Carnegie Mellon University
Research Showcase

Department of Modern Languages | Dietrich College of Humanities and Social Sciences

1-1-2007

Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical

Felipe Gomez
Carnegie Mellon University, fgomez@andrew.cmu.edu

Follow this and additional works at: http://repository.cmu.edu/modern_languages

Part of the Arts and Humanities Commons

Recommended Citation
Gomez, Felipe, "Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical" (2007). *Department of Modern Languages.* Paper 24.
http://repository.cmu.edu/modern_languages/24

This Article is brought to you for free and open access by the Dietrich College of Humanities and Social Sciences at Research Showcase. It has been accepted for inclusion in Department of Modern Languages by an authorized administrator of Research Showcase. For more information, please contact research-showcase@andrew.cmu.edu.

Breakfast
Grabado, 15 x 10 cm

Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical*[1]

Dr. Felipe Gómez**

El canibalismo y el vampirismo son motivos recurrentes en la obra literaria y fílmica del colectivo interdisciplinario colombiano conocido como Grupo de Cali. También son fundamentales en la creación de su estética del "gótico tropical". Bajo esta estética, los trabajos del Grupo efectúan una reapropiación y recreación transcultural del cine y la literatura góticos, a partir de los parámetros locales de la juventud caleña de las décadas del sesenta y del setenta. En este artículo me enfoco en las representaciones de la mujer caníbal que se pueden hallar en los textos de Andrés Caicedo, uno de los líderes del Grupo, y las examino con la ayuda de teorías culturales contemporáneas de las figuras de Calibán y el caníbal en América Latina.

Palabras clave: Andrés Caicedo, Grupo de Cali, gótico tropical, canibalismo y vampirismo en la literatura en América Latina, Calibán, Cali, Colombia

Cannibalism and vampirism are recurring motifs in the films and fiction made by the Colombian interdisciplinary collective known as *Grupo de Cali* (the Cali Group). They are also fundamental for their aesthetic of the "Tropical Gothic". Through this aesthetic, the Grupo effects a transcultural reappropriation and recreation of Gothic film and literature by incorporating the local parameters of the youth in Cali during the 1960s and 1970s. In this article I focus on representations of female cannibals found in short fiction by Andrés Caicedo, one of the founders of the Grupo, and I examine them using contemporary cultural theory and criticism related to the figures of Caliban and the cannibal in Latin America.

Key words: Andrés Caicedo, Grupo de Cali, cannibalism in literature, Caliban, Cali, Colombia

Le cannibalisme et le vampirisme sont des motifs récurrents dans l'œuvre littéraire et cinématographique du collectif interdisciplinaire colombien connu comme *Grupo de Cali*. Les membres de ce groupe sont connus aussi pour leur esthétique du "Gothique Tropical". C'est dans cette esthétique que les travaux du groupe effectuent une appropriation et recréation transculturelle du cinéma et de la littérature dits "gothiques" à partir des paramètres locaux de la jeunesse de Cali des années 1960 et 1970. Dans cet article nous nous concentrons sur les représentations de la femme cannibale telles qu'on peut les rencontrer dans les nouvelles d'Andrés Caicedo, l'un des leaders du Groupe de Cali, et nous les analysons grâce à des théories culturelles contemporaines des figures de Caliban et le cannibale en Amérique Latine.

Mots clés**:** Andrés Caicedo, *Grupo de Cali*, cannibalisme et littérature, Caliban, Cali, Colombie

---

* Recibido: 10-04-07 / Aceptado: 20-06-07

1 Artículo extraído de la tesis de doctorado "Misterio regio: contracultura y el cadáver de Caicedo", Ann Arbor, The University of Michigan, 2004. Agradecimientos especiales a Karen Faulk y al doctor Michael J. West por sus valiosos comentarios y ayuda. Agradecimientos también a John Beverley y al departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Pittsburgh por darme la oportunidad de presentar una versión anterior de este documento y a las personas que allí me ofrecieron sus comentarios.

1. Introducción: *tropigoticalizando*

Un vampiro de legendaria y aristocrática elegancia ocupa su butaca en el calor y la humedad de una sala de cine en plena ciudad tropical y asiste con voracidad a un ciclo de películas protagonizado por colegas; su mirada silenciosa y penetrante es capaz de helar la sangre en las venas. Un moribundo potentado del azúcar yace en cama viendo a su enfermera cambiarse de ropa a la espera de que realice sobre él la cotidiana e imprescindible ceremonia de la hemodiálisis con la sangre que ella misma le ha procurado la noche anterior. Vampiros de la miseria recorren las calles de las principales ciudades colombianas, armados con cámaras incisivas en procura de crudas imágenes de la abyección tercermundista, para procesarlas y exportarlas al Primer Mundo. No sospechan que ellos mismos serán canibalizados por un actor inesperado. Mujeres de sexualidad desbordada castran a sus víctimas antes de devorarlas hasta los huesos. Los pasajeros a bordo de un autobús miran con ojos famélicos al empleado que se dirige a su casa despreocupado: nada de esto saldrá en las noticias... Las imágenes anteriores son ejemplos descriptivos del elemento monstruoso según aparece en varias obras creadas por el Grupo de Cali (en particular, las películas *Pura sangre* y *Agarrando pueblo,* y los textos *Noche sin fortuna* y "Destinito fatal"). Al encabezar este ensayo con tales imágenes quisiera comunicar una idea de la prevalencia que llegan a adquirir en la obra del Grupo.

La necesidad de darle una nueva mirada al trabajo colectivo creado durante gran parte de la década del setenta por este grupo de jóvenes escritores y cineastas caleños, surge del reciente fallecimiento de uno de sus miembros, el director de cine y televisión Carlos Mayolo; o de la ocasión propiciada por el trigésimo aniversario del prematuro suicidio de quien liderara el Grupo, el escritor y crítico de cine Andrés Caicedo. También se ofrece para darle necesaria profundidad a la obra del cineasta y documentalista Luis Ospina, otro miembro principal del Grupo, quien sigue añadiendo trabajos a su interesante carrera profesional. Pero más que del conjunto de todas las razones anteriores, la justificación de un acto así debe partir como respuesta al inmerecido y casi total desconocimiento de la obra del Grupo, que sólo en años recientes se ha empezado a reparar, evidentemente tarde en demasía.

Con el propósito de contribuir al resarcimiento de esta injusticia, presento este artículo, enfocándome en la figura del caníbal como tipo de los personajes monstruosos presentes en muchos de los trabajos de Caicedo y en el concepto del *gótico tropical* que su obra y la de sus compañeros del Grupo de Cali buscaron consolidar.

En los últimos seis o siete años de su vida —es decir, en el trance de la adolescencia a la edad adulta—, Andrés Caicedo escribía y corregía afanosamente el manuscrito de la única novela que llegó a publicar, *¡Qué viva la música!;* proyectaba incesantemente películas para el Cine Club de Cali en el Teatro San Fernando; paría cinco números de la revista *Ojo al cine* con sus físicas (y bien largas y afiladas) uñas; se entrenaba en técnicas suicidas y hacía quién sabe cuántas cosas más para satisfacer su afán de tiempo. Pero como si esto no le fuera suficiente, en sus ratos libres trabajaba, además, en las revisiones de muchos de los cuentos que había escrito desde los catorce años y perseguía la idea fija de una novela corta, de la que intentó varias versiones, pero que quedó sin terminar. Años después de su suicidio, el hallazgo que hacen Ospina y Romero Rey de "unos baúles misteriosamente intactos" que contenían decenas de versiones de sus cuentos y el manuscrito inconcluso de su novela *Noche sin fortuna* es de por sí un gesto que daría pie al mejor de los relatos góticos (véase Ospina y Romero, 1988).

La reiteración de la figura del caníbal en las obras del Grupo de Cali tiene origen en la fascinación que siente Caicedo por los ambientes y temas góticos. Desde una edad precoz, y siendo plenamente consciente de las escenas de horror que producen decenas de miles de cadáveres en el contexto de La Violencia en Colombia (en especial en su departamento del Valle del Cauca) y de la represión estatal que se efectúa sobre los movimientos juveniles y estudiantiles a lo largo del país, Caicedo devora de manera frenética textos de Edgar A. Poe, Cyril Connolly y H. P. Lovecraft, y más adelante reseña, para su revista de crítica cinematográfica, películas de horror de serie B como las dirigidas por Roger Corman. Su obsesión por conformar una estética del gótico en el trópico se desarrolla a lo largo de su obra, rebasando la temática y extendiéndose a la estructura misma de su creación literaria. Sus editores han observado, por ejemplo, cómo

> La obra de Caicedo se asemeja mucho al concepto de "canibalismo" del que hablaba Raymond Chandler, en el sentido de nutrirse de sus propios textos y correlacionar los temas de unos y otros, de tal manera que todos sus trabajos conformasen un corpus de fijaciones y argumentos recurrentes (Ospina y Romero, 1988: 11-12).[2]

En concordancia con ese proceder, en algunos de sus cuentos participan personajes que también aparecen en otros cuentos, pero desde una perspectiva distinta, una mirada a contraluz que ingresa en el juego de luminosidad y sombra de su ambiente gótico. El resultado, se verá, es un panorama citadino a veces irreal, ciudad oscura a la que la luna le confiere toda su atmósfera gótica, escenificación en la que personajes que antes han servido de fondo son ahora protagonistas.

La propuesta estética de un gótico tropical surge entonces en el contexto político, social y cultural de la década del setenta, a partir de una lectura de cine y literatura góticos, en un doble proceso transculturador y tecnológico mediante el cual estos jóvenes creadores "tropicalizan" (Aparicio y Chávez-Silverman, 1997) la gramática canónica del gótico —la lengua del colonizador—, ajustándola a los parámetros de su realidad local y contemporánea, al tiempo que se dejan tropicalizar por sus códigos para transgredir y reescribir representaciones locales del vampirismo y el canibalismo provenientes de una amplia variedad de fuentes (desde crónicas coloniales e historiografía "oficial" de la república, hasta crónicas periodísticas e imágenes mediáticas, pasando por leyendas y mitos populares).[3]

Partiendo de la definición del monstruo gótico que da Halberstam en *Skin Shows* (1995), y que abarca tanto al *otro* exterior a la comunidad imaginada de Benedict Anderson (2003), como a ese ser que no puede ser imaginado como

2 Sobre el concepto de *canibalismo* que usa Chandler, véase Maldwyn Mills, "Chandler's Cannibalism" (1990).

3 Siguiendo los planteamientos de Aparicio y Chávez-Silverman, hablo de "tropicalizaciones" en íntima relación con "transculturaciones". Tropicalizar, afirman, es "to trope, to imbue a particular space, geography, group, or nation, with a particular set of traits, images, and values" (Aparicio y Chávez-Silverman, 1997).

comunidad, me interesan aquí las maneras en que el sujeto subalterno es vampirizado o canibalizado por el polo hegemónico, así como aquellas en que se da el proceso inverso impulsado *desde abajo.* Contradiciendo la premisa según la cual al gótico se le dificultaría atravesar fronteras (Baldick, 1993), al configurar un gótico *made in* el trópico, Caicedo, Mayolo y Ospina le estarían dando, a sus bestias chupasangres y devoradoras, una inyección de geopolítica (trópico vs. hemisferio norte) y, por tanto, una luz (neogótica) y una temperatura particular. Por otra parte, las estarían adiestrando en la "barbarie" asociada con esta región del mundo y enseñándoles a decir, en un inglés con nítido acento *hollywoodense,* "*Such is life in the fuckin' tropics*".

2. Historias de caníbales: antropofagia / canibalismo / Calibán

El personaje del caníbal puede situarse en América Latina dentro de un debate cultural prominente durante la segunda mitad del siglo XX, en el que el cubano Roberto Fernández Retamar tenía gran incidencia justamente por la época en que el Grupo de Cali estaba activo. En el marco de este debate se ha aceptado como primera fuente de la palabra *caníbal* a Cristóbal Colón, quien compone el neologismo modificando la palabra *caribe,* nombre de la feroz tribu que opuso resistencia a los invasores europeos antes de ser erradicada. El carácter atribuido por Colón a los caníbales contrastaba con la imagen del taíno, representado como un indígena noble que luego daría paso a la imagen del buen salvaje en la *Utopía* de Tomás Moro. Del caníbal a Calibán, si seguimos el linaje cultural que se inaugura con Colón, se puede llegar a varios puntos de interés, que incluyen al Calibán de *La tempestad* de Shakespeare en 1612 y a una serie de textos escritos por Renán (1878), Groussac (1898) y Rodó (1900), así como al *canibalismo cultural* propuesto por Oswald de Andrade y el modernismo brasileño, y a intelectuales caribeños como Césaire, Brathwaite y Fernández Retamar. Este último propone "[a]sumir nuestra condición de Calibán", es decir, "repensar nuestra historia desde el *otro* lado, desde el *otro* protagonista" (Fernández Retamar, 1973: 57). Así convierte a Calibán en "nuestro símbolo", para una visión martiana de América cuyo núcleo sería claramente la Revolución cubana. El Ariel que se une a Calibán, por otra parte, sería entonces el

intelectual orgánico gramsciano, asociado al proletariado, en sus esfuerzos de liberación de las garras de un próspero imperialismo capitalista.

3. Vampiros de la miseria

Para ver cómo se inscribe el gótico tropical de Caicedo y compañía en esta agenda cultural, es importante dar una mirada a *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978), un corto "docuficción" en el que la relación entre las figuras del caníbal y el vampiro, para el Grupo de Cali, se explora en un contexto tropical. El cortometraje, realizado por la misma época en que Caicedo decide dejarse de simulacros y tentativas y cumplir de una vez por todas con su promesa de suicidio, presenta a un equipo que sale a las calles para filmar un documental sobre la miseria en Colombia, "pa' llevar pa' juera", es decir, para exportar. Los documentalistas son, en este caso, una especie de vampiros actualizados que, aunque no porten capa ni título nobiliario, se definen así por la manera en que con su mirada crean lo abyecto y luego se nutren de él.[4]

En otro trabajo analicé la manera en que Ospina y Mayolo realizan, con este corto, una crítica al vampirismo efectuado por el cine documental de "pornomiseria", crítica fácilmente extensiva al intelectual que trabaja *sobre* (y no *con* ni *desde*) el sujeto subalterno, representándole sin otorgarle participación ni voz (Gómez, 2004). También allí discutí la manera en que la figura de Calibán cobra importancia hacia el final de la obra, posicionándose como una alternativa surgida *desde abajo* para contrarrestar el vampirismo que opera *desde arriba.* En particular, me detengo en el personaje que aparece al final del corto, interrumpiendo la filmación. Este personaje, sostengo en ese trabajo, secuestra el rol de director, apropiándose (amparado en su machete) de su lenguaje y desterritorializándolo. Luego del "¡corten!" ordenado por este personaje, se inserta, además, un segmento testimonial en el que Ospina y Mayolo realizan una entrevista a Luis Alfonso Londoño, el "actor natural" que habita el rancho en que se realiza la última secuencia del segmento ficcional. Allí estaría operando un diálogo entre los intelectuales y "el pueblo" que de otra manera

4 Véase la discusión de este tipo de mirada (*gaze*) en Fanon (1991).

estaría ausente. Queda claro que esta interposición no sería posible sin la intervención de intelectuales orgánicos, pues son ellos quienes tienen acceso a los medios que generan esas representaciones y pueden hacerlos disponibles al subalterno para que juntos resistan contra los vampiros de la miseria. Estos nuevos Arieles serían, así, los encargados de aliarse con Calibán y ofrecerle sus armas con el objetivo de que triunfe en su eterna lucha contra Próspero.

El canibalismo que se presenta en el corto estaría, entonces, alineado con la propuesta de Fernández Retamar. Esta caracterización de un Calibán masculino y mestizo como estrategia de representación de la identidad latinoamericana también tuvo, en su momento, una crisis originada, por una parte, en la desilusión de la izquierda, y por otra, en el advenimiento de la crítica posmoderna y los ataques de la crítica feminista a su esencialidad androcéntrica.[5] De hecho, un problema que se ha señalado en relación con esta última, es que corre el riesgo de marginalizar a los géneros no masculinos y a las razas no mestizas. Es en esta vena, creo yo, que se puede intentar una lectura del canibalismo que aparece en los personajes de Caicedo. Sin llegar a ser directamente una crítica de la visión androcéntrica ni establecer propiamente un desafío a esta construcción, los textos de Caicedo ofrecen ejemplos de personajes femeninos que son, en su monstruosidad devoradora, modelos interesantes que se interponen a la masculinidad caleña tradicional, interrogándola. Me gustaría mirar ahora un par de textos suyos para observar en detalle de qué se tratan estas figuras femeninas y establecer su lugar frente a las figuras del caníbal y Calibán.

4. *Vagina dentata*: "Los dientes de Caperucita" (1969)

A los dieciocho años de edad, Caicedo escribe "Los dientes de Caperucita" y construye el cuento partiendo del título de la fábula infantil en que un lobo se come a Caperucita Roja y a su abuela (Caicedo, 1988). En la fábula el lobo ha sido visto como una voraz e indómita fuerza de la naturaleza que amenaza a los seres humanos. Pero, dado que éstos siguen viviendo adentro suyo tras ser

5 Para un ejemplo clásico de la crítica posmoderna a este concepto, véase Beverley (1993). Un recuento de la polémica aparece en Jáuregui (2004).

ingeridos, se señala también una referencia a la posibilidad de trascendencia, y de esta manera el lobo puede leerse como símbolo para el enterramiento o como un signo que introduce el tema de la vida después de la muerte (Rehermann, s.f.). A diferencia de la fábula, en el cuento de Caicedo no es el lobo, sino una mujer humana quien posee los dientes afilados dispuestos para devorar. El lobo, por su parte, termina siendo nada más que un hombre, con lo cual a los lectores se nos adentra en terrenos tanto de la antropofagia como de la lucha de sexos. A continuación quisiera observar cómo se exhibe el potencial caníbal del personaje femenino y joven que aparece en este cuento.

El texto de Caicedo es, en esencia, un largo y aparentemente imparable monólogo en primera persona mediante el cual Eduardo, un varón adolescente, le explica su desesperada situación actual a un amigo suyo, Nicolás. Éste es el ex novio de Jimena, la mujer por quien Eduardo ha sentido una fatal atracción desde la época en que ella y Nicolás eran novios. Como si se tratara de un entrevistador silenciosamente editado fuera del texto o de una máquina "grabadora" análoga a la que aparece, por ejemplo, en *El vampiro de la Colonia Roma* del mexicano Luis Zapata (una novela con la cual este texto de Caicedo guarda varias similitudes), Nicolás es un fantasmal interlocutor cuya figura no vemos y cuya voz no escuchamos sino de segunda mano, a través de las constantes interpelaciones que hace el narrador a medida que va estructurando su testimonio. En ese sentido, Nicolás y el lector ideal del cuento se funden en un único personaje. La idea de los receptores de la historia como grabadoras hace que adquiera sentido la textura marcadamente oral de la narración, un monólogo caracterizado por el argot masculino, juvenil y urbano en el que es frecuente el uso del caló y en el que el ritmo frenético se marca, entre otras cosas, por el empleo de apócopes y por la combinación de dos o más palabras en una sola.

Jimena, a su vez, es la generadora de un doble deseo central en el texto: no sólo protagoniza la obsesión sexual de Eduardo, sino que es, además, la causante del episodio que origina en él la urgencia de contar la historia. A diferencia del narrador de W. Benjamin (1998), a quien el enfrentamiento con el horror y la destrucción le incapacita para la comunicación, para Eduardo en cambio el horror es la raíz de su caudal narrativo. Pero es también ese horror el que va creando fracturas, al principio mínimas y progresivamente mayores y más fre-

cuentes, en el carácter monolítico de su narración. El masivo bloque de palabras que suelta casi sin respiro durante cinco páginas, escasamente interrumpido de vez en cuando por uno que otro signo de puntuación, se quiebra finalmente y admite un segundo "párrafo" cuando le recuerda Eduardo a Nicolás, "me dijiste que habían terminado [su noviazgo]" (Caicedo, 1988: 111). A estas palabras les sigue un espacio en blanco que se prolonga hasta casi el final de la siguiente línea, en que Eduardo retoma diciendo "quél viejo Chucho questá en los cielos me perdone pero te aseguro quése fuél día más feliz de mi vida" (p. 111). Y si van apareciendo estas fisuras físicas en el papel como evidencia tipográfica de la fractura de su monólogo por la aparición de un deseo que se irá a transformar en algo horroroso, también Eduardo va dejando rastros de la manera en que ese horror le ha desequilibrado la perspectiva: "fue cuando comencé a volverme loco porque ahora mismo estoy más loco quiuna cabra qué creés" (p. 112), afirma justo antes de uno de esos *quiebres,* y la insistencia en la locura es algo que se repite varias veces a lo largo de su narración.

Durante un tramo climático de la historia, Eduardo sondea repetidas veces a Nicolás, preguntándole si alguna vez percibió algo extraño en el carácter de Jimena: "por eso te pregunto otra vez si la pelada era normal con vos" (p. 106); "¿vos nunca le notaste como algo raro decí cuando la besabas fuera de arrecha no le viste yo no sé como cierto comportamiento como una vaina que no entendías?" (p. 116); "¿jamás notaste cómo las pupilas se le iban dilatando dilatando hasta ponerse delgadas y largas?" (p. 118). De hecho, Nicolás nunca percibió nada raro, entre otras cosas porque, como se descubre a lo largo del texto, esa extrañeza está directamente relacionada con el acto sexual, área en la que este personaje defiende por principio la virginidad de Jimena, a pesar de practicar un comportamiento libertino con otras mujeres. Así nos lo deja saber Eduardo cuando le recuerda a Nicolás los momentos en que le sugería "comérsela", es decir, realizar con ella el coito sexual: "yo te decía dejá de ser pendejo si la cosa es de ese modo questás esperando pa comértela y vos pero qués lo que testás creyendo creés acaso que Jimena es una puta o qué ¿no ves questamos esperando pa cuando nos casemos?" (p. 111).

La visión que de Jimena tienen los dos personajes masculinos parece entonces estar atrapada entre extremos discordantes. Si bien para Nicolás es

durante un tiempo una mujer amada cuya valoración reside en la virginidad, para Eduardo es una mujer cuya única función es sexual y, según él, no tiene nada que ver con el amor: "si querés las cosas bien dichas lo único que yo quería con tu Jimenita era tenérsela bien adentro ¿ya? ¿Satisfecho? Era sexo, viejo [...]" (p. 110). Desde el inicio de su narración, Eduardo deja sentada la atracción que siente hacia ella, estructurada como un deseo masculino objetivante: "ah hembra pa estar buena brother... te digo que no más la veía y se me ponía el coso comuna tranca" (p. 107). Mientras está de novia con Nicolás, Eduardo nunca percibe reciprocidad por esa atracción sino más bien un poco de displicencia y rechazo (se diría que ni le miraba), pero una vez "liberada" de su relación se nota un cambio en su taimada actitud inicial —es el momento en el que, siguiendo con la metáfora original sobre la que se construye el cuento, Caperucita le enseña al lobo sus dientes—. Jimena le parece entonces a Eduardo más bien una "arrecha", una mujer cuya osadía sexual se presta para que él la caracterice, en nombre de los valores hegemónicos de la alta sociedad caleña, como una "puta". Pero esa *arrechera* que sirve para denominarla de modo peyorativo también le produce a él un deseo sexual irreprimible. Así, no puede controlar su impulso de contárnoslo todo desde que ella empieza a actuar de manera contraria a la moral conservadora del estrato social al que ambos pertenecen, llamándolo a él para invitarlo a salir y a fiestas, hasta la ocasión en la que:

> [...] me besó con tanta fuerza en la boca... que no pude más porque mestaba mordiendo me había mordido desdiace rato mejor dicho y me vine a dar cuenta nada más cuando sentí aquel grueso río de sangre que me bajaba por el cuello... y Jimena frente a mí con la boca entreabierta llena de sangre y sus manos que se estiran pidiéndome que la siga besando (p. 116).

En ese punto de la interacción entre Eduardo y Jimena, ella da muestras de un erotismo activo que para el narrador masculino es sorprendente, a pesar de satisfacer también su fantasía sexual hasta cierto punto. Pero es en lo que el narrador considera la *desmesura* donde se empieza a atisbar un juicio negativo que se empeora cuando aparece la sed de sangre. La actitud de Jimena para con Eduardo se estará revelando entonces en la narración masculina como una muy cercana a la que se le atribuye en textos literarios a la mujer vampiro.

Quiero acudir en este momento al listado que hace Carol Senf de las características más reiteradas de la mujer vampiro en la literatura gótica: su sed de sangre, un comportamiento rebelde y un erotismo desmedido (Senf, 1999). Al intentar una explicación para la aparición de estas características en el personaje femenino del vampiro, Senf afirma que

> [...] estas características eran más temidas si las presentaba una mujer tradicional que un hombre, principalmente porque se esperaba que la mujer tradicional se dedicara a alimentar y no a chupar sangre, que fuera una criatura dócil y no una rebelde, y que sublimara su erotismo en la crianza de sus hijos y el matrimonio monógamo (p. 207).[6]

Jimena, al pasar de ser la tradicional, dócil y virginal novia *de* Nicolás, a ser la mujer liberada que se apropia activamente de su sexualidad e interpela de manera agresiva a Eduardo, se ha convertido a los ojos de él en vampiresa. Pero allí no termina todo.

El mordisco-beso se repite en la narración, y esta vez como preámbulo a un acto carnívoro que, descubrimos, es la verdadera raíz del tenso estado en que se encuentra Eduardo al contar la historia ("si te digo questoy de nervios como si hubiera visto al Conde Drácula" —Caicedo, 1988: 108). La narración del episodio climático denota esos nervios en un desdoblamiento del narrador, uno de esos momentos de descontrol que pertenecen a lo que Freud llamaría "*the uncanny*". En ese momento, la voz del narrador, que hasta entonces se ha logrado mantener a duras penas dentro de los límites de la racionalidad y la cordura, se transforma en una incisiva esquizofrenia de voces y perspectivas mientras nos descubre la fuente del horror. Escuchemos a Eduardo mientras se desintegra:

> Jimena pasa su lengua por los primeros vellos y sin vacilar le lambe el sexo *entonces es cuando él lo siente entonces fue cuando sentí* aquel ronquido como de perra como de hiena te digo y aquel brillo en los ojos y el mordisco el mordisco y Eduardo *que es consciente de la magnitud de su berrido... y de sus patadas* ella

6 Ésta y las demás traducciones que aparecen en el texto son mías, a menos de que se indique lo contrario.

> tiene ahora un pedazo de carne en la boca *Eduardo la ve mascar* y de pronto una sonrisa carne y sangre y pelos pidiendo más comida *Eduardo se lleva las manos al sexo y se pone a llorar diciendo mamá* (p. 118).[7]

El mordisco-beso que castra hace que, para el narrador, el erotismo pase de castaño a oscuro: del plano del placer al del horror. Para él, la situación ha llegado a un punto de *desmadre* en el que la mujer ya excede los límites del erotismo, pasando de ser una *arrecha* a convertirse en vampiresa y, por último, en un ser plenamente bestial e incluso caníbal (basta recordar ese "ronquido como de perra como de hiena" y esa "sonrisa carne y sangre y pelos"). Jimena se ha transformado, frente a los ojos incrédulos del narrador, en una mujer devoradora con la vagina en la boca, vagina dentada, mujer fálica, mito horroroso y desastroso para su virilidad excesivamente falocéntrica. Y es por eso, quizá, que el discurso incansable y objetivante de este *falocantropus erectus* finalmente se hace *queer,* se rompe y se fragmenta su conciencia: no sólo se hace *bi*-focal el *mono-logo* de su perspectiva, alternando entre la narración de primera y de tercera persona ("entonces es cuando *él lo siente* entonces fue cuando *sentí*"; es uno de los momentos en que Lacán habla del objeto que devuelve la mirada al sujeto); además, genera en Eduardo (que es por un instante también el eunuco consciente de que berrea y se lleva las manos al sexo-que-fue mientras la ve mascar) la pérdida, o por lo menos la momentánea confusión, de su nombre, hasta entonces tan aferrado a su identidad sexual masculina.

A diferencia de la mujer negra que lidera a la multitud famélica en el acto de comerse a mordiscos al desprevenido y kantiano protagonista del "Destinito fatal", ese otro brevísimo texto de Caicedo (1988: 132), el carácter amenazador de esta devoradora no reside en la diferencia de raza ni de clase social. En este caso es su sexualidad libre y activa lo que hace que Jimena se torne en un monstruo, a los ojos machistas pero impotentes de su transitorio compañero sexual, quien de entrada la subordinaba por su género. Así, en este texto la virilidad con que el lobo quería *comerse* a Caperucita termina siendo devorada por los insubordinados e implacables dientes que ella ha desarrollado. Al

7 Este énfasis y todos los que aparecen en este ensayo son míos, a menos que se indique lo contrario.

transformarse, la representación de la mujer como ser monstruoso opera en por lo menos dos niveles, en apariencia excluyentes: si bien, por una parte, puede darse una lectura que siga los parámetros que describe Senf, marginalizando al personaje de Jimena por su desmesura y señalándole como un peligro potencial para los valores morales de la sociedad tradicional, también, por otra, puede leerse este gesto como un momento en el que la mujer, como el Calibán de Shakespeare, usa el lenguaje del colonizador (una actitud altamente sexualizada en este caso) para maldecirle y desterritorializar su narración falocéntrica. Es, en otras palabras, un momento en el que la Gorgona logra aterrar a Perseo haciéndole mirarse en su propio espejo.

5. *Noche sin fortuna* (1970-1976): devoradora en B/W

En *Noche sin fortuna,* la novela que Caicedo dejó inconclusa (2002), el carácter de la mujer devoradora se explora en toda su intensidad, pues en ella, como opinan sus editores, "se explica la relación amorosa por las vías de la antropofagia" (Ospina y Romero, 1988). En esta novela, Caicedo pretendió reunir todos los motivos y personajes sacados de textos de Poe y Lovecraft que le interesaban, y en especial, reintroducir el tema gótico de la oscuridad a partir de ideas extraídas de su lectura del *Moby Dick* de Melville y de una estrofa del bolero "Rayito de Luna", del Trío Los Panchos, que da el nombre a la novela.

Los ubicuos adolescentes caicedianos aparecen en el inicio de la novela sumidos en la blanca pureza que les confiere su inocencia y su condición de "norteños", de "burguesitos" recubiertos por un cielo oficial que los vigila y protege de la suciedad y el lodo que asfaltan las calles sureñas, y de la violencia social y urbana que desde ellas golpea sordamente contra esa cajita de cristal. El pretexto para la novela es la fiesta de quince años de Angelita, quien recurre a la memoria del narrador, Solano Patiño, como "la muchacha linda que siempre aparece vestida de blanco" (Caicedo, 2002: 17).[8] Empeñado en ir a la fiesta,

8 La novela fue publicada por primera vez en la compilación que hicieron Ospina y Romero Rey para la editorial Oveja Negra en 1988. Todas las citas de la novela que se hacen en esta sección se refieren a su edición más reciente (Caicedo, 2002).

Solano Patiño ha desafiado antes la autoridad de sus padres para entregarse a la noche y a la luna, armado sólo con "ojos oscuros para mirar, mirar, mirar" (p. 34). Durante el trayecto a pie hacia la fiesta, Solano Patiño incursiona en regiones en que la oscuridad libra alguna batalla contra la luz, estableciendo un terreno en el que lo misterioso intenta decirse (y en ocasiones sólo se logra tartamudear), enredándolo con la atmósfera, el aura y las palabras de los personajes. En estos terrenos, la persistencia de una "blanca blancura" hace que todo parezca propaganda de detergente para lavadoras o fiesta de primera comunión, y genera, en el narrador, la intuición de un aire decadente que amenaza con ruina *usheriana* y que él sólo puede reconocer cuando finalmente escapa de su mentira para enfrentarse de nuevo a la noche:

> Salir de la fiesta me produjo agitación y frío [...] Puede que la primera impresión me la diera el hecho de salir de una *casa blanca* que antes yo no conocía y ahora todo lo que sabía de ella era que era *nada más que blanca,* y que se estaba partiendo por la mitad, y salir así a la noche y más allá un *cuadrito blanco,* el carro que Danielito me señalaba (p. 161).

La permanente blancura en que se enmarca toda la primera mitad de la novela, mientras Solano Patiño se encuentra todavía en el ambiente adolescente y veleidosamente festivo del nortecito, está asociada sin duda a la clase social de los personajes que habitan ese espacio, aunque, además, esa distinción social presupone una velada discriminación racial. Pero hay matices: el narrador dejará clara la oposición existente entre el blanco candoroso y virginal, pero también decadente, de Angelita y su co(ho)rte, y el blanco de un personaje central que su compañero de colegio, Danielito Bang, le señalaba en la cita anterior. Antígona, le dirá Bang a Patiño, es el nombre de la misteriosa mujer que conduce el auto blanco. La presencia de esta mujer se manifiesta como un color blanco que se aventura en la oscuridad, como el blanco de la luna que aparece amenazante en la noche cerrada. Entre un orificio en el cielo nocturno, el blanco se asoma paradójicamente como un hoyo negro para tragarse lo que alcanza a iluminar con su luz, robándoselo al misterio de la oscuridad.

Al abandonar la fiesta y salir a la calle por invitación de Danielito, el narrador se encuentra con la primera imagen de ella, a bordo de su descascarado automóvil, y con ella configura, por contraposición, el ambiente de lo que será la segunda parte de la novela:

> Manejaba una mujer de blanco. Yo supe que antes de asomarme ya me sentía. Me ericé todo. *Su blancura no tenía comparación con nada. Era como si estuviese vestida con la noche. Era un blanco inexpugnable, como la pez, amargo y corroñoso, y también en donde uno resbala* (pp. 160-161).

"Era como si estuviese vestida con la noche": la blancura de esta mujer es vista por el narrador como una blancura suprema que le eriza y horroriza. De ese blanco es del que Solano Patiño quiso hablarle durante la fiesta a Angelita, a propósito del *Moby Dick* de Melville. El blanco de Antígona se destaca frente al color de la noche y es capaz de generar, por asociación —como la pez, esa sustancia resinosa y lustrosa— un desliz, en este caso histórico-temporal:

> También me pareció que allí no más, sentada, desafiaba al tiempo, con su mirada me llegaron las orillas del río Pance y uno de los señoritos cabalgando al lado de su esclavo amado, y supe qué pasaba en ese mismo lugar en la primera mitad del siglo XIX (p. 161).

En la imagen anacrónica que sucita en el narrador la presencia de Antígona, la diferencia social y racial se actualiza, y permite a aquél reconocer *el lugar en que está parado,* el camino de "piedras colocadas por manos de [esclavo] negro" (p. 162).

En la novela, Antígona tiene también una intensa proximidad con la imagen de la muerte misma, pero de una muerte especializada en devorar cuerpos adolescentes que compiten por ella, que la desean y la buscan. Así, por ejemplo, Antígona es la causa de una primera pelea entre Danielito Bang y otro muchacho, alguien que camina por la carretera al mar y que quiere un sitio en el auto al lado de ella; y luego, de una segunda gresca entre Solano Patiño y Danielito Bang, que culmina en la expulsión de este último de su lugar en el vehículo. La relación de esta mujer con la pulsión suicida, por otra parte, es evidente desde el nombre mismo que ostenta, pero además queda fuertemente insinuada tras la devoración de Juan Carlos Mariátegui, primo de Solano Patiño, a quien Antígona deja convertido en puros huesos:

> Los ingenieros que entraron, años después, cuando en ese lugar se construiría un Hotel Internacional, adjudicaron total deterioro moral en ese hogar, pérdida de la razón, degeneramiento, locura *y muerte por suicidio. Mariátegui, pues, quedó como uno más entre los suicidas de la ciudad* (pp. 212-213).

Hay algunos rasgos de vampirismo en Antígona: "Hace mucho que dejé de probar todo líquido, con una excepción", le dice a Patiño (p. 194). Ese líquido, es, por supuesto, la sangre, que la mujer extrae lujuriosamente de los granos que le salen y siguen saliendo a Patiño durante el recorrido, como si el trayecto fuera para él también un viaje acelerado a través de la adolescencia. En consonancia con la figura estereotípica de la vampiresa, Antígona exhibe una sexualidad voraz. Contraponiéndose a una obsesiva repetición de reflejos especulares a lo largo de esta obra, Antígona, en cambio, carece hasta de espejo retrovisor en su auto, y el agua sólo la refleja parcialmente (pp. 164, 183). Pero a pesar de todas estas similitudes con la imagen de la vampiresa, el devorar activamente a sus víctimas sin limitarse simplemente a beber su sangre hace que sea, además, considerada una mujer caníbal.

Durante el recorrido en carro, Antígona expresa su hambre de carne mordiendo los granos y forúnculos de Solano Patiño y tragándose sus vellos y pestañas. El punto más intenso de ese apetito, para despecho del narrador, es el del festín que se da Antígona con el cuerpo deteriorado de su primo: "Empezó a frotarle las orejas hasta dejárselas rojas y luego se las arrancó a mordiscos. Siguió con la nariz, las encías, luego a lamerle la manzana de Adán [...]" (p. 209). A continuación se hace clara la relación entre la sexualidad de Antígona y la antropofagia:

> Luego ella empezó a susurrar las palabras más amorosas del mundo y bajó la mano y le bajó el cierre de su Blue-jean Levis ¡y tenía el pipí parado! Me levanté, muerto de celos, patié esa mano que agarraba el miembro en forma de pepino, enorme para su edad (p. 209).

En la teoría psicoanalítica se propone que la mujer revela al joven varón que a pesar de no tener pene no está castrada, inspirando en él un temor por la castración de la que es capaz.[9] En este caso, sin embargo, ese temor se transforma en deseo del narrador de ser castrado / canibalizado por la mujer. La imagen de ésta, a su vez, se animaliza, representándosele como tiburón o ballena, mientras el narrador observa la escena carcomido por los celos:

9 S. Lurie, "The Construction of the 'Castrated Woman' in Psychoanalysis and Cinema", citada en Halberstam (1995: 130).

> Mi primo soltó un berrido, ella me voltió a ver con carne blanca y pelos negros en la boca y me alejó *con una especie de resoplido de ballena o de tigre y tiburón*[...] Reloj en mano comprobé cuánto duró la cosa, hasta los huesos, hasta que ella no necesitó agazaparse sino reclinarse como en posición yoga y chupar los fémures exquisitos, los cartílagos de codos y rodillas, le dio una chupada a cada bola de cada rodilla, no dejó una sola sobra, un sólo desperdicio[...] (pp. 209-10).

En éste y otros momentos de la narración se describe una particular relación con el agua, que le da a Antígona características de cetáceo y la ubica en proximidad a Moby Dick, la ballena blanca, una figura que coquetea con la mitología de la pesadilla (*night-mare*) y se confunde con la imagen de Marian, la diosa pagana del mar, también conocida como *merrymaid* o *mermaid* (Graves, 2000). También se asemeja así a la imagen del Calibán ofrecida por Shakespeare, de un ser de cuerpo deforme e inhumano, mitad pez y mitad monstruo (Shakespeare, 1949).

Además de ser descrita por Bang como "una amiga que conoce muy bien [la novela *Moby Dick*] [...], una amiga que conoce mucho el mar" y que "ha estado en Nantucket" (Caicedo, 2002: 82-83), Antígona tiene la capacidad de transformar el paisaje citadino en una alucinación del horizonte marítimo, espejismo extremo que acontece cuando llegan en el Simca al parqueadero, con la luna en la nuca, dejando a Solano naufragando entre la duda y la certeza. La ilusión hace pensar a Solano Patiño que han llegado a Buenaventura, el puerto sobre la costa del Pacífico: "La cordillera occidental mudada de sitio, en el este. ¡No estaba frente a nosotros, estaba a nuestras espaldas! Lo que quería decir, solamente, que nos encontrábamos en el mar" (p. 178). El asfalto del parqueadero en el que se encuentran adquiere el "color de la arena de los mares del Chocó" (p. 182), y toda la percepción de la ciudad en Solano Patiño se transforma "como si fuera un observador de Buenaventura que pensara en Cali" (p. 182), o vista desde "el otro protagonista", como decía Fernández Retamar. Del mar parece volver Antígona cuando regresa de su caminata oliendo a pescado, enseñando en la sonrisa sus dientes filudos, dejando ondear al viento su pelo que era rubio, que "era literalmente, cola de caballo, cabalgaba [...]" (p. 173) y brillar sus ojos "que eran verdísimos" (p. 175). Misterio regio.

El vínculo entre la blancura antropófaga de Moby Dick y la oscuridad de la piel del caníbal puede esclarecerse con ayuda del análisis que hace G. Sanborn

de la tímida y bonachona presencia del caníbal Queequeg en la novela de Melville. Para él, la deslumbrante blancura de la ballena antropófaga despierta un terror cuya fuente es "el terror de una condición —el canibalismo— que está tanto presente como absolutamente ausente" (Sanborn, 1998: 162). En aras de la brevedad, me abstengo de exponer este análisis con el detalle que merece, pero baste decir que su conclusión es sustentada de manera cuidadosa en un razonamiento que se basa en la *Teoría del color* de Goethe, tal como es propuesta por Ishmael al hablar de la fascinación por la blancura de la ballena, diciéndole a los lectores que "teme a la blancura porque ha adquirido un entendimiento de esas 'cosas innombrables' significadas por la blancura, esas 'esferas invisibles' que 'se formaron con el miedo'" (p. 157). Ishmael, como Goethe, concluye que el fenómeno del color puede ser reducido a un "contraste vasto y primordial entre la luz y su ausencia". Esto equivale, para Sanborn, a decir que la blancura es al ojo como la muerte es al organismo,

> [...] una analogía apoyada por la observación de Goethe de que aunque "todo lo viviente tiende al color [...] todo aquello en lo que se ha extinguido la vida se aproxima al blanco, a lo abstracto, al estado general, la claridad, la transparencia" (Goethe, citado en Sanborn, 1998: 159).

La conexión entre la blancura-muerte-ausencia que representa Moby Dick y la oscuridad de los rasgos caníbales de Queequeg residiría, entonces, precisamente en su estado fantasmático, en su desaparición virtual del texto después de zarpar el *Pequod* (p. 167).

El razonamiento de Sanborn permitiría afirmar que Antígona, en su funcionamiento dentro de la novela como mujer devoradora directamente emparentada con Moby Dick, cumple una función similar de revelación de la blancura asociada a la muerte y ocultamiento de la negrura del caníbal. Frente a Solano Patiño, Antígona es un ser Otro por sus diferencias de género, edad y clase social, y en eso se fundamenta parte del horror que representa. Pero, llegando ya al contexto particular en el que se escribe y en el que acontece la novela, lo que oculta la destellante blancura de Antígona es el fantasma de la negrura de la población que habita las costas marginales del Pacífico, presentes como color (recuérdese las menciones previas a la oscuridad de la noche, el asfalto negro como las arenas de Chocó, la negrura de la línea límite que demarcan las montañas de la cordillera

occidental), pero ausente como personaje activo, como raza viva. Es sin duda interesante que se use el motivo del caníbal avanzando sobre el tema del género, mientras la raza "desaparece" o se relega a otro espacio. Como en *Moby Dick,* se expresa el terror que produce una raza que brilla por su ausencia. De hecho, los únicos personajes negros que "aparecen" en la novela de Caicedo —el "esclavo amado" caminando junto a su señorito, los negros cuyas manos empedraron el camino— y que no por casualidad aparecen en el momento mismo en que Solano Patiño ve por primera vez a Antígona, son parte de un pasado olvidado y remoto que, en Colombia, la voz del médico, antropólogo y escritor Manuel Zapata Olivella ha sido de las pocas personas en rescatar con dignidad.

En su libro de ensayos *La rebelión de los genes,* Zapata Olivella recuerda que después de la Ley de Abolición de la Esclavitud, en 1851, los libertos no recibieron compensación y se vieron obligados a moverse hacia regiones baldías, en vez de "[a]cercarse a los centros urbanos, en donde por experiencia conocían el trato vejatorio que les esperaba: inanición, delito, prostitución y cárcel" (Zapata, 1997: 48). Una de las pocas alternativas viables fue la de "[e]migrar en masa hacia las márgenes selváticas de los ríos y del litoral [...] En 1852 comenzó la colonización de la costa del Pacífico" (p. 48). A diferencia de los afrodescendientes del Caribe, los del Pacífico, dice Zapata Olivella, se aislaron más entre la selva y preservaron su relativa "pureza", es decir, se mantuvieron más negros en color de piel y prácticas culturales. Esa es la negrura que Solano Patiño intuye al otro lado de las montañas con las que alucina.

Las afirmaciones del pensador afrocolombiano me permiten aseverar, para concluir el análisis de *Noche sin fortuna,* que lo que se oculta tras la antropofagia de Antígona es el terror no sólo pasado (y ausente, muerto), sino, además, *presente* frente al caníbal, siendo el caníbal esa población negra fantasmática, descendiente de africanos transplantados al Valle del Cauca para trabajar en las plantaciones de caña y que, tras la abolición de la esclavitud, se retiraron de la ciudad para habitar sus márgenes, especialmente hacia la costa del Pacífico.

Para concluir, quisiera nuevamente llamar la atención sobre las maneras en que, recurriendo al personaje del caníbal como elemento central de su gótico tropical, los miembros del Grupo de Cali insertan su trabajo dentro de las discusiones

culturales latinoamericanas de la década del setenta. Si bien en trabajos como el corto de Ospina y Mayolo se le da protagonismo a un Calibán subalterno a la medida de lo que propone Fernández Retamar, también hay, en especial en el trabajo de Caicedo, instancias en las que se cuestiona y problematiza el planteamiento del "hombre nuevo", este ícono mestizo y masculino. En los cuentos aquí analizados, la intensidad de la mujer caníbal se manifiesta como una amenaza a la supuesta superioridad de su contraparte masculina, sobre todo en relación con su género y su sexualidad. Jimena, por ejemplo, se presenta como un personaje cuya activa sexualidad es capaz de desestabilizar la mirada exclusivamente masculina, forzando un quiebre en la perspectiva, a partir del cual la mirada también puede ser puesta sobre la masculinidad del narrador. El horror que se hace explícito en su representación es una marca de diferencia, de la amenaza que plantea al sujeto "universal": desmembramiento, ingestión, castración (Phillips, 1998).

Con el personaje de Antígona, a su vez, la sexualidad desbordada de la mujer se hace deseable para el narrador, en cuanto propicia un estado análogo al de la muerte voluntaria. La pulsión suicida que aducen los ingenieros al encontrar el cadáver de Mariátegui y lo que Caicedo llamaría, en un texto posterior, usando nuevamente un referente arquitectónico, "minar cada uno de los cimientos de esta sociedad, hasta los cimientos que recién excavan los que hablan de construir una sociedad nueva sobre las ruinas que nosotros dejemos" (Caicedo, 1996: 59), sería, entonces, un punto en el que se abriría el potencial contracultural y anárquico que rivaliza con la idea del progreso y desarrollo económico profesados por programas como la Alianza para el Progreso, fervientemente endosada por el gobierno colombiano de la época. Quizá haya sido en ese vínculo entre la sexualidad femenina y la muerte en el que Caicedo haya basado la justificación para su propio suicidio. Pero, además, el personaje de Antígona, con su voracidad deseable, se presenta como la posibilidad de fracturar el tiempo histórico de la narración oficial, para dejar pasar por entre esa grieta, como un rayito de luna, la memoria olvidada del pasado racial sobre el que se construyen el presente y el futuro.

Bibliografía

Anderson, B. (2003). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London y New York: Verso.

Aparicio, F., y Chávez-Silverman, S. (Eds.) (1997). *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad.* Hanover and London: Dartmouth College, UP of New England.

Baldick, C. (1993). Introduction. En C. Baldick (Ed.), *The Oxford book of Gothic Tales* (pp. xi-xxiii). Oxford, New York: Oxford UP.

Benjamin, W. (1988). The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov En H. Arendt (Ed.), *Illuminations: Essays and Reflections* (H. Zohn, Trad.) (pp. 83-109). New York: Schocken books.

Beverley, J. (1993) By Lacan: From Literature to Cultural Studies. En Beverley, J. *Against Literature*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1-22.

Caicedo Estela, A. (1988). *Destinitos fatales.* Bogotá: Oveja Negra.

____. (1996). *¡Que viva la música!* 6.ª ed. Bogotá: Plaza y Janés.

____. (2002). *Noche sin fortuna.* Bogotá: Norma.

Fanon, F. (1991). The fact of Blackness. En *Black Skin, White masks* (C. L. Markmann, Trad.) (pp. 109-140). New York: Grove.

Fernández Retamar, R. (1973). *Calibán: apuntes sobre la cultura de nuestra América.* Buenos Aires: La Pléyade.

Gómez Gutiérrez, F. (2004). Misterio regio: contracultura y el cadáver de Caicedo. Tesis de Ph.D., University of Michigan, Ann Arbor, sin publicar.

Graves, R. (2000). *The White Goddess: a historical grammar of poetic myth*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Halberstam, J. (1995). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters.* Durham: Duke University Press.

Jáuregui, C. (2004). Arielismo e imaginario indigenista en la revolución boliviana. *Sariri:* una réplica a Rodó (1954), *Revista de critica literaria latinoamericana,* año xxx, 59, 155-182.

Mills, Maldwyn (1990). Chandler's Cannibalism. En Ian A. Bell y Graham Daldry (Eds.), *Watching the Detectives* (pp. 117-133). London: Macmillan.

Mayolo, C. y Ospina, L. (Dir.) (1978), *Agarrando pueblo (Los vampiros de la miseria),* cortometraje, color y B/N, 16 mm., Colombia, Sociedad de artistas unidos para la liberación eterna.

Ospina, L. y Romero Rey, S. (1988) Prólogo: Invitación a la noche. En Andrés Caicedo Estela, *Destinitos fatales* (pp. 7-25). Bogotá: Oveja Negra.

Phillips, J. (1998). Cannibalism qua Capitalism: the Metaphorics of Accumulation in Marx, Conrad, Shakespeare, and Marlowe. En M. Iversen (Ed.), *Cannibalism and the Colonial World.* Vol. 5. (pp. 183-203). Cambridge, New York: Cambridge UP.

Sanborn, G. (1998). The Aftersight: *Moby Dick* and the Spectacle of Savagery. En *The Sign of the Cannibal: Melville and the Making of a Postcolonial Reader.* (pp. 119-169). Durham and London: Duke UP.

Rehermann, C. (s. f.). *Los caníbales*. Recuperado Dic. 5, 2001 de http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Rehermann/Canibales.htm

Senf, C. A. (1999). Daughters of Lilith: Women Vampires in Popular Literature. En M. Pharr (Ed.), *The Blood is the Life: Vampires in Literature* (pp. 199-216). Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.

Shakespeare, W. (1949). The Tempest. En W. A. Wright (Ed.), *Four Great Comedies.* (pp. 272-338). New York: Pocket Books.

Zapata Olivella, M. (1997). *La rebelión de los genes: el mestizaje americano en la sociedad futura*. Bogotá: Altamir.

El autor:

** Felipe Gómez es Lecturer de estudios hispánicos en el Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad Carnegie Mellon. Correo electrónico: fgomez@andrew.cmu.edu