia para la creatividad, es una situación física y mental que limita las fuerzas e incapacita para el trabajo riguroso que implica la creación artística:

Ficino propuso que la creación artística dependía de una musa que se presentaba en un momento de locura transitoria: la melancolía era prerequisite de la inspiración. No obstante, Ficino reconocía que la depresión era una enfermedad terrible [...] Él mismo era depresivo y cuando se sentía mal no podía invocar todos estos argumentos atractivos a favor de la depresión. Cuando sus amigos iban a verlo, a menudo debía recordarle sus propios argumentos. (p. 333)

Ahora bien, esta comercialización de la discapacidad que James y Waltz evidencian en el caso de Ian Curtis y Joy Division aplica especialmente para aquellos géneros o personalidades artísticas cuya estética se asocia fácilmente con las ideas románticas del genio atormentado, como ocurre también en el caso de Caicedo. Para ejemplificar este

fenómeno, los autores mencionan el caso de Britney Spears en comparación con el de Amy Winehouse. La primera, asociada a la vertiente más comercial y plástica del pop, es relegada al papel de bufona sin control de sus decisiones, por mucho que padezca adicciones y enfermedades similares a las de artistas de otros géneros. En contraste, Winehouse, exponente del soul y el jazz, representa la vulnerabilidad y la autenticidad del artista incomprendido que debe sufrir para crear obras de arte. De esta forma, ciertos artistas, dependiendo del lugar de enunciación y la trayectoria biográfica, deben cumplir con características específicas para ser considerados como marginales, convirtiéndose en objetos de comercialización y, sobre todo, de una simplificación tanto de la obra artística como de las circunstancias biográficas y clínicas. A este fenómeno reduccionista, los autores lo denominan “narrativa de la monstruosidad”: “Rather than increasing public acceptance of disability as a natural human phenomenon, this marketing trend risks playing into narratives of enfreakment² that objectify people with disabilities and diminish the innate qualities of their creative work” (Waltz y James, 2009, p. 378).

A partir de las reflexiones anteriores, es posible hacer un desplazamiento de la teoría desplegada por Waltz y James a otros ámbitos de la cultura, pues la categoría de “narrativas de la monstruosidad” no opera exclusivamente en el análisis de la música popular. Basta con una revisión panorámica de la vida y la obra de escritores, cineastas, pintores, etcétera, que han sido calificados como marginales o incomprendidos, para evidenciar que la romantización del sufrimiento y la enfermedad ha sido un fenómeno perenne que ha servido para comercializar, legitimar y oficializar las manifestaciones culturales asociadas a lo marginal. En el caso particular de la literatura y la divulgación del pensamiento, la explotación de la marginalidad y la reafirmación del mito del genio incomprendido se utilizan, incluso, para comprender de forma retrospectiva a figuras clave de la antigüedad. Esto se evidencia, por ejemplo, en la imagen moderna que se ha

² Tomamos el término “narrativas de la monstruosidad” de la traducción al español que hace Fruela Fernández del artículo de James y Waltz, que aparece en el libro *Joy Division: placeres y desordenes* (2018). Sin embargo, es necesario precisar que el término “freak” tiene una carga semántica compleja que remite a adjetivos como “raro”, “loco”, “fenómeno” y otras categorías usadas en la cultura popular.

construido de Sócrates (Hadot, 2006), Diógenes el cínico o Crates (Schwob, 1986). Hadot, retomando la lectura de Nietzsche sobre Sócrates, menciona cómo el filósofo alemán:

se solaza refiriendo cómo el fisionomista Zópiro le había dicho a Sócrates que era un monstruo y que ocultaba en él los peores vicios y apetitos, ante lo cual Sócrates se habría contentado con replicar: "Qué bien me conoces" [...] De esta manera, el aspecto exterior de Sócrates, esta apariencia casi monstruosa, impúdica, no sería más que una fachada y una máscara. (pp. 24-25)

Por su parte, en su visión del mundo antiguo, el escritor francés Marcel Schwob reconstruye, con su particular método literario, la figura de Crates como el gran cínico, evidenciando una romantización de la enfermedad y la monstruosidad: "A fuerza de exponer sus ojos al polvo acre del Ática, contrajo legañas. Una enfermedad desconocida de la piel lo cubrió de tumores. Se rascó con sus uñas, que no cortaba nunca, y observó que sacaba un doble provecho, puesto que al mismo tiempo que las usaba sentía alivio" (p. 34)

Como ya lo han explorado ampliamente investigadores como Barthes (2011), Von Martin (1946) y Foucault (1983), este fenómeno fue central en la historia de la literatura europea a partir del Renacimiento, cuyos orígenes se remontan casi siempre a las figuras de autores como François Villon y François Rabelais, paradigmas del artista marginal. Es a partir del Renacimiento que se despliega la categoría del autor y del genio como criterio para la distribución y el análisis del arte. Impulsada por el privilegio concedido al concepto de "individuo", propio de este periodo histórico en Europa, la idea de que el arte surge desde la singularidad y la genialidad de un individuo excepcional ha sido clave para esta comercialización de la marginalidad y la enfermedad. En este sentido, Von Martin sostiene:

El impulso creador debía brotar con una nueva conciencia en el artista: así podía ya aparecer el "concepto del genio", como la expresión más alta, que sólo podía producirse en un terreno burgués de una conciencia

independiente, que descansaba puramente en la fuerza y dotes del individuo, en sentimientos de potencia y de libertad. (p. 44)

Posteriormente, es en los siglos XVIII y XIX que se consolida este tipo de imagen del artista, especialmente en el simbolismo francés y en el romanticismo alemán. Como lo mencionan Waltz y James, la apariencia enfermiza y la personalidad retraída y “rara” (*freak*) se convirtieron en síntomas inequívocos del talento artístico: “Part of the appeal, of course, was that the disease produced a characteristic appearance that came to be seen as itself romantic – the forerunner of the ‘gothic’ look, as it were” (p. 373). Esa narrativa de la monstruosidad está en el centro del discurso histórico y crítico en torno a los poetas simbolistas, que por efecto de esta mercantilización de la marginalidad y la enfermedad han sido llamados “malditos”. En su libro, de cuyo título se desprende, precisamente, la expresión “poetas malditos”, Verlaine (2025) habla de Rimbaud en los siguientes términos, en los que se evidencia una impuesta correspondencia entre discapacidad y genialidad³:

Pero en cuanto a este loco poeta, ¿no tuvo razón al aprisionar a esa águila y ponerla en esta jaula, con la presente etiqueta? ¿Y no podríamos, por añadidura, y supererogación (si es que la Literatura ha de ver consumarse semejante pérvida) exclamar con Corbière, su hermano mayor, no el mayor de sus hermanos, irónicamente?, no; ¿melancólicamente?, sí; ¿furiosamente? Ya lo creo. (p. 46)

Esta imagen del poeta maldito ha permeado la comercialización de la cultura contemporánea, como se hace evidente en los casos de escritores como Charles Bukowski, Leopoldo María Panero, Alejandra Pizarnik, Pedro Lemebel y el mismo Caicedo. En la mayoría de estos casos, la difusión, investigación y comercialización de las obras ha

³ Una investigación detallada sobre las narrativas de la monstruosidad en el simbolismo francés fue desarrollada por los autores del presente artículo en la conferencia “Marginalidad y poesía: resignificando a los poetas malditos del siglo XIX”, dictada en el marco de la vigésimo sexta versión de la Cátedra Europa en la Universidad del Norte. Esta conferencia fue el punto de partida para un artículo académico del mismo nombre, próximo a ser publicado.

estado determinada por la romantización de la enfermedad de los autores, casi siempre reducidos al lugar común del loco que, en medio de su vida atormentada y caótica, produce obras de alto valor artístico. Refiriéndose al caso de Panero, poeta que vivió durante varios años recluido en el hospital psiquiátrico de Mondragón (España), Pérez Rojas (2014) reafirma el estereotipo del artista monstruoso en los siguientes términos: “Panero es de esos tipos que asustan y enternecen. Quizás no haya mejor imagen del tipo Panero que la del descomunal y ternísimo Frankenstein” (párr. 4). En el caso de la poeta Alejandra Pizarnik, por mencionar otro ejemplo de escritor “monstrificado”, la escritora Mariana Enríquez (2011) escribe un perfil biográfico que resalta frecuentemente los rasgos enfermizos y la personalidad excéntrica e insegura de la poeta argentina: “Estudió allí entre 1949 y 1953. Por esos años se sentía fea. Tenía acné [...] Sí es evidente que ella se siente la más fea, la menos querida, la que está en desventaja con respecto a su hermana” (p. 314). Quizá valga la pena resaltar que el texto de Enríquez es parte de una compilación titulada, no casualmente, *Los malditos* (2011), cuyo objetivo fue reunir perfiles y textos biográficos sobre escritores latinoamericanos que han sido “monstrificados” por la prensa cultural e incluso, tal como muestra esta compilación de Leila Guerreiro, por parte de otros escritores que contribuyen a perpetuar estos estereotipos. Un caso adicional es el del escritor chileno Pedro Lemebel, autor de una compleja obra de ficción y no ficción que, sin embargo, ha sido reconocido principalmente por sus performances y su figura pública, que se vende desde la excentricidad y el escándalo.

En este mismo sentido, en su rigurosa investigación biográfica sobre Arthur Rimbaud, Graham Robb (2001) enfatiza cómo los enfoques biográficos sensacionalistas, que exageran la monstruosidad para construir mitos literarios fácilmente vendibles, dejan de lado la consciencia, la disciplina y el trabajo arduo que implica crear una obra de alto valor literario. En el caso de Rimbaud, su imagen enfocada en rasgos monstruosos y en excesos ha hecho que se pierda de vista que la mayor parte del tiempo era un artista comprometido con su trabajo y con el estudio disciplinado de las artes y las humanidades,

muy lejos del adolescente irreverente y excesivo que nos vende la prensa cultural⁴. Para ampliar su argumentación, Robb se refiere al diario de la hermana de Rimbaud, Vitalie, en el que se describe al poeta como una persona alejada del cliché del artista atormentado. Un caso similar al que se revela luego de la lectura de la correspondencia de Andrés Caicedo (2020) en la que es claro que se trataba de un escritor sumamente disciplinado y preocupado por investigar y registrar minuciosamente sus consumos culturales y sus preocupaciones intelectuales. En *Rimbaud* (2001), Robb sostiene:

Esto es precisamente lo que confiere valor a su testimonio y también explica por qué este diario es uno de los documentos más censurados en la historia de la biografía de Rimbaud [...] Para cualquiera que venere a Rimbaud como mártir de la revuelta adolescente, la normalidad que presidió las vacaciones familiares de julio de 1874 resulta poco menos que escandalosa. (pp. 265-266)

A partir de este marco crítico-teórico, la noción de “narrativas de la monstruosidad” puede desplazarse al campo literario colombiano, pues, debido a su hermetismo y anacronismo (González Ortega, 1997; Gilard, 1986; Von der Walde, 1998), este tipo de estigmatización ha tenido un impacto aún más profundo. En Colombia, la crítica rigurosa de las obras de algunos autores no canónicos, pero fundamentales para la historia de la literatura nacional, se ha visto, en algunos casos, afectada por la idealización de su imagen como monstruos, locos, rechazados, vagabundos, suicidas, depresivos o enfermos, y no como autores plenamente conscientes de su quehacer literario e intelectual.

En el caso particular de esta investigación, se hace evidente que el tratamiento periodístico, divulgativo y, en algunos casos puntuales, académico y científico que se le ha dado al escritor Andrés Caicedo se ha caracterizado por un enfoque biográfico que resalta fundamentalmente el carácter excéntrico, enfermizo y singular de su vida personal, dejando de lado el valor estético y sociológico de su obra. Es decir, se ha construido una

⁴ La película *Total Eclipse* (Agnieszka Holland, 1995) puede servir como ejemplo de una de las decenas de referencias de la monstrificación de la que ha sido objeto Rimbaud, en este caso en el cine.

narrativa de la monstruosidad que no solo romantiza la discapacidad, sino que opaca el análisis y la divulgación no-sensacionalista de una obra de gran relevancia en el campo literario.

2. CAICEDO COMO *FREAK*: MIRADAS A UNA LITERATURA ECLIPSADA POR EL MITO

Para dar cuenta de la problemática antes descrita, este apartado se propone analizar algunos textos periodísticos, biográficos, académicos, cinematográficos y misceláneos digitales (blogs, post en redes sociales) sobre Andrés Caicedo en los que se evidencia un enfoque que alimenta estas narrativas de la monstruosidad. Como se mencionó antes, el problema fundamental de estas narrativas no radica únicamente en la idealización de la discapacidad sino, a su vez, en el desconocimiento de obras que, si se analizaran desde el discernimiento crítico y no desde el sensacionalismo o las lógicas del mercado, podrían expandir los horizontes del campo literario colombiano, tradicionalmente hermético. En el caso de Caicedo, ha sido comprendido, en una parte significativa de la divulgación cultural, a partir de uno o varios rasgos biográficos que resaltan su supuesta monstruosidad, a pesar de que se trata del autor de una obra significativa que propone perspectivas alternativas sobre el quehacer de la literatura colombiana y que anticipa movimientos y tendencias literarias relevantes para comprender el panorama general de la literatura latinoamericana de las últimas décadas. Es decir, una literatura menos exotizada, menos adaptada al mercado editorial y más abierta a influencias y prácticas renovadoras y complejas. En síntesis, una obra escrita por un autor consciente de su oficio y su visión del arte, que no hizo de su condición marginal el núcleo de su trabajo creativo.

Bajo esta perspectiva, es importante resaltar que se ha utilizado un criterio de búsqueda híbrido y amplio que pueda abarcar, de la forma más rigurosa, la presencia y el impacto de este autor en distintos medios de divulgación periodística, cultural, digital y, como se ha advertido, en parte de la producción académica, a la luz de las categorías de análisis que se han planteado anteriormente y que se asocian bajo los conceptos de narrativas de la monstruosidad y otras formas de romantización y reduccionismo crítico.

En cuanto a los medios de divulgación periodística, se tuvieron en cuenta artículos y reseñas publicados en los diarios y periódicos de mayor circulación nacional (*El Tiempo* o *El Espectador*, entre otros) y en suplementos o publicaciones culturales y literarias. En cuanto a los artículos académicos, se detectaron investigaciones que incurren en esta tendencia de sobreponer el mito del escritor marginal al análisis de la obra. En cuanto a otros productos culturales como películas y documentales, se analizaron los de mayor presencia en publicaciones oficiales, redes sociales o espacios digitales independientes. Finalmente, se hizo un rastreo selectivo en redes sociales utilizando palabras clave en torno a la divulgación de la obra del autor. Es importante aclarar que esta muestra no se propone un análisis detallado de cada publicación, sino establecer una visión panorámica que dé cuenta de una tendencia analítica, biográfica y crítica que está presente en distintos espacios de divulgación literaria y cultural y que, según se ha explicado, distorsiona y empobrece el análisis crítico. En síntesis, dar cuenta de cómo se ha creado, por parte de la prensa cultural y algunas expresiones artísticas y académicas, una narrativa de la monstruosidad encaminada hacia la consagración literaria de Caicedo.

En este sentido, un antecedente importante para analizar este fenómeno es el artículo titulado “Andrés Caicedo: suicidio y consagración” (2004). Allí, el investigador Felipe Van der Huck (2004) propone un análisis de la consagración literaria de Caicedo a partir de la mitificación de su suicidio en 1977. En la misma línea que proponen Waltz y James, Van der Huck destaca cómo, de forma retrospectiva, las narrativas efectistas y reduccionistas sobre el suicidio han tratado de organizar la obra de Caicedo como el resultado inevitable de una condición psíquica que, desde temprana edad, estaba destinada a una muerte prematura. Es decir, el suicidio como una teleología que deviene en una categoría de análisis vacía y viciada:

Las operaciones de consagración se fundamentan asimismo en la creencia de que el pasado de un artista que ha muerto es un encadenamiento de hechos con un final previsible. Por supuesto, las profecías se crean, y se confirman, después de su muerte. De este modo, el suicidio de Andrés Caicedo ha llegado a ser también un acto absoluto de libertad y de necesidad:

no había otro final posible, todo estaba escrito en la conciencia de un escritor que, al matarse, fue absolutamente fiel a sí mismo. (p. 110).

Así, la obra de Caicedo ha sido considerada frecuentemente como literatura pop o juvenil sin mucho valor artístico, exaltando la figura del autor no como escritor sino como *outsider* depresivo y suicida, “rebelde sin causa” y mentalmente inestable. La imagen, gustos y consumos culturales de Caicedo lo hicieron, como se ha planteado en los casos de Amy Winehouse e Ian Curtis, objeto de una narrativa vinculada a su vulnerabilidad y su excentricidad. En un artículo publicado en la revista mexicana *Letras Libres*, la escritora Valeria Luiselli (2007) sostiene un punto de vista que ratifica la reducción de la obra de Caicedo a las narrativas de la monstruosidad, especialmente por el carácter juvenil y el resentimiento gratuito que, supuestamente, se deja entrever en su escritura. La autora mexicana cae en una contradicción con respecto a la recepción de la obra de Caicedo: sostiene que el valor artístico y literario del escritor caleño está ligado de forma inherente a lo que llama “el mito Caicedo”. Es decir, Luiselli argumenta que la literatura caicediana se lee como “buena literatura” gracias a la consagración que le ha otorgado su biografía de artista maldito, cuando lo que realmente sucede es lo contrario. La obra de Caicedo no ha sido entendida como obra, sino como el reflejo de la monstruosidad caicediana que causa morbo en los lectores.

El desprestigio de la literatura de Caicedo que propone la autora tiene que ver con que la lee desde un sensacionalismo biográfico. En este caso, el mito de la inestabilidad mental y la postura juvenil de la biografía de Caicedo le impide a Luiselli ver que, por ejemplo, *¡Que viva la música!* es una obra sobre un cambio generacional y cultural en Colombia, sobre la crisis de unos valores y el nacimiento de nuevas dinámicas urbanas que no habían sido narradas; una literatura a la que, a fin de cuentas, le interesan los grandes problemas de la condición humana. De esta forma, la escritora se queda en una lectura superficial que remite a los mismos clichés de la droga, la rebeldía gratuita y la vida nocturna: “Pero la narrativa de Caicedo no deja de ser un ejercicio juvenil, mitad viaje psicotrópico, mitad quejido hipocondriaco y resentido, de cuestionable calidad

literaria” (párr. 5). Contrario a lo que plantea Luiselli, la lectura de la obra de Caicedo no ha sido exaltada literariamente por estas narrativas de la monstruosidad, sino que ha sido reducida y subvalorada debido a esas mismas narrativas.

La lectura imprecisa (despegada del texto mismo) de Luiselli no es, por supuesto, fortuita. Al contrario, obedece a una imagen que ha sido insistentemente consolidada en la prensa cultural y que ha marcado las estrategias de divulgación de la obra del autor caleño, obstaculizando el análisis riguroso de su escritura y su relevancia cultural. Para comprender esta dinámica en la que incurre Luiselli, se pueden tomar como referencia las icónicas fotografías tomadas por Eduardo “La rata” Carvajal, en las que Caicedo aparece vistiendo *jeans* y una camiseta blanca ceñida al cuerpo. Lleva el pelo largo al estilo de los roqueros de los setenta. Para un posible interesado en su vida y en su obra, la imagen remite de inmediato a la de un roquero decadente, normalmente asociado a los excesos y a la inestabilidad mental.

Teniendo en cuenta que estas imágenes se complementan con datos biográficos sobre su suicidio y su vida llena de episodios que afectaron su salud mental, presentados con un enfoque sensacionalista y exotizante, se puede ver cómo este escritor entra en la categoría de aquellos que pueden ser comercializados a partir de su supuesta genialidad espontánea, atada indisolublemente al caos interno. Aquel sufrimiento inherente al cliché del roquero al estilo de Jim Morrison, Kurt Cobain o el mismo Ian Curtis, objetos de un culto basado en narrativas acerca de su monstruosidad. Un cliché que, según lo muestra García (2008), es parte constitutiva de la ideología del rock, un universo al que trata de vincularse siempre la imagen de Caicedo: “En la “ideología del rock”, encontramos entonces algunos cruces significativos entre los elementos constitutivos del romanticismo y ciertos valores cristianos: la exaltación de la pobreza, el sacrificio, la supremacía de los juicios éticos y, por último, la figura del mártir” (García, 2008, p. 193).

Sin embargo, esta comercialización de la imagen de Caicedo, y la consiguiente recepción de su obra, eluden frecuentemente que este escritor era consciente de que el rock es, sobre todo, un negocio basado en la puesta en escena de un mito sobre el genio atormentado. Esto se evidencia, por ejemplo, en su profundo conocimiento sobre el

género plasmado en su correspondencia y en su obra. Esta consciencia crítica sobre la estética del rock lo llevó a concebir un libro sobre los Rolling Stones en el que mostraría su postura escéptica frente a la influencia cultural y social de esta banda, a la que veía como una expresión de la decadencia y la crisis de toda una generación, contra la que lucha toda su obra: “Comenzar dándole forma al libro que tengo planeado sobre los Rolling Stones, entroncándolo con el relativo fracaso de mi generación” (Fuguet, 2008, p. 29). Como fanático y experto en la cultura pop, Caicedo entendió muy bien el significado de la tragedia de Altamont o los asesinatos de la familia Manson como expresiones del costado más decadente e hipócrita de la contracultura y el rock psicodélico, que se revelaban como puro negocio.

En una reseña escrita a propósito del documental *Janis*, el propio Caicedo se refiere al colapso del optimismo hippie de la década de los sesenta: “Todo estaba subido, y no era precisamente como la revista Life lo había descrito, en su célebre número sobre los efectos de los alucinógenos. Cada quien sabía las ventajas y los riesgos y que en últimas, no habría nadie allí al lado para tenderle a uno la mano” (Fuguet, 2008, p. 152). Esta consciencia de que su generación, la del rock y el exceso, era esencialmente una puesta en escena que romantizaba la muerte temprana y la decadencia se hace evidente, por ejemplo, en una carta dirigida a su padre: “El que frecuenta asiduamente a la mariguana (sic) y a la droga descubre que de pronto todo se soluciona [...] Pero después viene la otra cara. El darse cuenta de la fragilidad de ese estado, de su artificialidad [...] ¿Qué va a salir de esa generación, me pregunto yo, atemorizado, después de que he conocido en mi propia persona el error tan grave que es la nueva tendencia artificial de búsqueda de esta estabilidad de cartón?” (Caicedo, 2020, p. 44).

A su vez, este distanciamiento ante el lugar común de una generación desenfrenada y rebelde se expresa de forma recurrente en su literatura, aspecto que ha sido evitado por parte de la crítica y la mayoría de la divulgación cultural. Es importante entender que la obra de Caicedo no hace una reivindicación gratuita de las narrativas de la monstruosidad, es decir, no hay una exaltación ingenua de la rebeldía adolescente, la depresión, las adicciones o la vulnerabilidad física y emocional. En contraste con esto, su obra es una

reivindicación de la vitalidad, tal y como ha sido analizado por Duchesne-Winter (2007), quien plantea que la escogencia de la salsa por parte de la protagonista de *¡Que viva la música!* es una forma de desmarcarse del nihilismo y la tristeza inherentes a los estereotipos del roquero incomprendido y enfermo. En el episodio en el que el personaje de María del Carmen descubre la salsa, su perspectiva vitalista y su reivindicación de la fiesta y el goce reafirman esta perspectiva que está presente en la obra de Caicedo:

Me inflé de vida, se me inflaron los ojos de recordar cuánto había comprendido las letras en español, la cultura de mi tierra, donde adentro hace un sol, grité descomunamente: "¡abajo la penetración cultural yanky!", y salí de allí corriendo, obligando a mis amigos a que, sin un segundo de pérdida, me siguieran. (Caicedo, 2017, p. 140)

En este mismo sentido, en uno de los episodios más reveladores de la novela, Caicedo propone esta tensión a través de la narración de una masacre familiar cometida por un adolescente roquero de la clase alta caleña. El escritor no romantiza la enfermedad mental del autor del crimen, como tampoco lo hace con ninguna de estas escenas en las que hay un despliegue de "locura" juvenil. Por el contrario, la novela está construida de tal manera que pone al lector en una perspectiva inevitablemente crítica frente a los síntomas de una sociedad que llevaba a sus jóvenes a mitigar sus desequilibrios mentales a través del cliché de la autodestrucción. Al finalizar el episodio de la masacre familiar, leemos a la protagonista expresar, de forma irónica, esta problemática, revelándonos, como lo hace a lo largo de toda la novela, que su anhelo es la vida, no la enfermedad ni la muerte:

Yo bajaba las escaleras, sólo iba por allí a todas estas alturas, luego de ser testigo del parricidio, matricidio y nanicidio de Flores. Para qué, algo impresionada sí estaría, pues pensé: "un vínculo de muerte nos une en ésta y cada una de las rumbas. ¿De qué serán capaces los otros? ¡Oh, yo esperaba tanto de esa generación! (Caicedo, 2017, pp. 96-97)

Es, en contraste con las narrativas de la monstruosidad, una invitación al optimismo que ocurre, incluso, en los momentos en los que la protagonista se sumerge en el rock, habitualmente leídos desde el nihilismo y la depresión atribuida al autor:

“Poné esa radio, ¿quierés?”, y yo que lo pongo y suena tremendo rock pesado y seguido. Miré a Ricardito emocionada. “Es Grand Funk”, me informó. Él entendía. Yo lo admiraba. “¡Oh, va a ser un gran día!”, exclamé, un poco aliviada de haber salido del parque sin pensar cosas raras. (Caicedo, 2017, p. 67)

3. MONSTRUOSIDAD Y DIVULGACIÓN: CAICEDO EN LA PRENSA CULTURAL

Siguiendo lo anterior, uno de los ámbitos en los que se evidencia la monstrificación de la figura de Caicedo es el de la prensa cultural. Un primer ejemplo de esto se encuentra en el texto del escritor Luis Muñoz (2020) titulado “Andrés Caicedo (1951-1977): Un hombre determinado que murió de desencanto”. Ahí, desligándose de una lectura crítica y, como se dijo antes, ciñéndose a la imagen comercializable de la monstruosidad, Muñoz intenta reconstruir una especie de diario ficticio, escrito en la primera persona del singular, que se propone dar cuenta de la vida y la obra de Caicedo. El diario *El Espectador*, que publicó el ensayo más de una década después, sostiene que el texto está construido a partir de la obra del autor caleño. Sin embargo, una lectura crítica del ensayo evidencia que se trata de una difusa concatenación de episodios biográficos que apuntan exclusivamente a una narrativa de la monstruosidad, a un aprovechamiento de la enfermedad mental como fundamento del trabajo creativo, dejando de lado la aprehensión de la obra.

Desde el título mismo del artículo, en el que se sugiere que el autor murió de tristeza, se lleva al lector a una perspectiva amarillista, alejada de los elementos estéticos que definen su obra. En las primeras líneas del ensayo, Muñoz empieza con la noche del suicidio de Caicedo: “Comenzaré por el fin: viernes 4 de marzo de 1977. Edificio Corkidi No 2, Cali. Cualquier cantidad de seconales. En esa fecha decidí quitarme la vida porque siempre sostuve: Vivir después de los 25 años es deshonesto: es un repetirse porque se ha superado la capacidad de asombro” (párr. 3). Luego, unos párrafos después, trata de

conectar, de forma arbitraria, una cita de la obra con su posterior suicidio: “Uno de mis últimos textos lo expresa: “Sonreí al pensar en sus palabras que nombraban por ‘angustia’ algo que para mí era destino” (párr. 3). Como se hace manifiesto, el ensayo recurre a los lugares comunes que han sido insumo para construir la mitificación romántica de Caicedo: la muerte prematura, el desprecio por la adultez, un estado crónico de melancolía y ansiedad o las adicciones. Lo que, en aras del efectismo, limita la visión compleja de la escritura de Caicedo, pues queda reducida, desde el inicio del ensayo, a ser una profecía de la enfermedad, la rareza y la muerte prematura (Van der Huck, 2004). Después de hacer más énfasis en las circunstancias del suicidio que en lo que, supuestamente, es la intención explícita del texto, Muñoz escribe un fragmento completo en el que se presenta una imagen de Caicedo como un personaje monstruoso, singularizado a partir de rasgos físicos que resaltan la enfermedad: “En el plano personal, la tartamudez, que no me dejó ser actor; estos dientes, que no me dejaban respirar; el asma, que tampoco...; esos nervios... que me impedían armar un bareto; la tristeza... daba risa (siempre sufrí de ella, claro, de tristeza) [...] el deseo de matar” (párr. 13).

Siguiendo esta misma perspectiva, es pertinente mencionar un segundo ejemplo, escrito por el historiador y académico Ricardo Motta. Como la mayoría de los artículos de crítica divulgativa revisados para esta investigación, el texto de Motta incurre en las mismas problemáticas mencionadas en el caso de Muñoz, ambos textos publicados en los diarios de mayor circulación en Colombia, *El Tiempo* y *El Espectador*, respectivamente. En el artículo de Motta (1997), “El suicidio de Andrés”, se hace referencia explícita al vínculo supuestamente necesario entre la enfermedad mental, una vida disruptiva y la creación de la obra. Se establece, nuevamente, una relación causal entre hechos biográficos aleatorios y categorías literarias. Es evidente que la biografía de un autor es relevante a la hora de comprender su obra, pero las narrativas de la monstruosidad hacen un uso maniqueo y selectivo de la biografía, despojándola de las complejidades que tendría cualquier vida. Esta descomplejización tiene que ver con el tipo de artista que se quiere vender. Como ya se mencionó en el caso de Amy Winehouse en contraposición al de

Britney Spears, estas recetas seleccionan intencionalmente los hechos biográficos que convienen a la creación de determinado tipo de personaje.

En el caso de Caicedo se escogen específicamente episodios “oscuros” y disruptivos y se intentan conectar con fragmentos específicos de la obra que convienen a la imagen de un escritor suicida, nihilista y marginal. Siguiendo la argumentación de Waltz y James (2009), si Caicedo hubiera sido un escritor, por ejemplo, de cuentos fantásticos o de algún tipo de literatura costumbrista, no se usaría su “identidad bohemia” como categoría de análisis de su obra. De esta forma, el texto de Motta, sin ninguna justificación analítica ni metodológica, propone una causalidad entre la supuesta vida caótica e inmadura de Caicedo y su escritura: “Su vida bohemia con esquema de adolescente lo llevó a escribir Angelitos empantanados o historias para jovencitos” (párr. 4). Esta imagen contrasta con la que se desprende de la lectura rigurosa de su obra y de su biografía a través de su correspondencia⁵, que revelan la imagen de un artista complejo, disciplinado y alejado de los estereotipos con los que se ha promovido su obra. Estos estereotipos han insistido en inscribir a Caicedo en la tradición de los poetas malditos, tal y como lo hace Motta al final de su artículo: “Caicedo eligió la temporada corta, pero con apasionada intensidad como la de Silva o Rimbaud” (párr. 6). De nuevo, se recurre a la romantización del sufrimiento y la marginalidad como fuente fundamental de la creatividad.

Este abordaje biográfico que, como ya lo advirtió Van der Huck (2004), establece una relación teleológica entre suicidio y genialidad, se ha hecho evidente también en la imagen póstuma de Caicedo que han propuesto sus compañeros de Ciudad Solar y del Cine Club de Cali. Convertidos en figuras relevantes del campo cultural colombiano, periodistas y artistas como Sandro Romero y Luis Ospina dejaron caer afirmaciones que conducen a esta teleología de la muerte como destino artístico y forma de consagración de una vida disoluta, excéntrica y plagada de enfermedad y soledad, esto es: aportaron a la consolidación de una narrativa de Caicedo como “monstruo”. En el prólogo a la

⁵ Es preciso aclarar que el propósito principal de este artículo no es hacer un análisis de la correspondencia de Caicedo, sino de la producción que se ha hecho sobre su obra. En los casos en los que se menciona su correspondencia, esta funciona como un escenario para contrastar algunas ideas que evidenciamos en los textos analizados.

compilación de cuentos *Destinitos Fatales*, Ospina y Romero (1988) afirman: “Aquí nació Andrés, un desesperado que no quiso perder un minuto de su tiempo porque sabía, desde muy joven, que tenía una cita pendiente con la muerte a los 25 años” (p. 10). En otro pasaje, exaltan la excepcional disciplina de Caicedo, pero de inmediato la conectan con una supuesta predestinación a la muerte joven, sin aportar ninguna evidencia o argumento para sostener su afirmación, desconociendo que no existe una conexión intrínseca entre la disciplina de trabajo y la romantización del suicidio y la enfermedad mental: “En dichas notas podemos ver casi que un plan de lecturas impuesto por sí mismo desde sus once o doce años, como si de antemano supiera que debía llenar todos los baches en su cultura tan rápido como fuera posible” (p. 14). A su vez, como ya se ha mencionado al respecto de otros autores, la crítica literaria se disuelve en el sensacionalismo biográfico: “A partir de este propósito, de esta necesidad urgente de acabarlo todo rápidamente, se construyó su obra. A un ritmo destructivamente veloz” (p. 19).

Por su parte, para traer otro ejemplo relevante, el escritor chileno Alberto Fuguet (2017), en su artículo titulado “Planeta Caicedo”, plantea que uno de los posibles efectos que puede tener la lectura de Caicedo sobre el lector es que “te reafirma tus inseguridades y miedos y más que pensar en escribir, comienzas a pensar en cómo matarte o, al menos, cómo vivir una vida caicediana” (párr. 2). En ese mismo texto, Fuguet recae sobre la teoría de la predestinación que se evidenció en Ospina y Romero, descalificando su intención de crear una carrera como escritor, reduciendo el impulso artístico a un acto de locura adolescente: “Caicedo siempre tuvo claro que su fama y su conexión con los lectores sería después” (párr. 3).

En el mismo texto, Fuguet compara a Caicedo con Kurt Cobain, un músico que, de la misma forma que Ian Curtis, ha sido objeto de una mitificación permanente debido a su personalidad introvertida, sus adicciones y su posterior suicidio. Al equiparar a Caicedo con Cobain o con cualquier otro de los “malditos del rock” como Jim Morrison o Janis Joplin, Fuguet lo inscribe en esa categoría de genio atormentado cuyo talento está intrínsecamente ligado a su enfermedad o su rareza: “Caicedo es una suerte de Kurt Cobain literario y cinéfilo que es capaz de unir a los fans de André Bazin con los de Bob

Dylan” (2017, párr. 15). Paradójicamente, como ya se comentó previamente, el propio Caicedo entendía muy bien que esa imagen de genio maldito y atormentado era parte constitutiva de la parafernalia comercial del rock. Al contrario, comprendía que esos artistas, en concordancia con la línea argumental José Watanabe, crearon en sus momentos de lucidez o en sus periodos de mayor “normalidad”, como sucedió con el mismo Kurt Cobain, quien compuso y grabó lo más relevante de su material en los periodos de sobriedad, tal y como lo muestra Morgen (2015) en el documental biográfico *Montage of Heck*. Para cerrar su texto, Fuguet (2017) afirma:

Aún me cuesta creer que supe de la existencia de Andrés Caicedo hace tan poco. Mucho después que Andrés Caicedo se había convertido en *Andrés Caicedo*, el rockstar literario colombiano, el Kurt Cobain de Cali, el cineasta que no filmó, pero terminó transformándose en la estrella de cine más grande que ha producido Colombia. (párr. 16)

Por supuesto, no se trata de desconocer la ardua labor exegética y de difusión que llevaron a cabo Romero, Ospina o Fuguet, responsables en parte de que la obra de Caicedo se conozca en otros países de América Latina y en EE.UU. Mas allá de esto, se trata de poner en evidencia de qué manera las narrativas de la monstruosidad han influido incluso en aquellos que lo leyeron rigurosamente o que, en el caso de Ospina y Romero, llegaron a conocerlo personalmente y vieron la obra de Caicedo a través de un sesgo derivado de la imagen romantizada de la enfermedad y la vulnerabilidad del autor.

4. CAICEDO EN LA CRÍTICA Y LA TEORÍA LITERARIA

Esta narrativa de la monstruosidad a la hora de analizar la obra de Caicedo ha permeado, también, una parte del análisis académico. Aunque más difícil de rastrear debido a la metodología hermenéutica, en la que es indispensable indagar en los textos literarios sin hacer explícita la conexión causal entre una biografía sensacionalista y la obra, es evidente que ciertas investigaciones parten de premisas preconcebidas de lo que debería ser el tipo de autor analizado. Dichas premisas tienen que ver con la idea de que

los autores que han ocupado un lugar marginal o periférico en la literatura colombiana deben tener un grado de vulnerabilidad que garantice la supuesta autenticidad y su apropiada distribución como obra de culto. En “Resistencia y psicotrópicos: comentarios a la novela *¡Que viva la música!*”, Alzate (1996) traza un paralelo entre la decadencia del autor, la decadencia de los personajes y la decadencia del mundo: “la obra de Caicedo representa las frustraciones, los temores y las ansiedades de una colectividad” (p. 1). Aunque es preciso reconocer que Alzate propone algunas lecturas valiosas y complejas sobre la obra de Caicedo, ve la muerte y la decadencia como claves de análisis y posiciona la novela como reflejo de la crisis del mundo que es, al mismo tiempo, la del autor: “Para Caicedo, María del Carmen es una metáfora del fracaso de la civilización” (p. 7). En la primera página del texto, Alzate es categórico al conectar la obra con el suicidio: “Después de haber publicado la novela *¡Que viva la música!* (1977), con una obra que comprende una extensa colección de cuentos, una novela, un par de obras de teatro y numerosos artículos de crítica de cine, Andrés Caicedo (1952-77) se suicida a los 25 años” (p. 1).

Siguiendo los términos desarrollados anteriormente, se puede evidenciar que, si el artículo de Alzate tratara sobre un escritor que aborda temas similares, pero que perteneciera a un segmento distinto (no de “culto”) del campo literario, es decir, que no necesitara de la monstruosidad para reivindicar su valor literario, no tendría sentido usar el suicidio y la enfermedad mental como categorías de análisis, y se comprendería a los personajes como personajes y no como metáforas o encarnaciones de una idea o frustración personal del autor. Si se hace, por mencionar uno de los numerosos ejemplos posibles, un análisis estético y sociológico sobre la obra de Hemingway (escritor que se suicidó en 1961) sería poco preciso mencionar, de forma aleatoria, las circunstancias de su muerte o el deterioro de su salud mental como ejes interpretativos del mundo que se está tratando de comprender a la luz de su literatura. Al ser un escritor vinculado a una estética contraria al lugar común del artista vulnerable e incomprensido, la crítica sobre su obra no tiene razón para construir una narrativa monstruosa, una romantización de la enfermedad o, en términos de Waltz y James (2009), una mercantilización de la discapacidad que se aleje de un análisis crítico o teórico riguroso y complejo.

En este mismo sentido, el artículo “*¿Qué viva la música!:* al encuentro y desencuentro de una ciudad imposible” (Ordóñez, 2015) analiza las estructuras sociológicas que surgen de la especificidad narrativa de Caicedo bajo el lente de la enfermedad mental y la decadencia. Siguiendo el estereotipo de Caicedo como suicida y trastornado mental, este análisis académico cae en lugares comunes ya mencionados y enlaza arbitrariamente la biografía con la obra, reduciéndola a ser testimonio de una mente juvenil y desenfrenada que desconoce la complejidad de la narrativa caicediana, sus mecanismos estéticos y la consciencia creativa del autor:

En su vida y en su obra a Andrés Caicedo lo asediaron los monstruos de la razón. Por eso tal vez su novela fluctúa en categorías binarias. Régimen hermenéutico, híbrido, hermafrodita. Día del cansancio frente a la realidad. Noche del goce pagano. Alegría de neón, agri dulce sensación en los túneles del cinematógrafo. Vida y muerte pasando por el deterioro de la casta patriarcal. El frenesí, la música y la droga seducen a los jóvenes; el deterioro, la muerte y el olvido se adueñan de la senectud. (p. 119)

Sin embargo, como se advirtió, el principal problema del artículo de Ordoñez es que establece una identidad absoluta entre el autor y el personaje de la novela de Caicedo, igualando la vida excesiva y el temperamento frívolo de María del Carmen con la vida personal del autor. Con esto, Ordoñez desconoce el estatuto ficcional del personaje novelesco y hace una lectura biográfica que sugiere que el autor nunca tomó distancia de su creación. Por mucho que el trabajo artístico tenga siempre un nivel autobiográfico (“¡Madame Bovary soy yo!”), en términos metodológicos se trata de un error que puede conducir a leer una obra solamente en términos confesionales. Esta identificación lleva, además, a enfatizar el mito de Caicedo como enfermo y suicida, pues el autor del artículo se detiene en los momentos de oscuridad y nihilismo para subrayar la monstruosidad del escritor caleño: “«Es la suerte más simbólica para una hija de la última mitad del siglo», dice Andrés Caicedo a través de su narradora, la Mona” (p. 113). Al final del artículo,

esta identificación entre autor y personaje llega al punto de explicar el suicidio de Caicedo a partir de las motivaciones del personaje:

La Mona sabe, como su álgter ego Andrés Caicedo, que la vida convencional termina en los ancianatos, con mal de San Vito y rostros compungidos de pseudo compasión cristiana; por eso decide, deciden, vivir a la pérdida, así se intuya que esto les implique morir jóvenes, como en las epopeyas griegas. (Ordoñez, 2015, p. 116).

De nuevo, se desconoce que Caicedo era un escritor consciente de su oficio como creador de ficciones, reduciendo su obra a una especie de diario de confesiones. A su vez, se descomplejiza a los personajes y se selecciona, de forma conveniente, rasgos que refuerzan una conexión maniquea entre biografía y obra.

Como ejemplo final del impacto académico de la monstrificación de Caicedo podemos mencionar el artículo “De Andrés Caicedo a León Valencia: ¿el suicidio como clausura o como apertura?” (Gómez, 2009). En este texto se postula el suicidio como categoría de análisis literario, contrastando la novela *¡Que viva la música!* con la novela de León Valencia *Con el pucho de la vida* (2004). El autor, siguiendo las ideas de Oksala (2005), trabaja el suicidio desde la perspectiva de la emancipación individual y desplaza esta visión a los personajes de Caicedo bajo el argumento de que la novela del escritor caleño fue publicada poco antes de su fallecimiento, en 1977; y, según sugiere Gómez, de que contiene algunas citas alegóricas que podrían referirse a una invitación a quitarse la vida como acto de reivindicación “contracultural”:

Por ser uno de los textos en que Caicedo trabajaba en la época que precedió a su muerte, esta novela podría ser leída como un testamento o una nota suicida, un documento que permite aproximarnos a sus ideas sobre la funcionalidad del suicidio y su potencial relación con la independencia del sujeto y, por extensión, de la colectividad. (p. 3)

Siguiendo los argumentos planteados a lo largo del presente artículo, de la lectura del texto de Gómez surge la pregunta: ¿por qué postular esta obra como un prelude del

suicidio si en la misma obra hay una consciencia sobre la posibilidad de una visión del mundo más vital, alejada de la decadencia en que viven los personajes suicidas de Caicedo? Esta supuesta causalidad entre suicidio y obra se debe, como ya se ha planteado, a que se entiende a Caicedo como un autor que se adapta al estereotipo de aquellos que son vendidos y divulgados desde la enfermedad y la monstruosidad como rasgos definitivos de su obra; entendiéndose la enfermedad, así, desde la romantización (Solomon, 2015). De esta manera, se reivindica el suicidio como forma de libertad y heroísmo artístico, desconociendo que se trata de una obra en la que el personaje principal reafirma la búsqueda de una vida plena:

Quizás habría sido la intención de Caicedo recalcar esa propuesta al momento de ingerir las sesenta pastillas de Seconal aquel 4 de marzo de 1977. Si el suicidio de Mariángela fue necesario para que la Mona siguiera viviendo, quizás fuese necesario que ésta siguiera viviendo, siempre viva, para que Andrés Caicedo pudiera morir. (Gómez, 2009, p. 13)

El texto de Gómez analiza el suicidio de Mariángela, mejor amiga de la Mona, como un ejemplo de libertad, cuando en la misma obra podemos rastrear las pruebas de que es justamente ese suicidio, y la decadencia de la burguesía caleña, lo que hace que la Mona se quiera alejar de la depresión y buscar la vitalidad de la salsa. Es decir, leer *¡Que viva la música!* como un elogio a aquellos que no logran “conectar” con la vida es forzar un vínculo causal entre la biografía romantizada de Caicedo y su literatura. El propio Gómez, incurriendo en una contradicción analítica común a la hora de abordar la obra de Caicedo, muestra cómo la Mona, quien busca la libertad no en la muerte y el nihilismo, sino en la vida, da explicaciones sociopolíticas/psíquicas al suicidio de sus conocidos; no exalta la muerte, sino que huye de ella: “La desaparición de Mariángela es en ese sentido consistente con la progresiva incapacidad de la Mona de satisfacer su curiosidad y vitalidad. Si en un principio se identificaba con ella y llegaba a parecersele excesivamente, hay un punto en el cual se empiezan a distanciar” (Gómez, 2009, p. 6).

5. CAICEDO EN PLATAFORMAS DIGITALES Y EN LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

La concepción de un Andrés Caicedo sin obra, es decir, con una obra poco leída y reducida a la enfermedad o a una biografía sensacionalista, ha permeado también, gracias a la divulgación de la figura del poeta maldito suicida, el imaginario cultural de una generación creciente de lectores. Es importante reconocer que, en los últimos años, se han desarrollado proyectos encaminados a una exploración de la obra de Caicedo desde distintas perspectivas, sobre todo transmediáticas, que pueden contribuir a una lectura menos reduccionista de la obra. En el reciente artículo “Andrés Caicedo aún camina por Cali: narrativas inmersivas e interactivas para los actuales transeúntes de la sucursal del cielo”, Valencia et al. (2024) analizan cómo el legado de la ciudad plasmada por Caicedo se puede actualizar a través de herramientas digitales: a partir de una aplicación móvil que utiliza realidad aumentada, los usuarios pueden relacionarse con las complejidades de una ciudad del pasado que se ha transformado radicalmente. Esto permite un vínculo con la obra de Caicedo que invita a una experiencia vital e individual con ella.

Sin embargo, a pesar de que se han hecho proyectos encaminados a que las nuevas generaciones se apropien y conozcan la obra del escritor, es evidente, haciendo un rastreo por distintos medios digitales y redes sociales, que la mayoría de quienes se interesan por la escritura del autor se enfrentan a su literatura desde un lugar de enunciación y recepción estrechamente relacionado a cómo se ha vendido el “personaje Caicedo”, pues el legado de la obra se ha construido por décadas a partir de los presupuestos de las narrativas de la monstruosidad. La recepción de su literatura, así, ha llevado a asociar al escritor con un tipo de arte alejado de su obra e, incluso, de su biografía.

Lo anterior puede rastrearse con claridad simplemente con búsquedas sencillas como el nombre del autor o de las obras, sin usar “palabras clave” que podrían incitar un tipo de búsqueda que corrobore la tesis de este artículo; un método que demuestra lo consolidadas que están estas narrativas de la monstruosidad. Los resultados mayoritarios en redes sociales o en plataformas digitales tienden a una concepción “monstrificada” y romantizada de un escritor que, como se ha demostrado, se aleja por completo de los contenidos formales y argumentales de sus escritos. El 22 de febrero de 2024, por

ejemplo, al rastrear comentarios en la plataforma X, se lee la primera entrada, del usuario @acercandro (2024), después de buscar “Andrés Caicedo”: “Me dieron ganas de volver a leer a Andrés Caicedo, así de mal estoy”. ¿Cuál es el vínculo real de la lectura de la obra con “estar mal”? Es, por supuesto, una alusión a la imagen comercial del artista, aquel que se adapta a lo que el mercado y la crítica compartimenta dentro de aquellos escritores de/para la tristeza. Entre los múltiples ejemplos diarios que apuntan a lo mismo, aparecen los siguientes: “Andrés Caicedo lo único genial que hizo fue matarse a los veinticinco” (@channel_mundo, 2024); “He estado tres días en el Colegio San Juan Bosco em [sic] Cali; el cual aparece en múltiples ocasiones en la literatura de Andrés Caicedo. Qué chimba ese drogadicto mano. Bueno chao” (@Melalamasmela, 2023).

A su vez, este tono recurrente, predominante, aparece en el ámbito audiovisual tanto independiente como oficial. Buscando el nombre del autor, o alguna referencia a su obra, los resultados de videos de plataformas como YouTube, *reels* de Instagram o *Tik Tok*, arrojan los siguientes títulos: “... A los 25 cuando termino [sic] su vida ya había [sic] escrito toda su obra” (El master); “Hermana de Andrés Caicedo: Andrés se mató después de eso no oí absolutamente nada” (*El Tiempo*, 2022); “la desgarradora carta suicida del escritor colombiano Andrés Caicedo (epistolar); “Andrés Caicedo (su último día de vida)” (@ricardofanta, 2006); o “conoce la droga en Estados Unidos, donde comienza su decadencia, conoce en Colombia dos niños (@fabricantedehistorias, 2023).

En esta misma línea, un ejemplo paradigmático de lo anterior corresponde al largometraje colombo-mexicano *¡Que viva la música!*, dirigido y adaptado por Carlos Moreno (2015). La película, ganadora de la Mejor Coproducción Latinoamericana en el Festival de Cine Latinoamericano, que pretende, abiertamente, adaptarse a las lógicas del mercado de la distribución cultural, como lo demuestra su plan de producción y de distribución, deja en evidencia que la literatura de Caicedo, su escritura, no ha sido lo relevante a la hora de vender, paradójicamente, la obra del escritor. Es, más bien, su imagen de incomprendido e “iconoclasta”; es, de nuevo, su biografía reducida a la enfermedad, al exceso, a la adicción. La película, así, no indaga en ninguna de las problemáticas y estéticas que aborda la novela, sino que se limita al intento de ser

escandalosa y reconocible a partir del lugar común con el que se entiende popularmente al personaje que se ha divulgado de Caicedo. Cualquier lector concienzudo de la novela, y de la obra completa del autor, puede detectar rápidamente que al director (y a los productores) no le interesó la indagación profundamente compleja de la realidad que capta el escritor caleño, sino una serie de imágenes descontextualizadas, estratégicamente diseñadas para crear un mundo acorde al espacio cultural en el que, siguiendo la teoría de Waltz y James, se quiere encasillar a este tipo de artista. Al asistir al estreno mundial de la película, la promotora cultural Rosario Caicedo (2015), hermana del escritor, lo pone en las siguientes palabras:

[...] es, en síntesis, un collage fragmentado e incoherente cuya base reúne las fórmulas infalibles: sexo de todo tipo, drogas y violencia. Claro está, en el sexo deberán aparecer bellísimas mujeres. Y si se le añade un baile frenético, donde los cuerpos semidesnudos saltan, aún mejor. Una fórmula que rara vez falla. Y sobre esos superficiales soportes se sustenta la película. Como si *¡Que viva la música!* fuese tan solo una historia de erotómanos y bailarines. (párr. 14)

Otro ejemplo audiovisual relevante para comprender la mitificación reduccionista de Caicedo es el documental *Unos pocos buenos amigos*, dirigido por Luis Ospina (1986). En la sección titulada “Recibiendo al alumno nuevo”, se recogen algunos testimonios de amigos de infancia de Caicedo que, a través del montaje de la película, se enfocan, principalmente, en resaltar su rareza y su singularidad por ser un niño tartamudo que se la pasaba leyendo: los adjetivos utilizados “torpe, raro, genio, ingenuo, vulnerable, etc.” contribuyen, sin duda, a la construcción de esta narrativa de la monstruosidad. Sin embargo, este documental tiene el mérito de reflexionar, sobre el final del metraje, sobre cómo el mito podría terminar devorando al artista, anticipándose al fenómeno que tratamos de abordar en este artículo. Paradójicamente, tanto esta película, como el último documental de Caicedo realizado por Luis Ospina, *Todo comenzó el fin* (2015), incurren

en la contradicción de denunciar el estereotipo de Caicedo que oscurece su obra, al tiempo que contribuyen a perpetuarlo.

CONCLUSIONES

Como ocurre con la música, el cine y otras manifestaciones artísticas, la literatura y el quehacer literario han sido objeto de lecturas que, gracias a las lógicas del mercado y a las estrategias de divulgación artística y académica, han minimizado el análisis crítico y, en su lugar, han priorizado lecturas biográficas que se enfocan en hacer visibles aspectos relacionados con la enfermedad, la rareza y la excentricidad. Estas narrativas están inscritas en el marco de escritores y escritoras cuya vida e imagen pública responden al estereotipo del genio atormentado que sacrifica su estabilidad e integridad física y psíquica en beneficio de una obra que, en última instancia, se lee como testimonio de la enfermedad y la discapacidad.

En esta investigación resulta claro que el tratamiento dado a la figura de Caicedo en los ámbitos periodístico, divulgativo y, en ocasiones, académico, se ha centrado en algunos aspectos estratégicamente seleccionados de su vida personal, resaltando su carácter excéntrico y enfermizo. Este enfoque biográfico ha eclipsado el reconocimiento del valor estético y sociológico de su obra literaria. En otras palabras, se ha construido una narrativa en torno a Caicedo que enfatiza su supuesta monstruosidad, romantizando su discapacidad y desviando la atención del análisis objetivo y la promoción no sensacionalista de su obra literaria que, como se ha argumentado, es de gran relevancia en el campo literario latinoamericano. Es importante reconocer que la obra de Caicedo fue creada por un autor consciente de su arte, que no hizo de su condición marginal el centro de su trabajo creativo, independientemente de cuál fuera esa condición.

Estas narrativas de la monstruosidad impiden comprender que la obra de Caicedo debe ser entendida como obra, a saber, que tanto los personajes como las herramientas literarias operan en función del universo poético que se está creando y no como una especie de diario confesional o manifiesto suicida adolescente en el que se plasman los efectos cotidianos de la depresión y la inconformidad con determinadas circunstancias

de vida. Así, se pasa por alto el hecho de que Caicedo era un escritor consciente de su papel como creador de ficciones, reduciendo su obra a una receta fácilmente vendible, en sintonía con la forma en que se han visibilizado artistas que cumplen con las supuestas características de lo maldito, lo decadente y lo enfermo.

Por último, es importante destacar que este artículo constituye una invitación para que futuras investigaciones sigan indagando acerca de la relación entre obra, biografía y divulgación. En este sentido, es importante mencionar el artículo de Figueroa Carle (2015), que analiza una posible lectura de la obra de Caicedo desde la categoría de autoficción, evidenciando las complejidades y contradicciones de este tipo de lecturas. A su vez, investigaciones como las de Ospina Bedoya (2024) proponen análisis de la obra de Caicedo desde lo *queer* y desde otras perspectivas emergentes y marginales. Este tipo de lecturas contribuyen a una comprensión más compleja de la obra del escritor. Teniendo esto en cuenta, este artículo propone, finalmente, una invitación a comprender, a partir de una lectura rigurosa, que se trata de una obra que no busca glorificar de manera ingenua la rebeldía adolescente, la depresión, las adicciones o la vulnerabilidad física y emocional. Al contrario, es posible evidenciar una literatura compleja y significativa para el campo cultural colombiano y latinoamericano, que puede leerse desde la vitalidad como una forma de apartarse del nihilismo y la tristeza asociados comúnmente al estereotipo del escritor/roquero, enfermo e incomprendido.

DECLARACIÓN DE AUTORÍA ([CREDIT](#))

David Martínez Houghton: Conceptualización, Investigación, Metodología, Redacción –borrador original, Redacción – revisión y edición.

Josef Amón Mitrani: Conceptualización, Investigación, Metodología, Redacción –borrador original, Redacción – revisión y edición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alzate, Gastón. (1996). "Resistencia y psicotrópicos: comentarios a la novela *¡Que viva la música!*". *Latin American Literary Review*, vol. 24, núm. 48, pp. 39-55.
- Barthes, Roland. (2011). *El grado cero de la escritura: Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI.
- Caicedo, Andrés. (2020). *Correspondencia (1970-1973)*. Seix Barral.
- Caicedo, Andrés. (2017). *¡Que viva la música!* Penguin Random House.
- Caicedo, Rosario. (2015). "¡Que viva la música! en cine: un collage incoherente de sexo, drogas y violencia", 29 de octubre, <https://www.las2orillas.co/que-viva-la-musica-en-cine-un-collage-incoherente-de-sexo-drogas-y-violencia/>
- Duchesne-Winter, Juan. (2007). *Equilibrio encimita del infierno: Andrés Caicedo y la utopía del trance*. Fundación Editorial Archivos del Índice.
- El Tiempo*. (2022). "Hermana de Andrés Caicedo "Andrés se mató" después de eso no oí absolutamente nada", <https://www.youtube.com/watch?v=Ixpzo21ca8s>
- Enríquez, Mariana. (2011). "Alejandra Pizarnik". *Los malditos*, compilado por Leila Guerreiro. Ediciones UDP.
- Figuerola Carle, José Gabriel. (2015). "'Que enloquezcan mis personajes, no yo'. Instancias de autoficción en la obra de Andrés Caicedo". *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 3, núm. 5, pp. 65-95.
- Foucault, Michel. (1983). "¿Qué es un autor?". *Littoral*, núm. 9.
- Fuguet, Alberto. (2017). "Planeta Caicedo". Prólogo a *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo. Penguin Random House.
- Fuguet, Alberto. (2008). *Mi cuerpo es una celda. Una autobiografía*. Norma.
- García, David. (2008). "El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock". *Revista Nómadas*, núm. 29, pp. 187-199.
- Gilard, Jacques. (1986). "Musique populaire et identité nationale. Aspects d'un débat colombien (1940 – 1950)". *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 1, pp. 185-196.
- Gómez, Felipe. (2009). "De Andrés Caicedo a León Valencia: ¿el suicidio como clausura o como apertura?". *Research Showcase*, <https://doi.org/10.1184/R1/6490286.v1>
- González Ortega, Nelson. (1997). "(Sub)versión del Nacionalismo oficial en literatura: el caso de Colombia". *Literatura: teoría, historia y crítica*, núm. 1, pp. 9-32.
- Hadot, Pierre. (2006). *Elogio de Sócrates*. Editorial Me cayó el veinte.

- Luiselli, Valeria. (2007). "El mito Caicedo". *Letras Libres*, 31 de diciembre, <https://letraslibres.com/revista-mexico/el-mito-caicedo/>
- Morgen, Brett. (2015). *Montage of Heck*. Cinta Cinematográfica. HBO.
- Motta, Ricardo. (1997). "El suicidio de Andrés". *El Tiempo*, 18 de abril, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-510069>
- Muñoz, Luis Carlos. (2020). "Andrés Caicedo (1951-1977): Un hombre determinado que murió de desencanto". *El Espectador*, 29 de septiembre, <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/andres-caicedo-1951-1977-un-hombre-determinado-que-murio-de-desencanto-article/>
- Ordóñez, Jorge. (2015). "¡Qué viva la música!: al encuentro y desencuentro de una ciudad imposible". *Novelas colombianas desde la Heterodoxia*. Cátedra Rafael Gutiérrez Girardot.
- Ospina, Luis. (2015). *Todo comenzó por el fin*. Cinta Cinematográfica. Proimágenes.
- Ospina, Luis. (1986). *Unos pocos buenos amigos*. Cinta Cinematográfica. Instituto Colombiano de Cultura - Colcultura.
- Ospina, Luis y Sandro Romero. (1988). "Prologo". *Destinitos Fatales*, de Andrés Caicedo. Oveja Negra.
- Ospina Bedoya, Yefferson. (2024). "Andrés Caicedo Queer: ¡Que viva la música!, manifiesto de subversión sexual y cultural frente a la herencia de la colonia en Cali". *Poligramas*, núm. 59, <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i59.13756>
- Pérez Rojas, Concepción. (2014). "Leopoldo María Panero: paradigmas de un no-lugar". *L'Âge d'or*, núm. 7, pp. 1-10, <https://doi.org/10.4000/agedor.604>
- Robb, Graham. (2001). *Rimbaud*. Tusquets.
- Solomon, Andrew. (2015). *El demonio de la depresión: un atlas de la enfermedad*. Debate.
- Schwob, Marcel. (1986). *Vidas imaginarias*. Biblioteca Personal Borges.
- Tapia, Gonzalo. (2016). "José Watanabe: de la depresión a la creación", <https://www.youtube.com/watch?v=A12ueDIOLE8>
- Valencia, Víctor Hugo, et al. (2024). "Andrés Caicedo aún camina por Cali: narrativas inmersivas e interactivas para los actuales transeúntes de la Sucursal del Cielo". *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la Cultura y el Territorio*, núm. 25, pp. 221-231.

- Verlaine, Paul. (2025). *Los poetas malditos*. El Libro Total Prisma: la Biblioteca Digital de América, <https://www.ellibrototal.com/ltotal/>
- Van der Huck, Felipe. (2004). "Andrés Caicedo: suicidio y consagración". *Sociedad y economía*, núm. 6, pp. 108-130.
- Von der Walde, Erna. (1998). "Realismo mágico y poscolonialismo: Construcciones del otro desde la otredad". *Teorías sin disciplina*, editado por Santiago Castro. Porrúa.
- Von Martin, Alfred. (1946). *Sociología del Renacimiento*. FCE.
- Waltz, Mitzi y Martin James. (2018). "Cómo comercializar la discapacidad. Ian Curtis y Joy Division". *Joy Division: Placeres y desórdenes*, editado por Fruela Fernández. Errata Naturae.
- Waltz, Mitzi y Martin James. (2009). "The (re)marketing of disability in pop: Ian Curtis and Joy Division". *Popular Music*, vol. 28, núm. 3, pp. 367-380.
- @acercandro. (2024). "Me dieron ganas de leer a Andres Caicedo, así de mal estoy". *X*, 22 feb., https://x.com/acercandro/status/1760885939809783994?s=12&t=r0sgkvH-XY76JYc4v_npg
- @channel_mundo. (2024). "Andrés Caicedo lo único genial que hizo fue matarse a los veinticinco.". *X*, 28 ene., https://x.com/channel_mundo/status/1751784549212913789?s=48&t=r0sgkvH-XY76JYc4v_npg
- @fabricantedehistorias. (2023). "conoce la droga en Estados Unidos, donde comienza su decadencia, conoce en Colombia dos niños". *TikTok*, <https://www.tiktok.com/@fabricantedehistorias? t=8mvH9SJ5Hd8& r=1>
- @Melalamasmela. (2023). "He estados tres días en el Colegio San Juan Bosco en Cali; el cual aparece en múltiples ocasiones en la literatura de Andrés Caicedo. Que chimba ese drogadicto mano. Bueno chao". *X*, 11 dic., https://x.com/melalamasmela/status/1734280180439351468?s=48&t=r0sgkvH-XY76JYc4v_npg
- @ricardofanta. (2006). "Andrés Caicedo (su último día de vida)", <https://www.youtube.com/watch?v=wCft8GzhcvY>