

ENTRE LÍNEAS: LITERATURA MARICA COLOMBIANA

by

Daniel Giraldo

B. S. in Systems Engineering, Universidad de Ibagué, 2001

M.A. in Hispanic Studies, Université de Montréal, 2011

M. A. in Latin American Studies, University of Pittsburgh, 2014

Submitted to the Graduate Faculty of

The Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment

of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2016

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
THE KENNETH P. DIETRICH SCHOOL OF ARTS & SCIENCES

This dissertation was presented

by

Daniel Giraldo

It was defended on

March 29, 2016

and approved by

Juan Duchesne-Winter, Ph.D., Professor

Elizabeth Monasterios, Ph.D., Professor

José Quiroga, Ph.D., Professor of Comparative Literature Emory University

Dissertation Advisor: Daniel Balderston, Ph.D., Mellon Professor

Copyright © by Daniel Giraldo

2016

ENTRE LÍNEAS: LITERATURA MARICA COLOMBIANA

Daniel Giraldo, Ph.D.

University of Pittsburgh, 2016

This research maps a trajectory of several male Colombian writers, who informed their literary works by their own queer experiences. Poets Porfirio Barba-Jacob, Raúl Gómez-Jattin and Harold Alvarado Tenorio, and novelists Fernando Vallejo, Bernardo Arias Trujillo and Fernando Molano Vargas are the main group of study. However, other writers and critics from Latin America and the world are taken into account to establish the relations of influence between the literary expressions from Colombia and the rest of the world. This particular group of Colombian writers are called *marica*, instead of queer, in order to create a productive dialogue between these two categories and the fundamental differences between a secular terminology coined by European and North American scholars, and a terminology created upon the actual Colombian context: the union of State and Catholic church that I call “Colombian framework of traditions.” The main goal of this project is to present a coherent analysis of the most representative works of Colombian *marica* art from its first appearances at the end of the nineteenth century to today. Common features of this kind of art can be articulated in the form of a definition. Therefore, *marica* art can be defined as an ambivalent artistic expression that does not necessarily require an act of understanding, but a perception, a feeling or an affect, an act of “reading between the lines” that is made possible by a common sensibility shared between writer and reader. This

marica sensibility is the product of a collective experience of marginalization, an experience resulting from the construction, within a highly religious social context, of a subversive identity based on a male-same-sex desire. My dissertation explores these common features, and considers the insights, as well as the limitations, of queer theory in this matter. I create and develop new approaches through queer theory, subsequently expanding its range of action. This project aims to make a contribution to the field and to the understanding of the Catholic/normative tradition and its mechanisms of coercion that define and shape the lives and deaths of many *marica* Colombian men.

TABLA DE CONTENIDO

PREFACIO.....	X
1.0 INTRODUCCIÓN	1
1.1 CONTEXTO: TIEMPO-ESPACIO LATINOAMERICANO	1
1.1.1 ¿Qué tan blanca es la teoría <i>queer</i>?	1
1.1.2 Desidentificación al cuadrado.....	5
1.1.3 Tiempo y Espacio.....	12
1.1.4 Cuerpos y Tradiciones. ¿Por qué el término <i>marica</i>?	17
1.2 ARTE MARICA: EL BARROCO CONTRAATACA.....	22
1.2.1 Ambivalencia.....	24
1.2.2 Subversión	28
1.2.3 Experiencia marginal	31
1.2.4 Afecto	35
1.3 CORPUS MARICA	43
2.0 GÉNESIS Y ÉXODOS.....	45
2.1 LA APOTEOSIS DE BARBA-JACOB	47
2.1.1 Posesión demoniaca	47
2.1.2 Narrativa de purificación.....	61
2.1.3 Redención artística	70

2.1.4	El biógrafo <i>siente</i> , el poeta habla.....	83
2.1.5	El diablo <i>no</i> está en los detalles	92
2.2	LA HOSPITALIDAD ESQUIVA DE BERNARDO ARIAS TRUJILLO .	103
2.2.1	Utopía marica.....	103
2.2.2	La tachadura del yo.....	114
2.2.3	El ano generoso del sodomita	124
2.2.4	La hospitalidad como herramienta	133
3.0	ESCRITURAS DEL YO	147
3.1	EL APOCALIPSIS SEGÚN FERNANDO VALLEJO	149
3.1.1	¿Quién es Fernando Vallejo?.....	149
3.1.2	Autoficciones: las trampas del <i>yo</i>	156
3.1.3	Autobiografías: estética de la existencia	161
3.1.4	Biografías: evolución de la especie marica	169
3.1.5	Escritura apocalíptica	182
3.2	LA POESÍA MARGINAL DE RAÚL GÓMEZ JATTIN	192
3.2.1	El poeta en la orilla.....	192
3.2.2	Gómez Jattin o el mito de la locura.....	194
3.2.3	El Valle del Sinú: locus marica.....	213
4.0	VIOLENCIAS Y NOSTALGIAS	229
4.1	EL AFECTUOSO HAROLD ALVARADO TENORIO	230
4.1.1	Analectas.....	230
4.1.2	Marginalidad merecida.....	237
4.1.3	Nostalgia y solidaridad.....	245

4.1.4	“Nunca digas yo”... a no ser que hables en serio.....	251
4.2	¿DÓNDE ESTÁ LO <i>QUEER</i> ? LA OBRA DE FERNANDO MOLANO ...	257
4.2.1	Las palabras y los niños	257
4.2.2	Oliver Continues Refractory	262
4.2.3	Censura.....	270
4.2.4	Caballo de batalla	276
5.0	CONCLUSIONES: MÁS ALLÁ –O MÁS ACÁ– DE LO <i>QUEER</i>	293
5.1	MARGINALIDAD	294
5.2	RELIGIÓN.....	295
5.3	REEMPLAZOS <i>QUEER</i>	296
5.4	VIOLENCIA	297
5.5	MARICA	298
	BIBLIOGRAFÍA.....	301

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figure 1. Luis Caballero. Técnica mixta sobre papel (1976).....	29
Figure 2: Versión inicial de la biografía de Barba-Jacob. Ediciones de 1984 y 1997.....	48
Figure 3: Segunda versión de la biografía de Barba-Jacob. Edición de 1991 y reimpresión de 2013.....	49
Figure 4. Fernando y su hermano Dario en la portada de <i>El desbarrancadero</i> (2005)	164
Figure 5. Mark Lester interpreta a Oliver en <i>Oliver!</i> (1968)	265
Figure 6. <i>Vergine delle Rocce</i> (1483-1486).....	274
Figure 7. Portada de la tercera edición de <i>Un beso de Dick</i> (2005).....	276

PREFACIO

Quienes me conocieron antes de establecerme en Québec hace ya más de diez años, recordarán a un jovencito que a pesar de estudiar cálculo vectorial y termodinámica se la pasaba leyendo *Don Quijote* y hablando de literatura. Para ellos, quizás, la existencia de este trabajo no sea una sorpresa, aunque sí lo sea el contenido del mismo y su relación con mi condición sexual. Confirmación de un rumor para unos y trágico desenlace para otros, el hecho de hablar sobre literatura marica es, para mí, una respuesta al poder que Colombia ha ejercido sobre mis sueños y mis deseos a lo largo de toda mi vida.

Una tradición de mujeres fuertes se instaló por generaciones en el Valle del río Combeima, siendo mi abuela la última de aquella estirpe. Ella me enseñó a navegar por los recovecos políticos de una sociedad religiosa, mojigata y violenta. A ella, y a mi madre, les agradezco y les reprocho una educación familiar que me cuadrículó, pero que al mismo tiempo me dio herramientas críticas para reconocer los ángulos y los puntos de fuga. A ellas está dedicado este trabajo.

Agradezco también –cómo no hacerlo–, el extraordinario apoyo de mi compañero Todd Wonders, quien ha sabido hacer honor a su apellido. Su presencia, su apoyo, sus oídos, sus palabras y su corazón han estado a mi disposición durante todo el proceso de redacción de este trabajo. Sin él no hubiera quedado nada de mí después del punto final. Para Todd también está dedicado este trabajo porque, sencillamente, él hace parte de estas páginas tanto como yo.

Las agudas conversaciones sobre las realidades colombianas y la teoría *queer* que fueron entretenidas con mis compañeros en la Universidad de Pittsburgh fueron de inmensa ayuda para la delimitación de los alcances de este trabajo. Agradezco a todos aquellos que quisieron participar en dichas conversaciones, y cuyas opiniones nutrieron y le dieron perspectiva a mi trabajo. Agradezco al profesor Todd Reeser por compartir sus conocimientos sobre teoría *queer* y por insistir en que era necesario conocer el monstruo antes de enfrentarlo. Agradezco también a los profesores que conforman el comité de lectura de este trabajo, Juan Duchesne-Winter, Elizabeth Monasterios y José Quiroga, por ofrecer su experiencia y su conocimiento durante el desarrollo de este proyecto. Finalmente, extendo un agradecimiento especial a Daniel Balderston, quien desde el primer momento compartió su experiencia y su justa opinión sobre mi trabajo, incluso antes de que éste contara con forma alguna. En este texto se reflejan el apoyo emocional y la generosidad intelectual que durante estos años Daniel ha sabido ofrecerme y por lo cual estaré por siempre agradecido.

1.0 INTRODUCCIÓN

1.1 CONTEXTO: TIEMPO-ESPACIO LATINOAMERICANO

Cualquiera que haya vivido en Colombia, aun por un tiempo corto, sabe que hay cosas de las cuales no se debe hablar. Una tradición de coerción ha limitado la habilidad de producir y de divulgar ideas acerca de raza, género y sexualidades. Esta restricción ha proyectado sus sombras no sólo sobre las prácticas culturales, sino también sobre los discursos académicos y científicos. Ha habido silencios al momento de discutir los derechos de las mujeres, silencio respecto a la situación de los afrodescendientes, silencio sobre las uniones extramaritales y sobre los bebés que nacen de dichas uniones, silencio sobre orientaciones sexuales diferentes y –muy importante para los intereses de este proyecto– ha habido silencio sobre la producción de conocimiento acerca de la dimensión sexual de expresiones artísticas. Esto no significa, sin embargo, que en Colombia no se hable de sexo, o de diferencias raciales, de género o de clase. El silencio y la coerción son herramientas de poder que condicionan los discursos. En Colombia se calla, pero cuando se habla, el discurso se controla.

1.1.1 ¿Qué tan blanca es la teoría *queer*?

Durante las últimas décadas, sin embargo, esta tradición de coerción y de silencio ha venido siendo acompañada por una serie de contradiscursos. Ahora, incluso bajo el peso de una

tradicción de silencio centenaria, es posible concebir discursos acerca de aquellas producciones artísticas que fluyen por fuera del marco heteronormativo. El objetivo principal de estas páginas es el de participar en la producción de estos discursos dentro del contexto colombiano. Sin embargo, la siguiente aclaración se hace necesaria: aunque esta investigación se enfoca en expresiones artísticas no heteronormativas, está exclusivamente limitada a las expresiones de hombres cuyo deseo sexual está orientado hacia otros hombres; lo que las epistemologías europeas y norteamericanas han llamado “deseo homosexual”.

El significativo cambio en la producción de discursos acerca de la homosexualidad en Colombia se debe a acercamientos epistemológicos concebidos, en su gran mayoría, en Europa y los Estados Unidos, primero bajo el nombre de *Gay and Lesbian Studies* y luego, como forma de subvertir las categorías genéricas, bajo el problemático paraguas *queer*. La búsqueda por iluminar expresiones sobre la homosexualidad en Latinoamérica ha llevado a la crítica a subrayar la importante influencia de escritores como Marcel Proust y Oscar Wilde, si de literatura de temática homosexual se trata. Dicha búsqueda ha llevado también a exaltar la homosexualidad de personajes históricos que vivieron mucho antes de que dicha categoría fuera inventada y a producir lecturas *queer* de obras que jamás hubieran sido pensadas de esa manera. La propuesta teórica de algunos académicos se ha gestado precisamente entre las líneas de la literatura europea. Al enfoque singular de Eve Kosofsky Sedgwick, por ejemplo, debemos la epistemología del armario y el útil esquema triangular en el que el deseo de dos hombres por una misma mujer puede ser interpretado como un deseo mutuo. ¿Cómo funcionan estos conceptos en América latina? ¿Es la huella colonial en la cultura latinoamericana lo suficientemente profunda como para aplicar sin problema estas epistemologías? Dicho de otra manera, ¿qué tan poco singular es la cultura latinoamericana como para aceptar una teorización venida de Europa o de

los EE. UU.? O, en el caso particular de este proyecto, ¿qué entramado teórico, qué herramientas conceptuales pueden ser utilizadas en el contexto colombiano?

Forjados a lo largo de las luchas por los derechos de los hombres gay en las calles de New York y San Francisco, y soportados teóricamente por el estructuralismo francés, los estudios queer clásicos se han creado y refinado lejos de las realidades latinoamericanas. Para un latinoamericanista es necesario cuestionar la aplicación directa y fácil de teorías que no tienen mucho que ver con el contexto de América latina. Esta necesidad subyace en las resistencias a ciertas herramientas teóricas que han sido construidas a partir de una realidad que puede llegar a ser muy diferente de aquella que fluye a lo largo del vasto *locus* de regiones, países, sociedades, culturas y políticas llamado América latina.

Resulta productivo, entonces, preguntarnos acerca de los objetos de estudio por los cuales la teoría queer clásica se ha interesado. ¿Interesan sólo hombres *gay* blancos de la clase media estadounidense? ¿Qué hacer cuando no se trata de un joven caucásico que vive en un suburbio a las afueras de Chicago, sino de un mestizo que vive en el sur de Bogotá? ¿Es la teoría queer demasiado blanca? Por muchos años, la teoría queer nunca tuvo que lidiar con críticas acerca de su sobreentendida blancura. El hecho de que el debate esté sobre la mesa hoy significa que ha habido importantes cambios sobre la materia. En su artículo “Queer Theory Revisited” (2001), Michael Hames-García explica cómo el concepto de *raza* puede crear diferencias fundamentales en el estudio de la sexualidad:

“Modern sexuality” therefore emerges in the eighteenth or nineteenth century alongside the emergence of industrial capitalism, liberalism, and the nation-state. By contrast, for scholars studying race and sexuality modern sexuality emerges alongside the violence of European colonialism and indigenous resistance in the

sixteenth century, the transatlantic slave trade in the seventeenth century, the imperialist wars and expansion of Europe and its former settler colonies in the Americas, southern Africa, and the Pacific in the nineteenth century, and the waves of postcolonial independence in the twentieth century. (40)

Sin embargo, a pesar del refrescante acercamiento de Hames-García, pareciera que el concepto de *raza*, dentro de los estudios queer adelantados por instituciones académicas del primer mundo, ha sido tratado en muchas ocasiones desde perspectivas particularmente norteamericanas. Podríamos argumentar que muchas de las ideas occidentales sobre género y sexualidad necesitan, en algún momento, tomar en cuenta la idea de *raza* para lograr una visión más adecuada de la realidad. Cuando la teoría queer fija su atención en el concepto de *raza* logra sobrepasar las limitaciones de una teoría que inicialmente se había centrado en los problemas de una minoría estadounidense, blanca y de clase media. No obstante, este concepto está todavía anclado en una manera de pensar norteamericana: una suerte de *theoretical political correctness*. Su alcance es limitado porque *raza* es una categoría concebida y entendida dentro de un contexto estadounidense. Cuando se habla de *raza* en los Estados Unidos, generalmente el discurso se centra en la comunidad afroamericana desde los tiempos de la esclavitud hasta las luchas por sus derechos que aún hoy tienen lugar. Solamente después de este tema central –que no estoy tratando de subestimar de ninguna manera– el término *raza* puede finalmente relacionarse con grupos indígenas norteamericanos, o con latinos o chicanos.

El trabajo de Hames-García, junto a una reciente producción de material teórico preocupado con los conceptos de espacialidad y transnacionalismo, han empujado las fronteras de la teoría queer clásica. Tal es el caso de Inderpal Grewal y de Caren Kaplan, y su artículo “Global Identities: Theorizing Transnational Studies of Sexuality” (2001). Allí, las autoras

hablan sobre “nuevos sujetos” que parecen estar lejos de aquel automático “blanco estadounidense” con el que la teoría queer comenzó sus estudios hace más de treinta años:

We would advocate a mode of study that adopts a more complicated model of transnational relations in which power structures, asymmetries, and inequalities become the conditions of possibility of new subjects. (671)

Más recientemente, en un artículo titulado “Can We Teach a Transnational Queer Studies?” (2009), Donald E. Hall describió otro ejemplo de la expansión del campo de acción de la teoría queer: “The only queer studies worthy of that name is one that is queered deeply by an active engagement with all that will unsettle and disturb it, whether from rural Appalachia or the ghettos around Nairobi” (77). De esta manera, la pregunta inicial parece no sernos de más utilidad. El problema no está en cuán blanca es la teoría queer, sino en cómo, por medio de qué herramientas, de qué acercamientos y perspectivas podemos hacer de lo queer una práctica teórica menos blanca.

1.1.2 Desidentificación al cuadrado

Otra pregunta surge desde esta nueva posibilidad: ¿cómo un estudio sobre expresiones artísticas homosexuales en Colombia puede perturbar (*unsettle*) y desacomodar (*disturb*) la teoría queer clásica? Una respuesta muy sencilla sería la siguiente: “bueno, si el estudio es sobre Colombia, eso es todo lo que se necesita para *queerizar* la teoría queer”. Sin embargo, la aplicación ciega o automática de estas herramientas en el contexto latinoamericano es problemática, no ayuda de ninguna manera a la ampliación de los límites de estas epistemologías, y desconoce el potencial que palpita entre las grietas: la posibilidad de establecer un diálogo en el que la teoría no pase por alto la realidad y la realidad no descarte los beneficios de la teoría.

Tomemos un nuevo ejemplo desde la perspectiva de lo *latino*. Una categoría que ya se ha institucionalizado como un concepto clave para algunos teóricos queer. Desde esta perspectiva, José Esteban Muñoz escribió *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999). El concepto de “desidentificación” lo ayudó a poner color sobre los rostros de los sujetos queer que merecían su atención:

Disidentification is meant to be descriptive of the survival strategies the minority subject practices in order to negotiate a phobic majoritarian public sphere that continuously elides or punishes the existence of subjects who do not conform to the phantasm of normative citizenship. (4)

Un proceso de desidentificación ocurre en hombres *gay* cuando se ven a sí mismos como una minoría sexual. En el caso de hombres *gay latinos*, el proceso de desidentificación es similar: la experiencia sexual particular de un latino en la ciudad de Nueva York es muy diferente de la experiencia de un neoyorquino caucásico. La desidentificación, entonces, abre nuevas posibilidades para el análisis de lo que Muñoz llama *queers of color*. Gracias a este concepto, se podría emprender un nuevo intento por desestabilizar, por *queerizar* la teoría queer al estudiar los *queers* de color colombianos. Después de todo, los hombres homosexuales colombianos, en su inmensa mayoría, difieren de los norteamericanos caucásicos. Un hombre homosexual nacido entre las cordilleras colombianas puede fácilmente desidentificarse de un chico *gay* que nació en Pennsylvania y que se pasea por la Quinta Avenida en Nueva York. Sin embargo, nuevamente, la realidad es mucho más compleja. Primero, porque el colombiano puede intentar identificarse con el estadounidense. No se puede subestimar el poder atrayente del modo de vida norteamericano. Gran parte de nuestras realidades urbanas son intentos de identificación con las formas de vida norteamericanas. Segundo, expresado en forma de pregunta, ¿es lo mismo un latino en Los

Angeles a un latino en Bogotá? La respuesta es directa, categórica: no. El *latino* es una categoría acuñada dentro de un contexto externo a América latina. Se necesita estar en los Estados Unidos o Canadá o en Europa para ser *latino*. Además, el concepto de *color* sufre de la misma condición que el concepto de *raza*. En Colombia, gracias a su tradición colonial hispánica, estas categorías significan otras cosas, diferentes luchas, diferentes historias. Y si nos movemos de las calles al reino de la teoría, ¿cuál sería el resultado del uso de herramientas provenientes de los estudios *gay latinos* para el análisis de expresiones artísticas homosexuales en Colombia?

En su capítulo introductorio, “Performing Disidentifications”, Muñoz dice:

Disidentification is about recycling and rethinking encoded meaning. The process of disidentification scrambles and reconstructs the encoded message of a cultural text in a fashion that both exposes the encoded message’s universalizing and exclusionary machinations and recircuits its workings to account for, include, and empower minority identities and identifications. Thus, disidentification is a step further than cracking open the code of the majority; it proceeds to use this code as raw material for representing a disempowered politics or positionality that has been rendered unthinkable by the dominant culture. (32)

Desde el punto de vista de un investigador que trata de estudiar sujetos homosexuales colombianos, conceptos como *queer of color* y *latino* pueden ser entendidos –parafraseando a Muñoz– como maquinaciones universalizantes y excluyentes. A su vez, si la desidentificación funciona reciclando significados, es perfectamente posible reciclar la propia desidentificación. En ese caso, el estudio de sujetos homosexuales y sus expresiones artísticas en Colombia puede ser liberado de las restricciones de conceptos como *latino* y *queer de color* por medio de un ejercicio de desidentificación. De esta manera, se puede usar la teoría de Muñoz para apartarse

de la misma: este proyecto se desidentifica de la desidentificación; es una desidentificación al cuadrado. Mi intención es la de tomar conceptos de la teoría queer, tanto clásica como reciente, y usarlos como materia prima para representar y analizar una clase de sujetos diferentes –y sus expresiones artísticas– cuyas particularidades posicionales son las del contexto social colombiano.

Debido a todas estas nuevas variaciones teóricas y las características propias del contexto latinoamericano, la producción de discursos sobre sujetos homosexuales y sus producciones artísticas en Colombia se ubica en un constante juego de tensiones. Oscila entre una vieja tradición de silencio y control, una tradición de epistemologías extranjeras, y una aún más nueva tradición que critica el uso de dichas epistemologías. Una parte de la comunidad académica interesada en el mundo hispánico ha emprendido el debate acerca de las maneras en que los acercamientos teóricos extranjeros interactúan con las realidades postcoloniales y cómo dichos acercamientos deben ser reajustados para funcionar en el contexto latinoamericano. En 2006, el investigador Dieter Ingenschay editó un libro titulado *Desde aceras opuestas, literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (2006). En la introducción de dicho libro, Ingenschay define una cultura ‘de tipo gay’ latina/latinoamericana que oscila entre dos polos; lo local y lo internacional. Dos posiciones que “se contradicen y excluyen, dado que un cierto modelo ‘latino-mediterráneo’ [...] empieza a definirse contra la cultura gay globalizada, determinada por ideales occidentales, anglosajones” (10). Con la intención de reflexionar más allá de lo obvio, en 2008 se publicó un dossier titulado *Los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos* en el volumen LXXIV de la *Revista Iberoamericana*. Los dos primeros artículos fueron acuñados bajo el título *Polémicas*. El primero corresponde a una exhaustiva reflexión por parte de Amy Kaminsky sobre la inevitable polémica en el uso del término *queer* como en la acción desestabilizadora de “la

normatividad en todos sus aspectos” (892) que el mismo término propone. El segundo, escrito por Brad Epps, continúa con dicha reflexión, considera problemática la aplicación de la teoría *queer* no sólo “a sociedades de habla española sino a cualquier sociedad que no sea mayoritariamente anglófona” (901). Asimismo, ubica la obra ensayística de Néstor Perlongher a la altura de las propuestas teóricas de Sedgwick y Judith Butler, a la vez que critica la supuesta sencillez de la lectura que Daniel Balderston y José Quiroga hacen a este respecto en *Sexualidades en disputa* (2005).

Por su parte, en el año 2000, José Quiroga ya había participado en el debate por medio de su libro *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*, en el que habría de estudiar expresiones *queer* en las artes y la cultura latinoamericana haciendo uso de una perspectiva que incluía, y daba gran importancia, a las dinámicas sociales locales. Sus lecturas ponen de manifiesto las diferencias que se pueden encontrar entre un estudio adelantado teniendo en cuenta estos contextos y un posible estudio en el que las epistemologías *queer* son utilizadas exclusivamente.

En 2011, la revista *Íconos* de FLACSO, Ecuador, publicó un número cuyo dossier se tituló: *¿Cómo se piensa lo queer en América latina?* En su prólogo, María Amelia Viteri, José Fernando Serrano y Salvador Vidal-Ortiz establecen una diferencia entre lo queer como acto destabilizador y la teoría queer como marco teórico (48). Esta distinción les permite observar que en América latina la teoría queer no ha logrado establecerse como teoría contestataria porque su teoría predecesora, los *Gay and Lesbian Studies*, nunca llegaron a institucionalizarse (51). Hacen también un recuento de los textos académicos que se han dedicado a este debate, pero, principalmente, advierten acerca de lo siguiente:

[L]os escritos previos sobre lo queer en América Latina si bien muestran diversos

paralelismos con otros desarrollos más amplios, proponen un uso de lo queer cuyo significado tiende a reducirse a las sexualidades marginales o sexualidades no normativas, y a veces específicamente a ‘poblaciones’ gays o lésbicas. Dicha reducción simplifica la propuesta originaria de lo queer como acercamiento transgresor. En este sentido el dossier que presentamos hace una contribución inicial: rebasa las categorías de identidad gay o lésbicas, gracias al uso que los autores hacen de la crítica a los lentes patriarcales y heteronormativos, en vez de enfocarse solamente en las experiencias de individuos como miembros de algún colectivo, grupo o identidad. (54)

Esta observación es importante para reconocer que este proyecto realiza una labor análoga a la propuesta por los editores de *Íconos* en el 2011. A pesar de que el presente estudio está limitado a hombres homosexuales, el enfoque se extiende a la manera en que dichos sujetos –y su arte– entran en diálogo con “los lentes patriarcales y heteronormativos” colombianos.

Más recientemente, escapando de la pertinencia del uso de un término, y abriendo el debate a horizontes mucho más amplios, los investigadores Diego Falconí, Santiago Castellanos y, nuevamente, María Amelia Viteri editaron *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el sur* (2014). En la contratapa del libro se puede leer lo siguiente: “El significante que guía esta propuesta de articulación sexo-genérica del espacio (o bien, de re-espacialización de las identidades sexo-genéricas) es el ‘re-sentir’”. Su propuesta, evidentemente lúdica, consiste en entender la presencia del término *queer* y del aparato teórico que viene con él como un doble resentimiento: se siente en repetidas ocasiones, por un lado, y por el otro, se genera un resentimiento ante la molestia que genera el término extranjero. Por más novedosa y autocrítica que parezca su propuesta, sin embargo, en la introducción, los editores sostienen que

al ser la sexualidad un ‘punto de transferencia muy denso de relaciones de poder’ (Foucault, 1978), una práctica teórica y política que ‘resienta’ y ‘re-sienta’ lo *queer* exige que amplíemos nuestro rango de análisis, crítica e intervención, que lo actualicemos a las demandas de las crisis globales del siglo XXI y que situemos a la tríada sexo-género-deseo (Butler, 1990) en el centro de toda reflexión seria y profunda sobre cualquier aspecto de la sociedad y de la cultura contemporáneas.

(13)

El proyecto de *Resentir lo queer en América latina* no parece ser el de buscar nuevas y propias epistemologías que respondan más adecuadamente a los contextos locales. Ni siquiera se participa en el debate sobre la pertinencia del término. Es más, “lo *queer*” y “lo *queer*” son términos utilizados indistintamente en los textos que componen el libro. Al parecer, su proyecto consiste en recurrir a las teorías fundadoras de lo *queer* –de allí la presencia de Michel Foucault y Judith Butler en la cita anterior– en un intento por entrar en discusiones sociales, políticas, culturales y artísticas que no sean exclusivas de los sujetos *queer*. Su objetivo consiste en analizar a la sociedad latinoamericana, y cualquiera de sus expresiones, a través de un lente *queer*.

Por otro lado, investigadores como Daniel Balderston, José Fernando Serrano y Víctor Manuel Rodríguez han hablado acerca de sujetos *queer* o *gay* dentro del contexto colombiano, pero han estado más interesados en el análisis de los grupos sociales y sus expresiones artísticas y políticas que en el debate sobre la importación de epistemologías. Entre los artículos más destacados, se encuentra “Baladas de la loca alegría” escrito por Balderston y consignado en el capítulo titulado “Cartografías literarias” de la *Revista Iberoamericana* de 2008. En dicho artículo, Balderston rastrea la existencia de una tradición literaria homosexual colombiana y

recopila una selección de textos que recorren la totalidad del siglo XX. José Fernando Serrano, por su parte, en 1997, aportó a la revista *Nómadas* de la Universidad Central un texto que se encontraba fuera de los límites de la teoría literaria: un registro psicológico de la manera como la homosexualidad masculina se vive en Colombia, titulado “Entre negación y reconocimiento: estudios de homosexualidad en Colombia”. El artículo es, sin embargo, uno de los primeros discursos académicos/seculares que se hicieron sobre el tema en Colombia. Dos años más tarde, y para la misma publicación, Víctor Manuel Rodríguez traduce un ensayo sobre performatividad queer escrito por Eve Kosofsky Sedgwick. Al respecto, en el prólogo ya referido de la revista *Íconos*, los autores escriben lo siguiente:

Para el traductor, Víctor Manuel Rodríguez, la inclusión de un texto como éste en una compilación sobre nomadismo recordaba el sentido dado por Deleuze a este término: una relación excéntrica con las formas de vida establecidas que permite avizorar nuevas relaciones entre saber, poder y ser. (52)

Nuevamente, pero ahora desde el contexto exclusivamente colombiano, este proyecto se adhiere a una metodología que no sólo busca hablar sobre la homosexualidad en la literatura colombiana, sino en explorar las relaciones de saber, poder y ser que posibilitan la existencia de dicha literatura.

1.1.3 Tiempo y Espacio

Ante este panorama, y tomando en cuenta que esta investigación reúne no sólo las obras artísticas, sino una exploración de las relaciones que las generan, es necesario preguntarse sobre la manera más adecuada de adelantar este trabajo. ¿Cómo se emprende la aventura teórica de

utilizar la teoría *queer* de una manera que tenga en cuenta las particularidades locales? ¿Pueden estas particularidades ampliar el campo de lo queer en el escenario global? Es posible estructurar una respuesta sobre este diálogo enfatizando la importancia de dos aspectos fundamentales: tiempo y espacio.

En primer lugar, el tiempo. Su relación problemática con la teoría *queer* en el contexto latinoamericano puede ser explicada gracias a algunas de las ideas que Judith Halberstam aporta en su libro *Female Masculinity* (1998). En uno de sus capítulos, transcribe una idea originalmente concebida por Eve Sedgwick, en la que se explica la particular interpretación de David Halperin acerca de un pasaje de *Histoire de la Sexualité* de Foucault:

In *Epistemology of the Closet*, Eve Sedgwick offers as axiom 5 in her axiomatic introduction the idea that “the historical search for a great paradigm shift may obscure the present conditions of sexual identity.” She amplifies the axiom by suggesting that the Foucauldian history of sexuality as it has been taken up by scholars such as David Halperin posits earlier models of sexual identity in opposition to the models we “know today.” Such a move has the effect of both stabilizing what we think we know today and proposing a history of homosexuality as a “narrative of supersession” (46) in which earlier models are completely replaced by newer models with no overlap and no contradiction. (53)

Ambos, Sedgwick y Halberstam proponen una solución a este problema.¹ En el caso de Halberstam, el problema es concebido como una “narrative of supersession”, “narrativa de reemplazo” en la cual los sexólogos, desde fines del siglo XIX, han simplificado la complejidad

¹ Explorar la solución que propone Sedgwick no es una preocupación de este proyecto. Sin embargo, Halberstam se refiere al axioma 5 de *Epistemology of the Closet* donde Sedgwick propone “a denaturalization of the present ‘to render less destructively presumable *homosexuality as we know it today*’” (53).

del comportamiento sexual en tan sólo unas cuantas categorías. El resultado de esta simplificación es la razón misma que llevó a Halberstam a escribir su libro: analizar la feminidad masculina “without the comforting and distracting lens of contemporary lesbian identities” (65). De esta manera, para poder hablar sobre el deseo sexual entre mujeres sin tener que referirse al lesbianismo, Halberstam introduce un concepto llamado “perverse presentism”, “presentismo perverso”. Este concepto consiste en aplicar nuevas nociones sobre sexualidad a situaciones de un pasado previo a las definiciones binarias introducidas por los sexólogos (47).

El problema de la “narrativa de reemplazo” está también basado en una lectura altamente simplificada de un pasaje específico de *Histoire de la Sexualité* en el que Michel Foucault anuncia el fin de una era al describir el comienzo de la forma secular de entender la homosexualidad: “Le sodomite était un relaps, l’homosexuel est maintenant une espèce” (59).² Usada por académicos y activistas, la traducción al inglés del pasaje se ha convertido en un arma retórica cuya finalidad es combatir los argumentos conservadores y religiosos que describen a la homosexualidad como un pecado. Sin embargo, si la estrategia ha sido útil para los activistas, ha sido problemática para los académicos. Considerando la importancia fundamental de las palabras de Michel Foucault para la teoría queer, el uso simplista de esta idea es inadecuado y francamente peligroso. En muchos lugares de América latina la religión sigue siendo la manera más aceptada de entender la sexualidad y, por ende, de entender el fenómeno de la homosexualidad.

Esto lleva nuestra discusión al segundo aspecto en cuestión: el espacio. Pareciera que todo el trabajo dedicado a la construcción de libros como *Histoire de la Sexualité*, *Epistemology of the Closet*, *Female Masculinities* y muchos otros, no fue suficiente para proveer a sus autores

² La versión en inglés, de la traducción para Knopf Doubleday Publishing Group (1990) reza: “The sodomite had been a temporary aberration; the homosexual was now a species” (43).

de la sencilla idea de aplicar sus aparatos teóricos fuera de los contextos particulares en los que fueron concebidos. En estas páginas hemos venido analizando cómo ocurre este fenómeno y, puesto en términos de espacio, es claro que la teoría *queer* ha tenido problemas serios para poner esta variable dentro de la ecuación. Entonces, desde una perspectiva latinoamericana, podríamos decir que la teoría *queer* no sólo ha venido sufriendo de un “presentismo perverso”, sino también de un “localismo perverso”. Vale la pena pensar que, este localismo, sin embargo, puede también afectar cualquier proyecto que intente ver a América latina como una entidad monolítica. Por ejemplo, sería un grave error utilizar como modelo un estudio sobre la homosexualidad en una región de los Andes peruanos para llevar a cabo un estudio sobre la homosexualidad en los bares de Chapinero en Bogotá. Las diferencias que aparecen ante nosotros al evitar el “localismo perverso” son tan poderosas que pueden incluso cambiar el significado de ciertas palabras. Incluso si el hipotético estudio se limita a sectores urbanos, las particularidades locales hacen que la experiencia en un bar gay de Chapinero sea diferente a la de un bar gay en Rio de Janeiro. Las diferencias que aparecen ante nosotros al evitar el “localismo perverso” son poderosas y no deben menospreciarse.

No obstante, es fácil ponerse de acuerdo en que hay, en efecto, una particularidad que sí se puede aplicar a lo largo y ancho de América latina: la indisoluble relación entre tiempo y espacio. Son innumerables los ejemplos de lugares en Latinoamérica donde sentimos que el tiempo no concuerda con el de los calendarios. En la cultura popular norteamericana, por ejemplo, es fácil encontrar ingenuas representaciones de esta noción de desfase temporal. Hollywood tiende a representar gigantescas ciudades como México o Lima por medio de imágenes de pequeños pueblos de arquitectura colonial y tejas de barro donde el tráfico es constantemente interrumpido por gallinas y vacas y donde los edificios más altos son

destartaladas torres de iglesias que están por caer sobre las cabezas de paupérrimos peatones. Sin embargo, lugares como estos existen en América latina. Y es muy común encontrarse con estos paisajes al viajar entre ciudades, regiones y países. En América latina la relación entre espacio y tiempo es tan fuerte que regímenes temporales diferentes entran comúnmente en conflicto. El problema de la aplicación de epistemologías extranjeras en América latina –y por ende, en Colombia– puede ser resuelto si se tiene en cuenta esta particularidad. Así, incluso la teoría *queer* clásica, aquella que hemos criticado de ser muy blanca, puede encontrar en Latinoamérica espacios de justa aplicabilidad.

Dando un paso más con esta idea, y basado en la particularidad espacio-temporal latinoamericana, se puede argumentar que en estos contextos el tiempo puede ser considerado como un concepto sincrónico en lugar de ser visto como un fenómeno de naturaleza diacrónica. Esto significa que, como académico, no estoy subordinado a una concepción lineal teleológica de la historia para analizar un tema en particular. En ese sentido, se puede entender la homosexualidad en Colombia hoy, por ejemplo, no como una consecuencia de un proceso histórico o de una evolución en el tiempo porque depende irremediamente del espacio. Entonces, al desplazarnos en el espacio que llamamos “Colombia”, aquello que hemos llamado “la homosexualidad hoy” termina siendo un grupo diferente de realizaciones sexuales, atadas no sólo a una identidad, sino a un tiempo-espacio específico.

Siguiendo este orden de ideas, se puede emprender una investigación en un contexto latinoamericano en la que se utilice un marco teórico considerado *demodé* para un teórico francés o inadecuado para uno norteamericano, o por el contrario, condicionados por el espacio, un marco teórico *queer* actual puede también ser aplicado. De esta manera, y retomando la particular influencia del catolicismo en el contexto colombiano, sería un acercamiento válido a la

homosexualidad en Colombia el uso de conceptos y teorías religiosas tanto institucionales como populares. La *glorificación* de un escritor en el canon nacional, por ejemplo, a pesar de su homosexualidad; el concepto de *milagro* para explicar la vuelta a la heterosexualidad de determinado individuo; e incluso la permanencia del *sodomita* para entender ciertos comportamientos. En el caso del estudio que este proyecto intenta adelantar, ¿es posible, es viable, es beneficioso combinar la religiosidad vernácula y la secularidad extranjera para analizar las expresiones literarias de hombres homosexuales en Colombia? Este proyecto es, de hecho, una apuesta a la viabilidad de dicha empresa. El estudio se centra entonces en un corpus específico: las obras literarias producidas por hombres homosexuales en Colombia desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. A este corpus lo he llamado *arte marica*. Entonces, por un lado, la teoría *queer* puede ser utilizada porque el arte marica tiene mucho que ver con individuos que construyen sus sexualidades a través de sus expresiones artísticas. Por otro lado, como se explicará en las siguientes páginas, el término *marica* ofrece la faceta religiosa tradicional vernácula necesaria para respetar las condiciones espacio-temporales colombianas.

1.1.4 Cuerpos y Tradiciones. ¿Por qué el término *marica*?

¿Por qué usar el término *marica*? Para contestar esta pregunta, una importante distinción debe ser hecha: la especificidad que el contexto colombiano adjudica a los conceptos de sodomita, homosexual y marica. De manera exclusiva, y sin la posibilidad de ninguna otra acepción, el diccionario de la Real Academia de la lengua define el sustantivo *sodomía* como “práctica del coito anal”. El término tiene entonces un sentido práctico, y el sodomita está ligado a una acción. La naturaleza de dicha acción es lo que ubica al sodomita en un lugar problemático dentro de la tradición religiosa colombiana que es, y ha sido por doscientos años, casi exclusivamente

católica. No obstante, el término no es usado comúnmente por los colombianos, por lo menos de la manera en que el término *homosexual* es utilizado. La proliferación de esta palabra en las bocas de los colombianos hace parte del influjo de la modernidad. La Iglesia católica, en un comprensible afán de modernización, excluyó el término de sus discursos oficiales. El 29 de diciembre de 1975, bajo el papado de Pablo VI, la Iglesia publicó una declaración de ética sexual titulada *Persona Humana*. El apartado octavo del documento se dedica exclusivamente al desorden espiritual de la ‘homosexualidad’ y a sus posibles causas (Web). De la misma forma, en 1986, una carta firmada por Juan Pablo II titulada *Atención pastoral a las personas homosexuales* se distribuyó a los obispos de la Iglesia católica en todo el mundo. La misiva listaba las pautas necesarias para lidiar con el “problema” de los homosexuales en la sociedad:

Un auténtico programa pastoral ayudará a las personas homosexuales en todos los niveles de su vida espiritual, mediante los sacramentos y en particular a través de la frecuente y sincera confesión sacramental, mediante la oración, el testimonio, el consejo y la atención individual. De este modo, la entera comunidad cristiana puede llegar a reconocer su vocación a asistir a estos hermanos y hermanas, evitándoles ya sea la desilusión, ya sea el aislamiento. (Web)

A pesar de elidir el uso del término *sodomita*, el discurso oficial de la Iglesia insiste en la acepción pecaminosa. La acción anal del sodomita está condicionada por el desorden espiritual del homosexual. La confesión sacramental y la oración son formas de luchar contra la tentación de la acción anal. El Catecismo actual, por ejemplo, llama a diferenciar las tendencias de los actos y a acoger al homosexual para alejarlo del pecado (*Catecismo* Web). La homosexualidad, dentro de la tradición católica, es sinónimo de sodomía.

Esta fluidez que el discurso católico permite entre términos tan dispares se ve reflejada en la sexualidad de los colombianos. En otras palabras, la tradición católica tiene sin lugar a dudas una gran influencia en la manera como los colombianos perciben, interactúan y viven sus sexualidades. Colombia es una centenaria maraña de historias de amores y pasiones entre la Iglesia y el Estado. La Carta Magna de 1886, la primera de dos constituciones políticas, se convirtió en una suerte de acta de matrimonio en la que se establecieron las reglas de dicha relación. En su artículo primero se consignó que “[l]a religión católica, apostólica, romana es la de la nación; los poderes públicos la protegerán y harán que sea respetada como elemento esencial del orden social” (*Asamblea Web*). De la misma manera, la ley 26 del 8 de noviembre de 1898 reconoce la “soberanía social de Jesucristo” en Colombia. El 18 de mayo de 1902, después de un periodo de guerras que devastó la economía y acabó con la vida de más de trescientas mil personas, el presidente José Manuel Marroquín firmó el decreto 820 por medio del cual Colombia fue consagrada a la imagen religiosa del Sagrado Corazón de Jesús. La idea de esta unión fue concebida por el arzobispo de Bogotá de la época, monseñor Bernardo Herrera Restrepo (*Carta Web*). Si bien pocos años después de la nueva constitución de 1991 el decreto fue revocado, cada 18 de mayo, sin falla y por los últimos 114 años, con la presencia del presidente de la República, se celebra una misa en la Iglesia del Voto Nacional, en Bogotá, en la que se reza la siguiente oración:

Jesús [...] nosotros, inspirados en el espíritu de nuestra cristiana Constitución, que declara la Santa Religión Católica esencial elemento del orden social, venimos hoy, a nombre del Pueblo colombiano, a hacer voto explícito de consagración a vuestro Corazón adorable. Dignaos aceptar, ¡Corazón Santísimo!, este voto nacional como homenaje de amor y gratitud de la Nación colombiana; acogedla,

bajo vuestra especial protección; sed el inspirador de sus leyes, el regulador de su política, el sostenedor de sus cristianas instituciones, para disfrutar del don precioso de la paz [...] y acelerad el día e vuestro triunfo sobre todas las naciones, para gloria de vuestro Divino Corazón. Amén. (*Carta Web*)

Gestado en la unión entre Iglesia y Estado, el marco tradicional colombiano –dependiendo de las especificidades espacio-temporales de cada caso– tiene una presencia innegable en el diario vivir de los colombianos. Tan sólo en 1991 se inauguró el potencial secularizador la Nueva Constitución al definirse a Colombia como un Estado social de derecho (*Constitución Web*). Esto ha logrado frenar en cierta medida el ímpetu católico de las líneas que componen la legislación colombiana. Fuera del papel, sin embargo, Jesucristo sigue inspirando a legisladores, procuradores, presidentes, jueces, críticos literarios, padres de familia, artistas y amas de casa.

Al escuchar el término *homosexual* siendo pronunciado comúnmente por un colombiano en relación a otro, es difícil suponer que se esté haciendo referencia exclusivamente a aquella nueva especie nacida en la Ilustración europea y cuya arqueología discursiva fue señalada hace ya varias décadas por Michel Foucault. De la misma forma en que decir *homosexual* en Colombia no se refiere exclusivamente al término moderno, tampoco el homosexual colombiano es exclusivamente un sodomita. El homosexual colombiano también tiene una historia, también puede ser atravesado por discursos no religiosos que buscan su entendimiento. Lo que existe entonces es una tensión entre estas dos dimensiones y el marco tradicional colombiano se encarga de aumentar esta tensión al ser en sí mismo el resultado de una unión entre una tradición política y una tradición religiosa. “El sodomita existe, sigue existiendo”, pero enmascarado e indiscutiblemente influenciado por la sofisticación de un término acuñado en el positivismo del siglo XIX.

¿Qué se puede decir en este punto del término *marica*? Si es vaciado de su inicial contenido ofensivo, el término se abre a su uso más común entre las generaciones más jóvenes: el saludo. Pero esa acepción no es importante más que para demostrar la generalizada y omnipresente utilización del término. Una segunda aproximación dará como resultado que *homosexual* y *marica* tienden a utilizarse como sinónimos. Decir *marica* es una forma menos elaborada y mucho más popular de decir *homosexual*. El término *marica* sin embargo, esconde una carga adicional que términos como *queer* o como *gay* sencillamente no poseen; otras son sus historias, otras sus batallas. Por su parte, la palabra *marica* no tiene antecedentes etimológicos latinos o griegos. La palabra *marica* es el diminutivo del nombre María. María es, por supuesto, el nombre de la madre de Dios en la tradición católica. Pero es, principalmente, el nombre más común de una mujer en lengua castellana. Así, potenciada por esta disección lingüística, la palabra ‘marica’ se advierte ahora abarrotada de tensiones. En ella confluye la tensión entre la tradición religiosa y política colombiana. En ella se enfrenta también el pecado y la ciencia. En ella, una voz acusadora margina un grupo de acciones, de expresiones corporales: “hombre afeminado y de poco ánimo y esfuerzo” (RAE Web). En la particular riqueza de este término radica mi decisión por llamar *arte marica* a aquellas expresiones artísticas que responden al marco tradicional colombiano puesto que estas expresiones responden a las experiencias de cuerpos maricas en constante enfrentamiento con la tradición. Entonces, tiempo y espacio no son los únicos conceptos que se enlazan entre sí en este proyecto. Cuerpos y tradiciones también están entrelazados. Una tradición de coerción ha sido articulada en Colombia por medio de la cooperación entre Iglesia y Estado. Una cooperación escrita en la constitución colombiana que ha funcionado con el poder de la ley divina por más de un siglo. Cuerpos maricas dibujados, filmados, esculpidos y fotografiados interactúan con la tradición, siendo a su vez productores de

una tradición artística y productos de una tradición coercitiva. El uso del término *marica* rescata el componente corporal de la experiencia homosexual colombiana.

1.2 ARTE MARICA: EL BARROCO CONTRAATACA

No cabe duda que definir lo *marica* es de gran ayuda para esta disertación. La razón principal, sin embargo, no es la de proponer una nueva variación vernácula de lo *queer*. *Marica* no es una traducción al colombiano de *queer*. No se trata tampoco de establecer una postura post-colonialista y de definir la “blancura” de la teoría *queer* como un rasgo más de la dupla modernidad/colonialismo. Una “blancura” que debe ser contestada a como dé lugar para liberar a Latinoamérica de la influencia de epistemologías extranjeras. Lo *marica* no es la antítesis de lo *queer*. La definición del término *marica* es sencillamente una manera de proponer una postura local. Una postura que tenga en cuenta las tensiones que en el contexto colombiano se dan entre las realidades propias de la región y las herramientas teóricas que suelen importarse para entender dichas realidades. Lo *marica* busca ser un aporte al debate sobre el uso de la teoría *queer* en América latina, pero también busca resonar entre los acercamientos transnacionales de la teoría *queer* norteamericana.

Lo *marica*, sin embargo, no es tan sólo el adjetivo que acompaña las expresiones literarias que buscan ser estudiadas en este proyecto. Lo *marica* redefine y especifica la producción literaria de un grupo particular de escritores colombianos. ¿Qué deben tener en común estas expresiones para poderlas reseñar con dicho adjetivo? Una corta y precisa respuesta puede ser dada. La literatura *marica* debe contar con cuatro características básicas: ambivalencia, subversión, marginalidad y capacidad afectiva. Este conjunto de características es logrado

gracias a la observación y el análisis de las obras literarias que componen el corpus de esta investigación y es influenciado de manera fundamental por la naturaleza espacio-temporal latinoamericana: regional y diacrónica. Esta particular visión del tiempo y del espacio permite el uso de conceptos que normalmente están fuera del radar. Conceptos que sorprenden cuando se trata de analizar el movedizo campo de lo *queer* en América latina. Las siguientes páginas son una exploración de uno de esos conceptos: el barroco. La utilidad del barroco en este proyecto es definitiva pues el barroco provee los términos necesarios para definir el arte marica.

El colombiano Cristo Figueroa reconoce el uso que la crítica le ha venido dando al barroco como herramienta de trabajo. En su libro *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX* (2008), Figueroa anota que

No es posible desconocer que varias tendencias posestructuralistas restauraron discursos analógicos sobre el barroco, más allá de su consideración como arte de la contrarreforma y del absolutismo, y se centraron, más bien, en una modernidad barroca, relacionada con nuevas teorías sobre la imagen y sobre la visión. Asimismo, otros impulsos asociados con el retorno del barroco provenientes de estéticas posmodernas, acentúan la capacidad de concebir el mundo como texto, quizá para demostrar la existencia de un residuo irrepresentable, concepción emparentada con la fascinación barroca por las alegorías de lo opaco y de lo oscuro, y su gusto por lo no legible e indescifrable de la realidad. (20)

Aquello que Figueroa califica como “un residuo irrepresentable” o como lo “indescifrable de la realidad” es el punto al que este análisis sobre lo *marica* quiere llegar. Y una de las primeras tareas a llevar a cabo consiste en deshacernos de esa suerte de *malaise* que nos provoca la automática relación que se hace entre la estética barroca y la estética *queer*. ¿Cuántas veces no

hemos simplificado lo barroco con los estereotipos estéticos de lo *queer*? Inclusive, la traducción del término *queer* puede dar como resultado lo barroco. Aquello que no es normal, que se tuerce, que está lleno de irregularidades, que resulta único debido a su naturaleza fallida, intrincada. Mi intención es curar ese malestar. Sin embargo, esto no significa abogar por una total desconexión entre una estética y la otra. La labor consiste, por el contrario, en complejizar la supuesta simpleza de dicha relación y reingeniarla en términos locales. De esta manera, no se trata de decir que lo barroco es necesariamente *queer* –y en nuestro caso, marica–, sino en entender que lo barroco puede ayudar a definir lo marica. Lo marica puede incluir lo barroco, pero no *es* lo barroco.

1.2.1 Ambivalencia

Dado que *marica* es un adjetivo, podemos comenzar nuestra búsqueda entre alguno de los escritores colombianos a los que el término se ajuste sin dificultad. Uno de estos “maricas” colombianos es el barranquillero John Better. Sus experiencias sexuales en Bogotá fueron consignadas por él en un libro titulado *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009). Uno de esos relatos llama especialmente mi atención por el título que lo rotula: “Barroco erotismo”. El relato describe una felación en una de las salas de la Cinemateca Distrital de Bogotá durante la proyección de una película de Federico Fellini. La voz masculina que narra el episodio dice:

Y a mí qué me importa si ofendo a Fellini con mi desacato homosexual cuando desabrocho la bragueta del hippie alemán que está a mi lado. Qué le va a molestar al señor Fellini mi escena porno, si de seguro él debe estar cogiéndole las tetas a tanta actriz que debe cundir en los infiernos. He visto la película veinte mil veces

y nunca me canso, me digo a [mí] mismo cuando sin aviso siento venir el pegajoso líquido que al instante se achicla en mis dedos y, como si nada, me limpio en el forro de felpa que tienen las sillas de la Cinemateca Distrital. (32)

El libro de Better, a pesar de sus fallas, es una expresión artística marica: es un libro que habla de la experiencia de un hombre marica. El fácil tono rebelde del narrador y su desparpajo al describir la escena lo identifican como un hombre que ha aceptado su condición homosexual. Directo y poco sutil, el relato en cuestión genera una *malaise* al relacionar lo barroco con lo marica. Parece que nombrar a Fellini un par de veces es razón suficiente para usar el término barroco en el título del cuento. Si, por el contrario, decidimos darle crédito al escritor, pareciera que Better establece un despreocupado paralelo entre lo marica y lo barroco: las escenas eróticas de Fellini son barrocas en la misma medida en que lo es la “escena porno” marica de la felación al hippie alemán.

Ante una correspondencia tan evidente, este ejercicio parece no llevarnos a ningún lado. No obstante, los componentes extranjeros y locales que aquí entran en tensión recuerdan esta misma característica, esta vez, en los terrenos del barroco. Un primer paso para la complejización de la relación entre lo barroco y lo marica consiste en la particularidad que tienen ambos conceptos de ser tanto locales como extranjeros. Esta combinación de elementos es tomada en cuenta en la definición que Alejo Carpentier hace del barroco. En su ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso”, Carpentier anota:

¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro

africano, sea hijo de indio nacido en el continente [...] la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco. (79)

Si aceptamos esta idea, el marica, tanto como el barroco, pueden ser vistos como el resultado de un mestizaje. Sin embargo, por más conveniente que esta correspondencia pueda parecer, las palabras de Carpentier guardan un peligro. Carpentier ubica entre las élites letradas latinoamericanas del siglo XX un reciclaje de aquel discurso que dos siglos atrás sirvió para la empresa independentista, una vez más, de las élites letradas: el simple hecho de nacer en América latina. Influenciado por esta noción, y llevando hasta el extremo la idea de lo barroco como lo mestizo, el venezolano Alexis Márquez sostiene en su libro *El barroco literario en Hispanoamérica* (1991) que el barroco latinoamericano está compuesto por tres raíces; la hispana, la indígena y la africana:

De modo que, cuando nos llegan desde España los ecos del Barroco de Góngora, Quevedo o Calderón, encuentran en nuestra lengua un terreno roturado, abonado además, con los ingredientes indígena y africano, donde prende fácil la floración barroca, pero ya no con los puros rasgos hispánicos, sino con un colorido, una desmesura, una pulsión, un entrecruzamiento de elementos, un abigarramiento y una heterogeneidad típicamente criollos, inconfundiblemente americanos. (95)

Márquez da un paso más –a mi parecer, al vacío– al sugerir que lo indígena y lo africano tienen una naturaleza barroca. Para el venezolano, la América precolombina ya era barroca. A partir de una lectura como esta, a todas luces esencialista, tendría que aceptar que el relato de John Better es barroco porque es colombiano. Y si la relación entre lo barroco y lo marica es exclusivamente el mestizaje, tendría que sostener que el relato de Better es marica porque es mestizo. Lo barroco

entonces podría ser adjetivado como marica y viceversa. ¿Cómo sortear estas falacias? Está claro que el esencialismo de Carpentier debe ser extraído de la ecuación.

En su libro *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco* (1997), John Beverley anota cómo la idea del barroco como una *prehistoria* del presente latinoamericano hace imposible *dejarlo atrás*. Por el contrario, esta noción teleológica de la historia literaria hace que el barroco persista como un inconsciente cultural ligado indeleblemente a lo latinoamericano (9). John Beverley problematiza el uso del término barroco como un episteme que cambia constantemente de referente: “barroco de Indias, barroco mestizo, barroco criollo, barroco mundovista, barroco ‘real maravilloso’, neo-barroco, barroco posmoderno” (9) y otras más como el barroco precolombino de Márquez, el barroco descalzo de Erick Blandón o el barroco marica del cual acabamos de escapar.

Esta es la manera de evitar caer en la falacia: el hecho de que el arte marica colombiano sea un concepto que incluye elementos locales y extranjeros no lo hace automáticamente mestizo y, por ende, no lo ata de manera irremediable a la lógica esencialista del barroco de Carpentier. El carácter local y extranjero de los estudios *queer* en Latinoamérica recuerda el debate que John Beverly anota con respecto al barroco en América. Por un lado, una definición del barroco gestada en ciertas ideas de Octavio Paz: una heterodoxia frente a la tradición castiza española. Por otro lado, la visión de Leonardo Acosta de un estilo importado por la monarquía española por medio de su ideología imperialista (13). Se trata entonces de ambivalencia, no de mestizaje. El arte marica es ambivalente porque en él confluyen dos maneras opuestas de interpretación: una local y una extranjera.

1.2.2 Subversión

Esta segunda característica puede parecer obvia. Toda la propuesta metodológica expuesta aquí se ha empeñado en observar cómo existe una clase de arte que responde a una tradición coercitiva en el contexto colombiano. Desde esta perspectiva, la naturaleza propia de lo marica es subversiva, aunque la subversión no se difunda de manera explícita o explosiva a través de la expresión artística. Como parte de su análisis sobre la ambivalencia del barroco americano, Beverley resalta el contraste entre los ensayos de Leonardo Acosta y de Severo Sarduy. Estos ensayos son ejemplos de la actualización del barroco como una ideología de lo estético pero con alcances políticos (14-5). El caso de Sarduy es particularmente importante para detallar la subversión como característica básica de lo marica. En su ensayo “Barroco”, Sarduy anota:

Ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa [...]

El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse – ese suplemento de valor– subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo. (1250)

Sarduy, instalado desde 1960 en París, propone la subversión como ideología estética. Subvertir el orden, dice él, por medio de la barroquización del lenguaje, “soporte simbólico de la sociedad” (1250). Las palabras de Sarduy hacen pensar en la importancia del discurso como herramienta de poder.

El silencio y la coerción son elementos fundamentales del marco tradicional colombiano. Si el lenguaje es el soporte simbólico de la sociedad, una especificación colombiana da como resultado que los discursos religiosos soportan simbólica y moralmente a la sociedad colombiana. Pintar torsos masculinos en poses homoeróticas, como lo hace Luis Caballero, puede ser leído como un diálogo estético y político con los cientos de miles de torsos desnudos

de igual número de versiones esculpidas de Jesús que, crucificadas, coronan los altares de las iglesias y catedrales colombianas. La intersección de iconografías en Caballero es deliberada, pero no es automáticamente subversiva. No lo es, puesto que su entorno define su potencial subversivo. De allí la importancia del marco tradicional colombiano y la existencia en él de la obra de Luis Caballero.³



Figure 1. Luis Caballero. Técnica mixta sobre papel (1976)

De una manera más explícita, escribir historias sobre el deseo homosexual utilizando términos y conceptos católicos es un acto claro de subversión en el contexto social colombiano.

³ Luis Caballero (1943-1995) es considerado como una de las figuras más importantes de las artes plásticas en Colombia. Sobre los desnudos masculinos que conforman la etapa final de su obra, la crítica de arte Marta Traba comenta: “No es extraño que el recuerdo de los mártires, su placer en la muerte, la retorcida e inclinable unión entre mística y erotismo, sea un pensamiento recurrente que Caballero ha manifestado en los últimos tiempos en diferentes entrevistas” (*Me tocó ser así* 14).

Toda la obra novelística de Fernando Vallejo, para citar un ejemplo evidente, es altamente subversiva:

Ha de saber Dios que todo lo ve, lo oye y lo entiende, que en su Basílica Mayor, nuestra Catedral Metropolitana, en las bancas de atrás se venden los muchachos y los travestis, se comercia en armas y en drogas y se fuma marihuana [...] Al olor sacrosanto del incienso se mezcla el de la marihuana, la que sopla desde afuera, desde el atrio, o la que se fuma adentro [...] Años hace que no venía a esta catedral al Oficio de Difuntos, a rezar por Medellín y su muerte, pero ahora Alexis, mi niño, me acompaña. He dejado de ser uno y somos dos: uno solo inseparable en dos personas distintas. Es mi nueva teología de la Dualidad, opuesta a la de la Trinidad: dos personas que son las que se necesitan para el amor; tres ya empieza a ser orgía. (*Virgen* 62-63)

Abarrotadas en una incesante consecución de ataques, articulados magistralmente gracias al impecable sentido del ritmo del escritor, estas frases se enfocan en desbaratar lo que muchos lectores consideran el orden normal de las cosas. En menos de una página, Vallejo nos confronta con una iglesia como lugar para la prostitución, el humo de la marihuana en lugar del incienso y el misterio de la Trinidad católica reducida a una dualidad que se basa en un deseo homosexual.

Ejemplos literarios menos extremos, pero igualmente subversivos corresponden a la descripción de un amor homosexual entre dos niños bogotanos en *Un beso de Dick* (1992) de Fernando Molano Vargas, o la incitación a la carnavalización de los géneros sexuales en *Disfrázate como quieras* (2002) de Ramón Illán Bacca.⁴

⁴ Ramón Illán Bacca Linares (1938) es uno de los escritores más importantes del Caribe colombiano. Sus incursiones en temas “maricas” se pueden explorar no sólo a partir de sus novelas, y cuentos, sino en sus conocimientos sobre la cultura de la costa caribe colombiana. Illán Bacca fue ganador del Concurso Nacional de

1.2.3 Experiencia marginal

Subvertir el orden de las cosas, de aquellas cosas que son consideradas normales, puede también metaforizarse por medio de la siguiente imagen: sobre la superficie de lo que en algún momento parecía orden, sobre el plano sin ángulos, se crean valles y montañas. El plano desaparece, es plegado. El orden se redistribuye. Se crean jerarquías y éstas entran en constante reconfiguración. En *Le pli. Leibniz et le baroque* (1988), Deleuze dice:

Le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. Il n'invente pas la chose: il y a tous les plis venus d'Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques... Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, pli sur pli [Sarduy], pli selon pli. Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini. (5)

Para Deleuze, el barroco no inventa nada, sino que curva y recurva el trazo al infinito. Esta idea es importante para establecer el carácter subversivo del barroco –y para nuestros fines, del arte marica– porque esta función operatoria no está precisamente creando un nuevo orden. Tan sólo está mostrando que el orden puede ser redistribuido por medio del pliegue.

Además de esto, el pliegue es un paso previo a una nueva metáfora deleuziana: el laberinto. El mismo Deleuze habrá de establecer una relación entre el pliegue y el laberinto dentro de sus postulaciones sobre el barroco: “[u]n labyrinthe est dit multiple, étymologiquement, parce qu’il a beaucoup de plis. Le multiple, ce n’est pas seulement beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup de façons” (5). El poema “Teseo”, incluido en la

Novela Cámara de Comercio de Medellín en 1995 por su novela *Maracas en la ópera*. En 2004, le fue otorgado el Premio Simón Bolívar de Periodismo Cultural.

antología titulada *Amanecer en el Valle del Sinú* (2004) del colombiano Raúl Gómez Jattin, es un ejemplo de esta metaforización:

Mary Renault– la noche en el laberinto
tiene un suelo fangoso y hediondo a sangre
de las víctimas de tantos años de infamia
y los pasadizos están abiertos a puertas
abiertas a otras puertas y otras puertas
que terminan todas en la punta de los cuernos
del dueño de este reino de la muerte
y el día –si acaso llega– reverbera sobre
la sangre que mana del reciente muchacho
que yace tendido y agoniza lento
El palacio es una trampa perfecta para el crimen
–Jorge Luis Borges– la entrada es la misma salida
Las escaleras siempre terminan en un vacío
Los espacios son idénticos y amenazan
constantemente con una salida engañosa
Pero la Fiera es imbécil – Amigo mío
y ayudado por la mujer y la poesía he descifrado
el misterio del camino y la he matado
La he matado – Te he matado amigo mío
al entender el laberinto que tu cuerpo
ha tendido como una trampa a mi deseo

Le he dicho a tu musculatura que es estúpida

He construido una casa de tu cuerpo

donde habita la muerte (121)

El laberinto es un plegado múltiple, “y los pasadizos están abiertos a puertas/ abiertas a otras puertas y otras puertas” (121). Mary Renault y Jorge Luis Borges, su literatura, sus particulares sexualidades, tan diferentes pero tan particulares en relación a las del propio Gómez Jattin, son “victimas de tantos años de infamia” (121). Los pliegues del laberinto dan forma a un cuerpo que debe ser entendido, “y ayudado por la mujer y la poesía he descifrado/ el misterio del camino y la he matado” (121). Matar la bestia significa descifrar el misterio, “el laberinto que tu cuerpo/ ha tendido como una trampa a mi deseo” (121). El poderoso erotismo del poema contrasta con la barata escena porno del cuento de John Better. Ambos, sin embargo, hacen referencia a una experiencia erótica en la que el deseo homosexual es central. Sarduy habla del erotismo en relación a lo barroco:

Como la retórica barroca el erotismo se presenta en tanto que ruptura total del nivel denotativo, directo y “natural” del lenguaje –somático–, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura. No es un azar histórico si en nombre de la moral se ha abogado por la exclusión de las figuras en el discurso literario. (1251)

Better percibe que hay una relación entre lo barroco y lo erótico, aunque no logra explorarla. Por el contrario, Gómez Jattin la entiende, y al hacerlo, la pliega y la repliega hasta convertir un cuerpo en un laberinto cuya “entrada es la misma salida” (121); sexualización del laberinto, penetración para cometer el crimen.

¿Cuál es el objetivo de establecer este paralelo entre Better y Gómez Jattin? Poco importa que los dos autores no compartan los mismos niveles de calidad en su producción literaria.

Establecer esta diferencia nos permite observar un aspecto en común que está por encima de cualquier característica estilística: el deseo homosexual. En *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992* (1997), Néstor Perlongher anota que:

Si se acepta que las ondas estilísticas del barroco no dependen solamente de innovaciones individuales, sino que remiten a cierto “espíritu colectivo de época”, ¿cómo leer ciertas fuentes barroquizantes que se expresan primeramente en lo literario, pero que aluden [...] a una cosmología? No se sabe bien si es una época barroca, o si es el barroco que “hace” una época. (114)

No es mi intención introducir en este punto una reflexión sobre la pregunta que se hace Perlongher en esta cita. Tampoco lo es especular sobre la existencia de un “zeitgeist marica”, o entrar en los lodosos terrenos del neobarroso. Perlongher nos es útil porque nos advierte sobre el carácter colectivo del barroco. ¿Existe alguna otra experiencia colectiva para estos escritores en adición a la del deseo homosexual? ¿Nosotros, como sus lectores, percibimos algo más que podríamos considerar común entre estos escritores, e incluso entre aquellos de nosotros que nos atrevamos a identificarnos como maricas? Uno de los versos del poema de Gómez Jattin parece hacernos un guiño: “víctimas de tantos años de infamia” (121). En el prefacio a su libro sobre sus estudios sobre el barroco, John Beverley habla respecto a las motivaciones que nos llevan a dedicarnos a la literatura:

Sin embargo, ninguno de nosotros estaría en este campo si no hubiera asociado un sentimiento íntimo, desgarrador, de enajenación, opresión o marginación social con la literatura, hecho que después se convirtió de una manera u otra en la posibilidad de hacer carrera. Este sentimiento, creo, nos acerca inevitablemente a un compromiso, si no político (sé muy bien las razones por las cuales esa palabra

se ha desprestigiado), por lo menos afectivo con otras situaciones de marginación o subordinación. (7-8)

Esta declaración termina por definir el camino que su libro recorrerá. Camino que va desde Góngora hasta Rigoberta Menchú. Por supuesto, y como ya se había explicado, este proyecto no busca participar en los cruentos debates políticos que han definido la historia latinoamericana por tantos años. Las palabras de Beverley pueden ser interpretadas de una nueva manera. Así, el “inevitable acercamiento a un compromiso” se puede limitar a mi compromiso por reconocer la marginalidad marica colombiana. El deseo homosexual presente en los artistas maricas y sus obras artísticas los lleva a vivir una experiencia colectiva de marginación.

1.2.4 Afecto

La marginalidad del sujeto marica colombiano, al ser producida por su deseo homosexual, está en clara relación con su carácter subalterno. Ya habíamos dicho, por ejemplo, que ser subalterno le permite al marica ser subversivo. No obstante, la realidad es más compleja. Generalizar al punto de decir que todos los sujetos maricas colombianos son subalternos es un error. Cuestiones de dinero, raza y clase complican esta idea. La intrincada realidad social colombiana desafía las generalidades. La imagen marica de Fernando Vallejo, por ejemplo, dada la estirpe oligarca del autor, se resiste a ser entendida como la imagen de un sujeto subalterno. Aun así, las palabras de Vallejo pueden ser altamente subversivas. ¿Cómo lidiar con estas diferencias? ¿Qué otras cosas tienen en común, a parte de una marginalidad movediza y de un deseo homosexual, escritores colombianos tan diferentes y tan dispares como Fernando Vallejo y John Better? ¿Qué puede cubrir y envolver todas estas diferencias? Se trata de algo difícil de nombrar. Algo que pertenece a un espacio volátil y resbaladizo, prediscursivo y fantasmal. Algo que antecede las sensaciones

y los sentimientos. En su famoso ensayo de 1964 titulado “Notes on ‘Camp’”, Susan Sontag afirma que

A sensibility (as distinct from an idea) is one of the hardest things to talk about; but there are special reasons why Camp, in particular, has never been discussed. It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed, the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric—something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques. (53)

Cincuenta años atrás, Susan Sontag se aventuró a usar palabras para definir lo que ella llamó una sensibilidad. Sin embargo, su descripción parece hacer referencia a algo previo y mucho más primordial. Para ella, aquello era una “sensibilidad” exclusiva, esotérica, a la cual no todos tienen acceso. Sus palabras, inevitablemente nos remiten a pensar en el artificio barroco. Esta relación entre lo camp y lo barroco, por supuesto, no es algo nuevo. En su libro *Camp in Literature* (2006), Gary McMahon incluye lo barroco como una de las características de lo camp:

We have catalogued the marvelous ways that literature may be camp—with florid characters all flexing gender and hosting subjects such as royalty, dress sense and narcissism and modeling drawing room accouterments like fans and divans and cigarette-holders with droll and frivolous tone and precious language that keeps identification at arm’s length; with plentiful alliteration and assonance uninhibited by an ascetic conscience; with baroquery and exotica that defies mediocrity; with domestic-fantastic conceits; and, across the board, with audacious theatricality.... This is how camp scans as a style of writing. The best of camp conjures all these attributes and enunciates their exaggeration. (93)

No obstante, una nueva forma de relacionar estos dos conceptos, una desde el punto de vista de la noción de artificio, puede ampliar nuestro campo de acción. Cuatro siglos atrás, en su libro *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648), Baltasar Gracián establecería una diferencia que hasta el día de hoy parece dar forma al debate sobre la literatura en América latina:

La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia, y la de artificio; y ésta, es el asunto de nuestra arte. Aquella tiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita. Esta, no cuidando tanto de eso, afecta la hermosura sutil; aquélla es más útil, ésta deleitable; aquélla es todas las Artes y Ciencias, en sus actos y sus hábitos; ésta, por recóndita y extraordinaria, no tenía casa fija. (III, 9)

Recóndita y extraordinaria, esotérica y exclusiva. Las características artificiosas del barroco y la “sensibilidad” primordial de lo camp están presentes en la sensibilidad marica. Pero justo ahora que encontramos un punto más de conexión entre lo barroco y lo marica, nos damos cuenta que aún más útil para este trabajo, y para la definición de un arte marica, es concentrarnos en una diferencia. El carácter colectivo del barroco se puede comprender –en su ejercicio de lectura, de transmisión textual entre autor y público– por medio de aquella empresa que Dámaso Alonso realizó en 1927 para descifrar el artificio gongorino de metaforización y remetaforización que compone *Las Soledades* (1613).

Dámaso Alonso fue capaz de decodificar el texto de Góngora puesto que compartía con el autor barroco su conocimiento sobre el idioma y la mitología. Ambos eran letrados y pertenecían a las élites letradas de sus respectivas épocas. Sobre este paralelo, Severo Sarduy anota que: “sin embargo, la versión duplicada [de Dámaso Alonso] no es sino una versión más” (115). A diferencia de esto, dado que estamos hablando de una sensibilidad colectiva, el arte

marica no requiere precisamente de un acto de entendimiento, como diría Gracián, sino de una percepción, de la comunicación de algo que no está a disposición de todo el mundo.

Entonces, con respecto a la literatura marica, para que la interacción entre texto y lector sea exitosa –es decir, para que el mensaje marica logre pasar del texto al lector–, sobra la lógica, el conocimiento erudito y el proceso cognitivo. Únicamente se requiere una sensación. Sontag puso las sensaciones de un grupo particular, afín al que aquí llamamos marica, dentro de lo que ella llamó una sensibilidad camp. Sin embargo, este acercamiento describe lo que se comparte, lo que se transmite, pero no se centra en el hecho en sí de la transmisión, un acto evidentemente dialéctico. Nos encontramos así ante la necesidad de nombrar esta interacción con el fin de simplificar las futuras descripciones que este trabajo se encargará de hacer respecto a la tradición literaria marica.

Por fortuna existe, desde no hace mucho tiempo, un camino teórico que puede ayudarnos a simplificar el acto de transmisión de sensaciones que se encuentran fuera del alcance de lo cognitivo/discursivo. La palabra clave es *afecto*. Esta palabra no refleja la sofisticación de la propuesta interactiva que estamos planteando aquí. Pero es importante que la familiaridad de la palabra no nos confunda. No se trata del sentimiento de apego que una persona siente por otra o por su mascota o por su colección de libros. Esta palabra se relaciona con la capacidad que tiene un determinado objeto de *afectar* otros objetos con los cuales éste interactúa. Cabe anotar que al hablar de “objeto” nos estamos refiriendo a cualquier persona o cosa que tiene el potencial de afectar su entorno, por ejemplo, en nuestro caso, un texto literario. Esta idea, aunque presentada aquí de manera básica y rudimentaria, fue explorada por Deleuze y Guatari en *Mille Plateaux* (1980). Ellos, a su vez, la tomaron de las anotaciones que el filósofo neerlandés Spinoza hizo alrededor de 1677 cuando, al negar la idea cartesiana de que el cuerpo y la mente son dos

entidades separadas e independientes, terminó por sostener que la naturaleza podía ser adecuadamente descrita tanto en términos de pensamiento como en términos de cuerpo.⁵ La intención de este trabajo no es ofrecer un análisis detallado de la teoría filosófica del afecto ni de sus orígenes. Sin embargo, sí es importante anotar que la obra de Deleuze y Guatari no llegó a ser parte de la academia norteamericana sino hasta finales de los años ochenta, cuando el también filósofo Brian Massumi tradujo *Mille Plateaux*, cuya versión en inglés, *A Thousand Plateaus*, vio la luz en 1987. Desde entonces, el mismo Massumi ha puesto sus esfuerzos en el concepto de *afecto* que nació con Spinoza y que fue retomado por los postestructuralistas franceses. En *Parables for the Virtual* (2002), Massumi incluye su influyente ensayo de 1995, “The Autonomy of Affect”, donde sostiene que “affect is autonomous to the degree to which it escapes confinement in the particular body whose vitality, or potential for interaction, it is” (35). La idea de vitalidad, de potencial de interacción, es clave para hablar de la capacidad que tienen los textos maricas de producir emociones en sus lectores.

Massumi no sería el único que habría de interesarse en el concepto de *afecto*. Hoy en día, la academia norteamericana ha producido un número considerable de textos dedicados al tema. En 2010, editado por Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, *The Affect Theory Reader*, fue publicado por Duke University Press. En la introducción de dicho compendio de ensayos, los editores se enfrentan a la dificultad de definir el concepto de *afecto* de manera concisa, y comienzan por preguntarse: “How to begin when, after all, there is no pure or somehow originary state for affect?” (1). Sin embargo, llegan a producir unas líneas que aunque lindan peligrosamente con lo abstracto, ofrecen cierta claridad:

⁵ La refutación de Spinoza de las relaciones cartesianas entre cuerpo y mente se encuentra en el segundo capítulo de *Ethica, ordine geométrico demonstrata* que Spinoza publicara en 1677.

Affect arises in the midst of *in-between-ness*: in the capacities to act and be acted upon. Affect is an impingement of extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relation *as well as* the passage (and the duration of passage) of forces or intensities. That is, affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, *and* in the very passage of variations between these intensities and resonances themselves. (1 énfasis del autor)

A partir de esta genealogía –extremadamente simplificada–, es posible reconocer de qué manera el concepto de *afecto* puede utilizarse para nombrar aquella naturaleza interactiva que permite la existencia del arte marica. Pero si se presta atención a la particularidad de las sensaciones que son transmitidas, y se reconoce que éstas son exclusivas a un grupo específico de lectores, así como el barroco era específico a una élite letrada y erudita, la exploración del concepto de *afecto* que hasta ahora hemos hecho se queda corta. ¿Existe, dentro de esta genealogía, algún indicio del uso del concepto de *afecto* sobre cuestiones que involucran la sexualidad? ¿Es posible que haya un *afecto queer*? ¿Podríamos establecer la existencia de un *afecto marica*?

Efectivamente, tal acercamiento teórico existe. Es más, se trata de una mirada política al asunto, en la que las relaciones de afecto se dan en un contexto social, lo que nos permite aterrizar el concepto y salir del intrincado camino de lo abstracto. En su libro *The Cultural Politics of Emotion* (2009), Sarah Ahmed propone un modelo que es de gran ayuda para este trabajo. En la introducción de su libro, Ahmed dice:

In suggesting that emotions create the very effect of an inside and an outside, I am not then simply claiming that emotions are psychological *and* social, individual

and collective. My model refuses the abbreviation of the ‘and.’ Rather, I suggest that emotions are crucial to the very constitution of the psychic and the social as objects, a process which suggest that the ‘objectivity’ of the psychic and social is an effect rather than a cause. (10)

La marcada diferencia entre los cuerpos maricas y los cuerpos no maricas es similar a la diferencia entre la psique y lo social. Para sustentar este punto, propongo la revisión de dos conceptos relacionados con la tradición colombiana: el matrimonio y la familia. Las emociones de un cuerpo no marica borran la línea entre lo individual y lo social: alguien que no es marica se siente a gusto, confortablemente, al establecer una familia dentro de un marco legal. En contraste, las emociones de un cuerpo no marica generan, precisamente, las diferencias entre lo individual y lo social: alguien que es marica no puede sentirse cómodo en un espacio social que le impide, o al menos le dificulta, establecer legalmente una familia. Ahmed, en su exploración política, ofrece una novedosa forma de entender la idea de “orientación sexual”:

Sexual orientation is not then simply about the direction one takes towards an object of desire, as if this direction does not affect other things that we do. Sexual orientation involves bodies that leak into worlds; it involves a way of orientating the body towards and away from others, which affects how one can enter different kinds of social spaces (which presumes certain bodies, certain directions, certain ways of loving and living), even if it does not lead bodies to the same places. To make a simple but important point: orientations affect what it is that bodies can do. (145)

La específica orientación sexual de los cuerpos maricas les da la posibilidad de hacer cosas que los cuerpos no maricas no pueden hacer. Tener un cuerpo marica es ser *afectado* por una

orientación sexual que empuja los cuerpos hacia ciertos espacios, una orientación sexual que los diferencia y los habilita a expresar sus experiencias personales en formas particulares. Así, en el campo literario, algunos lectores maricas percibirán ciertas sensaciones que simplemente están fuera del alcance de otros cuerpos. A través de un constante proceso de afectación que se da en la iteración de experiencias, de lecturas y de escrituras, la literatura marica le permite a los cuerpos maricas producir espacios políticos y artísticos diferentes, únicos y exclusivos.

La literatura marica se puede concebir, entonces, como un proceso. Un proceso de afectación que se da entre escritores y lectores en el momento en que estos se ponen en contacto por medio de los textos. Este *afecto*⁶ es la fuente generadora de la sensibilidad marica. El arte barroco necesita ser entendido porque su artificio se basa en la interrelación de oscuras referencias. La erudición letrada es la clave para descifrar el laberinto. En contraste, el arte marica no requiere de un conocimiento previo, ni requiere hacer parte de una élite letrada. Sin embargo, el arte marica sigue siendo exclusivo porque afecta exclusivamente y de maneras particulares a sujetos cuya experiencia corporal es una experiencia marica. Cabe anotar que esta transmisión afectiva no indica que este tipo de arte sea sólo para sujetos maricas. No se trata de hacer una marginalización a la inversa. Lo que una transmisión afectiva quiere decir es que ciertas maneras de percibir este tipo de arte están abiertas para unos y fuera del alcance de otros, y que aquello que establece quién puede ser afectado por el componente marica de una obra de arte es, precisamente, aquella persona que comparte con el autor una experiencia marica.

⁶ Es importante resaltar que este trabajo visitará constantemente esta idea de interacción marica por medio de la palabra *afecto*. Lo que implica que el lector debe estar atento a relacionar el término con su fondo filosófico, a pesar de que en algunos casos se esté hablando exclusivamente de la idea de apego. El contexto, a fin de cuentas, le dará al lector las pistas necesarias.

1.3 CORPUS MARICA

En este punto, es posible aventurar una provisoria definición para la literatura marica. Ésta es toda aquella expresión artística ambivalente en su producción y en los acercamientos que de ella se hacen; que más que un entendimiento requiere de una *afecto* entre escritor y lector; una sensibilidad producto de una experiencia colectiva de marginación; experiencia que resulta de la construcción de una identidad basada en un deseo homosexual, base de una forma particular –y en la mayoría de los casos, subversiva– de ver el mundo y de actuar en él.

Así, este trabajo consiste en la presentación de tres momentos en la historia de la literatura colombiana en los que los textos han servido como punto de comunicación de una sensibilidad marica. Un primer momento se identifica por la omnipresencia del poder eclesiástico y su injerencia en la manera en que los textos maricas serían interpretados. Los autores maricas que han sufrido la tergiversación religiosa de sus obras literarias han sido muchos a lo largo de la historia literaria universal. La crítica colombiana ha sabido cumplir con su parte al oscurecer el potencial afectivo marica del poeta Porfirio Barba-Jacob (1883-1942) y de su contemporáneo, el escritor Bernardo Arias Trujillo (1903-1938). El capítulo que se centra en estos escritores busca utilizar aquellos conceptos religiosos con un fin contrario al de la crítica de esos tiempos: iluminar y resaltar el afecto marica latente entre las líneas de aquellos textos.

Con la institucionalización de la violencia, con el advenimiento y la permanencia del narcotráfico y la guerra civil como personajes cotidianos de la realidad social y política colombiana, la literatura marica encontró que el paso a seguir estaba entre la diatriba y la locura, ambas desde las trincheras discursivas de un *yo* de poderosa agencia afectiva. Los textos maricas serían más dicientes y poco se preocuparían por el escándalo que pudieran provocar. Sin embargo, más que escándalo, estos textos fueron nuevamente silenciados por una crítica que

ahora se vestía de crítica secular, pero que ocultaba los ropajes obispaes con los que siempre se había presentado. Por su parte, los textos maricas también tomaban retazos religiosos y los utilizaban para describir el deseo marica que habitaba en sus personajes, como es el caso de Fernando Vallejo (1942), o en sus imágenes poéticas, como es el caso de Raúl Gómez Jattin (1945-1997).

Un tercer momento sirve de pivote entre el siglo que termina y el que comienza. La visibilidad política de quienes por tantos años se encontraron reducidos a una minoría anómala ahora se toma los espacios públicos y busca la legalidad de sus actividades sociales. El afecto marica es más fuerte que nunca, e inunda todos los medios de comunicación posibles. En el campo de la literatura, el escritor Harold Alvarado Tenorio (1945) busca recolectar aquellas expresiones literarias maricas que los años anteriores dejaron por fuera del recuento de la historia. Hace uso de un *yo* insoportable que asegura que sus posiciones políticas sean escuchadas, y se permite ocultarlo cuando de artificios literarios se trata. Así mismo, como superando el antiguo dilema de hablar o no desde la primera persona, el joven Fernando Molano Vargas (1961-1998) escoge usar su *yo* por razones exclusivamente literarias y ofrece textos en los que el amor vuelve a ser personaje central. Se trata de un amor marica, por supuesto, pero sin la pretensión de que por ello sea diferente, superior o inferior.

Así, cada capítulo de este trabajo ofrece una dupla novelista-poeta que en algunos casos se solapa dado que algunos autores coquetearon con más de un género literario. Todos, sin embargo, han concebido sus textos a partir de sus experiencias maricas y han sabido *afectar* a sus lectores. Proceso que permite hoy en día hablar de una tradición literaria marica, en la que los textos sirven como puentes afectivos de experiencias, sensaciones y sensibilidades que responden al hostil contexto colombiano y que a pesar de ello persisten, latentes, entre líneas.

2.0 GÉNESIS Y ÉXODOS

No es gratuito que el título del presente capítulo esté compuesto por los nombres en plural de los dos primeros libros de La Biblia. La razón no puede ser más evidente: La Biblia cumple un papel fundamental en el desarrollo de este capítulo pues influye de manera irrefutable sobre los dos escritores que aquí se analizan. Porfirio Barba-Jacob y Bernardo Arias Trujillo son hijos de familias cuyos hogares, costumbres y creencias están incrustados en el eje cafetero colombiano, zona que para el tiempo de la transición entre el siglo XIX y el siglo XX se convierte en el estandarte de la tradición popular católica colombiana. Los pequeños pueblos en los que estos dos autores nacieron y fueron criados pudieron estar lejos del influjo político de la metrópoli bogotana, pero de ninguna manera escaparon al poder de la iglesia católica. Basta con leer los primeros versos del uno y las primeras frases del otro para reconocer que sus influencias narrativas iniciales vinieron del imaginario y las enseñanzas morales católicas que por aquella época conformaban un continuum a través de la geografía cafetera.

Se habla de génesis, en plural, porque la literatura marica en Colombia no tuvo un único momento de gestación. La producción inicial de obras maricas dependió de cada escritor, de su voz personal –oculta o no tras un seudónimo– irrumpiendo en el campo literario latinoamericano con temas de orden clandestino, escandaloso. Pero temas que al fin de cuentas llamaban la atención y despertaban el morbo de una sociedad que siempre ha sido dada a la doble moral, por más católica que esta sea. De esta forma, hubo un génesis en la literatura marica por medio de

Barba-Jacob. Como también lo hubo por medio de Bernardo Arias Trujillo. Sin embargo, la literatura marica necesitaría de otros agentes para lograr ocupar un espacio más visible o, por lo menos, para ocupar un espacio cualquiera así fuera en detrimento de sus escandalosas características particulares. Estos agentes fueron los críticos latinoamericanos y sobre todo colombianos que tuvieron la dura labor de depurar las historias de encuentros maricas por medio de eufemismos incómodos. Nuevamente, el imaginario bíblico, la gran fuente de palabras y términos que ofrecía la tradición católica, permitió que la depuración se llevara a cabo. Así, la literatura marica en varias oportunidades, no sólo entre los autores, sino entre los críticos. El objetivo principal de este capítulo es el de demostrar que la tradición católica, en su afán de “limpiar” el pecado de los textos de Barba-Jacob y Arias Trujillo, termina por construir una de las particularidades de dicha literatura: la presencia del imaginario católico no sólo como redentor del carácter pecaminoso de los textos, sino también –y de manera mucho más interna, fundamental– como lenguaje de comunicación marica e incluso como herramienta epistemológica.

En el caso de Barba-Jacob, el plan consiste en mostrar cómo a pesar de la casi siempre abierta postura pública respecto a su sexualidad, la crítica colombiana terminó por reescribir la figura del poeta. Reescritura que nació de un afán patriótico por borrar su pecado en un proceso de apoteosis que lo ubicaría como uno de los grandes expositores de la literatura latinoamericana. Este proceso tiene su contraparte en la biografía que sobre Barba-Jacob escribiera Fernando Vallejo a principios de los años ochenta y que ofrece un ejercicio opuesto: el poeta es humanizado y su humanidad se debe a su deseo marica. Las implicaciones de este trabajo con respecto a las ideas de afecto y a la definición de arte marica propuestas en la introducción serán exploradas con detalle.

Finalmente, el capítulo habla de éxodos. Pero no se trata exclusivamente del viaje continuo que Barba-Jacob emprendió de país en país latinoamericano y que lo llevó de Colombia a Centroamérica y el Caribe y de vuelta a ella para regresar finalmente a México donde habría de morir. Los éxodos hacen también referencia a la figura de Bernardo Arias Trujillo. Si bien el escritor no viajó tan profusamente como su compatriota, su constante peregrinación interna es la marca más visible de su naturaleza marica. La parte final de este capítulo ofrece una mirada a ese dolor a través de algo que va más allá del análisis de la recepción de sus libros –como se hace extendidamente en el caso de Barba-Jacob. Ese algo se ve reflejado en la obra de Arias Trujillo a través del constante éxodo, y de la trágica búsqueda de la hospitalidad, del personaje principal de su novela *Por los caminos de Sodoma* (1932). Por medio de la interacción de lecturas bíblicas y de pequeños trozos de la obra literaria de Oscar Wilde y Marcel Proust, la hospitalidad se convierte en un concepto que hará posible revertir, aunque sea tan sólo entre estas páginas, el estigma moral del sodomita.

2.1 LA APOTEOSIS DE BARBA-JACOB

2.1.1 Posesión demoniaca

El punto de partida más adecuado para analizar la obra de Porfirio Barba-Jacob y, en su defecto, la relación que su obra tuvo con su vida, es la biografía que Fernando Vallejo escribió sobre el poeta. Bastaría con comenzar a citar pasajes de dicha biografía para emprender el proceso de reconstrucción de aquellos momentos que este trabajo considera relevantes. Tal actividad, sin embargo, no es posible, no por lo menos teniendo en cuenta que Vallejo no escribió una sino dos

biografías del poeta y que entre ellas y sus diferentes versiones, ediciones y reimpressiones, se genera un cruce de referencias bibliográficas que hacen muy difícil la tarea de ser claro al momento de referirse a dichas fuentes. La solución, cuya necesidad se justifica precisamente en el afán de claridad de este proyecto, consiste en explicar las principales diferencias entre las diferentes versiones de la biografía de Barba-Jacob. Asimismo, es importante anotar que esta explicación es breve y tiene como función exclusiva la de establecer cuál es la versión que es usada en este capítulo. Una comparación a fondo de las biografías requiere un trabajo que, de ser acompañado por otras fuentes, bien podría convertirse en un proyecto independiente.



Figure 2: Versión inicial de la biografía de Barba-Jacob. Ediciones de 1984 y 1997.

La primera biografía fue publicada por la editorial Séptimo Círculo en 1984 y se tituló *Barba Jacob el mensajero*. Esta versión tuvo una segunda edición adelantada por Planeta en 1997. La particularidad de esta versión está en que fue escrita en tercera persona y cuenta, como parte del cuerpo del texto, con un número importante de cartas que el poeta escribió y que Vallejo logró recopilar.



Figure 3: Segunda versión de la biografía de Barba-Jacob. Edición de 1991 y reimpresión de 2013

La segunda versión se diferencia de la primera en dos aspectos fundamentales: es una reescritura en primera persona de la versión de 1984, y no contiene las cartas de Barba-Jacob de su predecesora. Esta segunda versión fue publicada también por Planeta en 1991. Pero con un

título diferente: *El mensajero la novela del hombre que se suicidó dos veces*. Alfaguara ha adelantado dos reediciones en 2003 y 2008 respectivamente y una reimpresión 2013. Sin embargo, y a pesar de ser en esencia un libro diferente a la versión escrita en tercera persona, Alfaguara adoptó el mismo título de esa versión inicial: *Barba Jacob el mensajero*. De esa manera, dos libros diferentes, uno escrito en tercera persona y otro en primera, tienen hoy en día el mismo título. Una aclaración final, las cartas que la segunda versión no incluye fueron editadas en un libro independiente editado por la Revista Literaria Gradiva en Bogotá en 1992. Agotadas las explicaciones, entramos en materia.

En *Barba Jacob el mensajero* (1997), Fernando Vallejo escribe lo siguiente: “los años le llenarán de especialistas en su vida, que irá adquiriendo el carácter de un texto sagrado” (243). Esta profecía, a diferencia de lo que se pueda pensar, no es sobre el poeta colombiano, sino sobre su predecesor, Rubén Darío. Este capítulo ofrece un recorrido por la bibliografía sobre Barba-Jacob que bien puede legitimar la frase de Vallejo. La vida de Porfirio Barba-Jacob, a lo largo de los años, ha adquirido un carácter de texto sagrado. ¿Quién fue Porfirio Barba-Jacob? ¿Qué tan importante es para el estudio de la literatura, que su obra adquiere un carácter de texto sagrado?

Contestar la pregunta sobre la identidad de Barba-Jacob puede ser una labor imposible – como ejemplo se pueden citar los diferentes nombres que el poeta tuvo en su vida, siendo los más notables Miguel Ángel Osorio, Maín Ximénez, Ricardo Arenales, Porfirio Barba-Jacob. Sin embargo, en la labor de determinar quién fue Barba-Jacob, no todo está perdido y su poesía puede servir de punto de partida. Su visibilidad en el campo literario se debe, de eso no hay duda, a la calidad de sus poemas. Resulta exagerado decir que todos ellos son verdaderas obras de arte, pero sí hay algo que se puede decir de algunos y es su intensidad. La notable presencia de un dolor íntimo, ligado a la identidad de aquella voz que más que cantar parece lamentarse en

cada verso. Su poema “Teresita” escrito para quien fue su novia, Teresita Jaramillo Medina, condensa la consabida exaltación a la belleza de la amada: “Eres tierna y lozana como un capullo abierto”, “la galanura del jardín de mi huerto”, “el sol que enciende mi rosada mañana” (*Poesía completa* 18). Pero en estos versos no se encuentra la intensidad del poema. La segunda estrofa es la clave:

Y la música suave de tu labio entreabierto
que atesora los himnos breves y dejativos,
de la sorda tiniebla de mi espíritu incierto
va apagando, armoniosa, los rumores nocivos. (*Poesía completa* 18)

Las descripciones de Teresita, lugares comunes que dejan ver la inmadurez literaria del poeta, tienen una utilidad mucho mayor a la de ganar el corazón de la joven e igualmente inmadura amada. Estas descripciones sirven de marco y de contraste para aquello que se convierte en el verdadero corazón y motor del poema: “la sorda tiniebla de mi espíritu incierto”. Esta suerte de incertidumbre se convertirá en una sombra constante sobre el resto de su obra poética. En “Oh, noche”,⁷ la voz se lamenta nuevamente, y define su dolor como un mal: “Mi mal es ir a tientas con alma enardecida”, “Mi mal es ir a ciegas, a solas con mi historia” (*Poesía completa* 22). En “Desamparo de los crepúsculos”, publicado en Barranquilla en 1907, el dolor persiste. El poema comienza así: “Huyo de aquel dolor que me hizo un día / bajo el misterio incógnito del cielo / sangrar el alma silenciosamente”, y termina con los dos siguientes versos: “¡Y antes de que las sombras me circunden, / apagaré mi espíritu intranquilo / en el fulgor violeta de la tarde!”

⁷ De acuerdo con la investigación de Fernando Vallejo en *Poesía Completa* (1985), el poema fue escrito en Barranquilla en 1906 y es publicado por primera vez en Monterrey en una revista editada por el poeta llamada *Revista Contemporánea* en febrero de 1909. (307-8)

(*Poesía completa* 43-4). La fuerte presencia de la incertidumbre espiritual marca los poemas iniciales del joven Barba-Jacob. En “Espíritu errante”, el poeta se pregunta:

¿Quién sabe en la noche que incuba las formas
de adusto silencio cubiertas,
qué brazo nos mueve, qué estrella nos guía?
¡Oh sed insaciable del alma que busca las normas!
¿Seremos tan sólo ventanas abiertas
el hombre, los lirios, el valle y el día? (*Poesía completa* 58)

La poesía temprana de Barba-Jacob está cimentada sobre un dolor, una intranquilidad y una incertidumbre que muchos pueden considerar como rasgo normal en las letras de cualquier joven poeta que ve hacia el futuro con temor en los convulsos años de cambio de siglo. No obstante, el desasosiego del joven Miguel Angel Osorio tiene tintes sumamente personales. Su temor y su inquietud no se basan en los ruidos de las máquinas, en el incesante caminar de las multitudes en las ciudades, en la deshumanización propia de la revolución tecnológica. Las sombras del poeta son íntimas, vienen de su fuero interior. ¿Qué las produce? En 1915, Barba-Jacob compone “Canción de la vida profunda” en La Habana. Este poema o al menos sus primeros versos son los únicos que parece sobrevivir en la memoria oral que sobre el poeta se atesora en Colombia. Compuesto de siete estrofas, la quinta llama la atención por su ambigüedad sexual:

Y hay días en que somos tan lúbricos, tan lúbricos,
que nos depara en vano su carne la mujer;
tras de ceñir un talle y acariciar un seno,
la redondez de un fruto nos vuelve a estremecer. (*Poesía completa* 123)

Hay quienes lean estos versos como prueba directa del gusto del poeta por las mujeres y, por lo tanto, pasen por alto la estrofa en su totalidad. Ese no es el caso de Daniel Balderston, quien se detiene en dicha estrofa para sostener que estos versos, supuestamente heterosexuales, pueden leerse de otro modo (*Caminos* 163). La mujer ofrece su cuerpo, mientras la voz lírica se estremece por la redondez de un fruto. Ese fruto puede ser el seno femenino, pero también puede ser cualquier otra parte de un cuerpo masculino, todo esto permitido por un “en vano” que desestabiliza la certidumbre sexual.

Este “otro modo”, esta lectura alternativa a la obra poética de Barba-Jacob se basa precisamente en la generación y en la transmisión de dicha incertidumbre. ¿Qué produce el dolor personal del poeta? ¿Se está refiriendo a un hombre o a una mujer? Estas dos preguntas van de la mano. Ponerlas al servicio la una de la otra permite reconocer que Barba-Jacob expresa la inestabilidad de su deseo sexual por medio del dolor y de la inquietud de sus poemas. Esta lectura no trata de determinar si en cierto verso o en cierto poema el poeta estaba hablando de un seno o de un falo. Se trata de establecer el particular deseo sexual del poeta como una parte crucial de su poesía. La historia del poeta contada por la crítica literaria ha evitado incómodamente esta característica y ha tratado de contestar tan sólo la primera pregunta. Sin embargo, la singularidad del poeta llamó la atención de muchos y aventuró la publicación de sus poemas en periódicos y revistas por Colombia y Centroamérica. Antes de su muerte en 1942, Porfirio Barba-Jacob aparecía ya en tres libros como el autor de un número considerable de poemas. Ninguna de estas publicaciones, sin embargo, hizo parte de los planes del escritor. Personas cercanas a él fueron las encargadas de adelantar dichas empresas editoriales. Algunas de ellas, con la intención de ayudar económicamente al poeta más que con la finalidad artística de llevar a la luz la versión escrita de su obra. Edmundo O’Gorman y Justino Fernández, basados

en una selección de poemas hecha por el propio autor, publicaron en México en 1932 un primer libro titulado *Canciones y Elegías*. Un año después, en Guatemala, se publicó *Rosas negras*. Finalmente, en 1937, en Manizales, se publicó *Canción de la vida profunda y otros poemas*. Con excepción de la publicación realizada en México, Barba-Jacob no tuvo injerencia directa ni control alguno sobre estas publicaciones. Cualquiera que intente estudiar su obra encontrará que abundan diferentes versiones de muchos de sus poemas en las publicaciones que se han venido haciendo hasta el día de hoy.⁸ Otra particularidad, más visible aún, es la presencia de extensos estudios sobre la vida del poeta que en la mayoría de los casos ocupan más páginas que la misma edición de sus poemas. La atención de los críticos a la vida del poeta ha excedido la atención a su obra. Debido a esta atención, la vida de Porfirio Barba-Jacob ha permanecido diseminada en numerosas publicaciones editadas en varios países. Anécdotas, parábolas, cuentos, “obras completas”, análisis poéticos, perfiles, fotos, caricaturas, citas, esculturas y demás modalidades descriptivas han construido durante décadas una imagen lírica que ha terminado por sepultar al hombre de carne y hueso que nació en Santa Rosa de Osos en 1883.

Una de las primeras piezas del rompecabezas en el que se convertirá Barba-Jacob pertenece al reino de la ficción, no de los estudios o las biografías, puesto que se trata de un cuento. En 1914, el escritor guatemalteco Rafael Arévalo Martínez escribió “El hombre que parecía un caballo”, relato de su encuentro con un personaje muy particular a quien llamó “señor de Aretal” –referencia cercana al nombre Ricardo Arenales, seudónimo adoptado por Barba-Jacob en aquellos años. Para Daniel Balderston, ésta es una más de las anécdotas que habrían de colaborar a la cuidadosa construcción de una máscara poética, de la idea de Barba-Jacob como

⁸ Este problema es resuelto por Fernando Vallejo en su recopilación de la obra poética de Barba-Jacob titulada *Poesía completa*, publicada por primera vez por Procultura en 1985. Cada poema cuenta con una nota que ofrece información detallada sobre los lugares, las fechas, las versiones, las dedicatorias y las anécdotas que condicionaron su publicación.

un poeta maldito (*Deseo* 36). Ejemplos como el de Arévalo Martínez contribuyen a una imagen de Barba-Jacob con respecto a la literatura latinoamericana que puede ser comparada, como lo sugiere Balderston, a la de Oscar Wilde: el cuento “es de importancia clave para la irrupción del sujeto homosexual en esta literatura, y ejerce una función semejante a la del caso de Oscar Wilde en la literatura inglesa” (36). Establecer una comparación entre estos dos escritores no es una empresa descabellada puesto que no se trata de comparar literaturas, sino de comparar estilos de vida, posturas sociales. No obstante, dichos estilos y posturas son inevitablemente contingentes: sus características están dadas por el contexto en el que se generan. La oportuna comparación que Balderston establece arroja, más que una nueva similitud, un nuevo conjunto de diferencias. Si Oscar Wilde forjó su imagen maldita ante una sociedad imbuida en la moral victoriana, Barba-Jacob forjó su malditismo ante una sociedad ahogada en la moral católica.

¿En qué consiste el malditismo de Porfirio Barba-Jacob? La homosexualidad del poeta es, sin lugar a dudas, parte crucial de su malditismo –como lo había sido de Wilde en Inglaterra y de Gide en Francia. Pero esta relación no se agota en la retórica de un simple eufemismo. Una conexión automática entre una cosa y la otra (homosexualidad = malditismo) no explica con suficiencia el fenómeno. No basta con decir que Barba-Jacob era maldito porque era homosexual. *Les poètes maudits* del modernismo francés tendrían, de este lado del Atlántico, a un colega cuyo malditismo habría de pasar por el tamiz de una tradición reciamente católica. En adición a esto, la imagería religiosa en América latina cuenta también con otros influjos que se adhieren a ella y que la reconfiguran. Una espiritualidad particular se construye y se reconstruye en las mentes de los creyentes latinoamericanos: Dios se convierte en una fuerza que ordena el caos producido por el demonio. Lo maldito es aquello que ha sido tocado por el demonio, aquello que ha sucumbido a su poder entrópico. Un hombre es maldito cuando se aleja de Dios:

“Así ha dicho Jehová: Maldito el varón que confía en el hombre, y pone carne por su brazo, y su corazón se aparta de Jehová” (Jeremías 17:5).

La figura del demonio irrumpe así como herramienta de análisis del carácter maldito de Barba-Jacob. ¿Novedoso acercamiento? No. El uso de lo demoniaco para explicar algunas (o todas) las facetas de Barba-Jacob no es de ninguna manera una novedad. Ya en 1944, dos años después de la muerte del poeta, el Ministerio de Educación de Colombia publicaba un libro editado y prologado por Daniel Arango Jaramillo,⁹ en el que el demonio comenzaba a figurar como aspecto importante del discurso sobre Barba-Jacob. *Antorchas contra el viento* es el título de dicho libro que cuenta con un prólogo de considerable longitud fechado en abril de 1944. Se podría decir que este fue, en su momento, el primer gran estudio que sobre el poeta adelantara la institución crítica colombiana.¹⁰ La máxima autoridad educativa en el país le daba a Arango, a través del prólogo, el espacio de análisis que un poeta del calibre de Barba-Jacob merecía.¹¹ El análisis recoge, por un lado, datos biográficos extraídos de los prólogos que Barba-Jacob escribiera para sus libros nunca terminados y nunca publicados. Tal es el caso de un texto de 1920 que habría de convertirse en el prólogo de *Rosas Negras* en 1933. De dicho texto, incluido en el cuerpo del libro, Arango recupera la idea de que “los grandes temas que circundan la vida

⁹ Daniel Arango Jaramillo (1921-2008), fue un humanista, poeta, historiador, académico y político colombiano. Fue gobernador del departamento del Meta, ministro de educación y embajador ante la Unesco. En un obituario escrito en el diario colombiano *El Tiempo*, se anota que Arango “trabajó incansablemente por infundir a sus estudiantes el respeto a los altos valores del espíritu, el amor a la historia y la necesidad de servir de manera responsable a la sociedad” (*Legado Web*).

¹⁰ A comienzos de ese mismo año, en México, se editaría *Poemas intemporales*. Pareciera que el Ministerio de Educación de Colombia adelantó la publicación de *Antorchas contra el viento* como respuesta a la edición mexicana. En una “Advertencia” al inicio de la edición de *Antorchas*, se anota que el volumen corresponde a la reedición complementada y corregida de un libro titulado *El Corazón Iluminado*. La reedición, ahora titulada *Antorchas contra el viento*, se elaboraría “teniendo en cuenta todos los libros anteriores publicados en Guatemala, Colombia y México, especialmente ‘Poemas Intemporales’ aparecido en este último país hacia principios de 1944, cuyas versiones estuvieron atentas a las originales del poeta y a sus últimas correcciones”(7).

¹¹ Si bien *Antorchas contra el viento* es el primer gran estudio sobre el poeta, antes de su muerte, en 1940, La Universidad Católica Bolivariana publicó una cortísima recopilación adelantada por Rafael Maya en la serie “Cuadernillos de Poesía Colombiana”.

no están expresados en Barba Jacob como concepción intelectual, ni valorados en proporción a su sentido y trascendencia. De ser así, no sería un poeta. Barba Jacob vive esos temas, esos motivos que lo mueven al canto” (15). La idea de una experiencia vital como productora de la expresión artística –que se ajusta a nuestra concepción del arte marica– es articulada por Arango en conjunción con una frase del mismo Barba-Jacob: “Entre el dolor humano yo expreso otro dolor” (15). Arango, al presentar estos dos aspectos, se pregunta: “qué dolor podría expresar Barba que fuera otro, que ya no fuera universal como los dolores, que fuera suyo tan sólo?” (15). Su respuesta, tristemente, es mucho menos interesante que su pregunta: “Ninguno sino el dolor de su propia vida” (15), dice Arango, sin darse cuenta del poder sugerente de la frase de Barba-Jacob. Su dolor, aunque suyo, no es humano. Barba-Jacob sufre de un dolor “otro”. ¿En qué consiste esa otredad? En el mismo prólogo de *Rosas Negras*, Barba-Jacob parece dar una respuesta. Resulta sencillo para nosotros poner en relación la otredad lírica del poeta con su otredad sexual. Oscar Wilde fundamentó su otredad sobre esos términos y al hacerlo públicamente determinó, sin saberlo, la pronta caducidad de su vida. Sin embargo, Barba-Jacob habría de utilizar un intermediario que, de alguna manera, a la vez que definía su otredad, la excusaba:

Todo esto: corrección del estilo formal, primor, melodía, libertad natural, libertad extranatural de substituir enlaces melódicos a enlaces ideológicos, o de elidir relaciones intermedias como elide un águila espacio, a aletazos, todo esto es vana fórmula si uno no ha sido hechizado... Ya el hechizamiento sea divino, como en San Juan de la Cruz, ya sea de tristeza de amor incurable, como Bécquer, ya sea luciferino y sonámbulo como en mí, ya sea ondulante y llameante como en Rubén o en don Ramón, hay que estar hechizado. (*Obras Completas* 375)

Dentro de su proceso de autoconstrucción, Barba-Jacob se posiciona entre un grupo selecto de poetas; una élite literaria. Pero más allá de eso, Barba-Jacob ubica su hechizamiento al extremo opuesto del de San Juan de la Cruz: el hechizamiento de Barba-Jacob es luciferino, demoníaco, maldito. Barba-Jacob demoniza su otredad. Su hechizamiento no proviene del luminoso tacto de lo bendito: “Bendito el varón que confía en Jehová y cuya confianza está en Jehová” (Jeremías 17:7). Que el dolor de Barba-Jacob sea “otro” entre los dolores humanos significa, desde esta perspectiva contingente/religiosa, que es un dolor condicionado por la experiencia de vivir alejado de la influencia divina, de la presencia de Dios.

No sólo Barba-Jacob, sino el mismo Arango, recurrirán a la figura del demonio. En su prólogo a *Antorchas contra el viento*, Arango especula sobre la influencia del poeta en las generaciones futuras: “Podrían copiársele palabras, formas verbales, naderías en total. Su impulso demoniaco, su actitud ante el mundo y sus correspondencias vitales permanecerían inatacables, porque lo fundamental no puede imitarse sin que se nos muestre vacío” (35). En esto Arango no se equivoca y por lo menos advierte que el “impulso demoniaco” de Barba-Jacob es fundamental para su obra. Extremamente interesado en el aspecto demoniaco del poeta, Arango dedica dos secciones enteras de su prólogo a escudriñar los entuertos luciferinos de Barba-Jacob. La primera de estas secciones se titula “Lo demoniaco”. Y en ella Arango utiliza como referencia un estudio biográfico de Stefan Zweig titulado *Der Kampf mit dem Dämon* (1925) [*La lucha contra el demonio*]. Dice Arango:

Qué otra cosa si no esa perpetua lucha contra el demonio fue la vida de Barba, descentrada, batida, perdida de sí misma, instada siempre a un exceso mayor, a una quimérica inmensidad? Lo demoniaco [...] es algo más profundo y extenso: algo que abarca la lucha patética del hombre y el intenso sentido de su poesía.

Porque el demonio no da tregua y anula la voluntad, (la voluntad ya no rige: son esclavos, posesos, dice Zweig) y en este nudo inexorable radican la angustia y la tremenda exaltación. (20)

Esta fuerza demoniaca, sin embargo, viene cargada de una evidente secularidad. No se trata del mito cristiano. El demonio es tan sólo una figura, un símbolo que le permite a Zweig, y a su vez a Arango, analizar los desmanes, las torceduras, los desordenes que los artistas experimentan en sus vidas. En el caso de Zweig, éste contrapone las desordenadas y trágicas vidas de Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist y Friedrich Nietzsche, con la modélica vida de Johann Wolfgang von Goethe. Para Zweig, Goethe es el ejemplo de un hombre que ganó su batalla contra el demonio y se convirtió al orden en todo cuanto se relacionó con su vida y con su obra. De esta forma, Arango, al citar el estudio de Zweig, se adhiere a su lógica. Para Zweig el demonio funciona como una figura retórica desprovista de su poder mitológico. Por lo tanto, hasta este punto, tildar a Arango de moralista cristiano resulta difícil.¹²

Difícil, pero no imposible. Pues si bien el demonio de Arango es retórico, la moral sobre la cual reposa es inevitablemente cristiana. Con respecto al moralismo, basta con anotar que para Arango el demonio empujaba a Barba-Jacob “a un vagabundaje perpetuo” (21) y a una “sensualidad arrebatada, demoniaca también” (23), circunstancias de las cuales no podrá nunca escapar: “Quien es poseído por el demonio no encontrará paz, y Barba Jacob no la encontró nunca. Cuantas veces quiere eludir el abrazo siniestro, otras tantas volverá a él, irresistiblemente. En vano pide descanso; en vano quiere una vida simple, oscura, en la cual el trabajo lo conforte, lo eleve, lo aquiete” (26). Arrebatado, exagerado, de instinto sexual sobrecargado, difuso,

¹² Por medio de la biografía de Barba-Jacob que Fernando Vallejo escribiera en 1984, *Barba Jacob El mensajero*, se sabe que el poeta llegó a leer por lo menos una de las obras de Stefan Zweig. Dice Vallejo que Federico Barrera Fuentes “encontró a Barba Jacob leyendo una obra de Stefan Zweig, en uno de cuyos párrafos se especulaba sobre el más allá” (358).

extraviado. Esa es la manera en que Arango describe la “sensualidad” que se lee en algunos de los poemas de Barba-Jacob. La posición que adopta el prologuista le confiere una voz que más que criticar, juzga. La insistencia en términos como “arrebatado” y “extraviado” para describir la intimidad sexual del poeta son de una inmensa violencia. Más que un estudio de su obra, se trata de una condena que, desde un discurso supuestamente de crítica literaria, sugiere la existencia de una forma correcta de “sensualidad”. El moralismo del prólogo de Arango es contundente, pero su contundencia se amplifica al recibir el apoyo de la tradición religiosa colombiana. Según Arango, el demonio que posee a Barba-Jacob lo hace sufrir de una terrible angustia que va más allá de aquella “de todo hombre viviente, con su lucha entre la realidad y el deseo, con su desesperado sentimiento ante el misterio, la muerte, la fuga del tiempo y la vanidad de toda labor terrena” (27). Más profunda que la angustia que alimenta a los tópicos clásicos, la angustia de Barba-Jacob, dice Arango, es de “otra índole” y “proviene de lo demoníaco” y “consiste en la presencia del pecado, en una relación forzosa con el bien” (28). En este punto, si la empresa de Arango consistía en ocultar el influjo religioso de su discurso, dicha empresa se ha ido por el caño con tan sólo una palabra: pecado. Pero la intención de Arango nunca fue la de esconder los influjos religiosos de su postura. Es más, la inclusión del pecado como parte fundamental del malditismo de Barba-Jacob es, para Arango, una suerte de obra de misericordia; la redención que un poeta como Barba-Jacob merece:

Esta angustia del bien se advierte en Barba Jacob, tanto en su existencia como en su obra, y aleja la denominación de pagano con que han querido catalogarlo algunos recordadores ocasionales. El pagano no se angustia del bien, no cree estar contrariando ninguna instancia normativa. El pagano, como tal, no puede ser demoníaco. Lo propio del demoníaco es esta angustia. “Oh carne! Y tú destilas el

pecado”, escribe Barba Jacob en “Acuarimántima”. En cambio, el pagano no puede sentir que su carne es pecadora pues dejaría infiltrar la angustia del bien que suscita el pecado; dejaría, simplemente, de ser pagano. (28)

Tras esta cita, la lógica colombiana/católica de Arango no puede ser menos visible. El gran poeta colombiano no puede ser un pagano. Su otredad no puede quedarse fuera de los límites de lo tradicional, lejos del alcance de una “instancia normativa”. Su “sensualidad descentrada” debe ser entendida como un pecado, y lo que es aún más importante en el análisis de Arango, el mismo Barba-Jacob debió de entender su sexualidad de la misma manera. Luchaba constantemente contra el pecado y de allí la angustia. El impulso diabólico de Barba-Jacob alimenta su obra a través del dolor metafísico, de la “angustia del bien” que le produce su sexualidad. El primer gran estudio sobre la obra del poeta es una violenta reinterpretación de la relación entre su vida y su obra dentro de un marco tradicional específico al contexto normativo colombiano; un marco fuertemente religioso, cristiano, católico, en el que el demonio no puede dejar atrás sus alas de ángel caído.

2.1.2 Narrativa de purificación

¿Qué podemos decir de las demás publicaciones sobre el poeta? Arango es el primero en articular una versión sobre el particular malditismo de Barba-Jacob –más religioso que secular. Sin embargo es importante determinar si los demás críticos colombianos se adhieren a esta idea y la popularizan o si, por el contrario, la rechazan. Para comenzar podríamos citar a Rafael Maya, poeta, crítico, político e intelectual colombiano perteneciente al movimiento literario *Los nuevos* que surgió en Colombia en los años veinte. Aún estando Barba-Jacob en vida, y varios años antes

del extenso estudio moral religioso de Arango, la Universidad Católica Bolivariana publicó un pequeño folleto perteneciente a su colección “Cuadernillos de Poesía Colombiana” en la que Maya recopiló doce poemas precedidos por cinco páginas de estudio tituladas “Porfirio Barba Jacob”.¹³ El pequeño estudio no hace referencia directa a los poemas escogidos ni explica las razones de su escogencia. Lo que Maya hace es establecer una relación directa entre la vida y la obra del poeta. Para el crítico, no es posible entender la obra de Barba-Jacob sin entender su vida porque “la angustia de Barba Jacob no es de origen romántico, ni obedece a los cambios de la luna. Es *fundamental*, si se me perdona la palabra...” (4 énfasis mío). Se desconoce la precaución con la cual Maya utiliza el término “fundamental”. Posiblemente se debió a que se sabía uno de los primeros en publicar comentarios críticos sobre el poeta. Pero eso no es relevante. El término, sin embargo, es clave. La relación de correspondencia que Maya establece entre la vida y la obra de Porfirio Barba-Jacob es similar a aquella descrita por Arango. Tanto para Maya como para Arango, conocer la vida del poeta es fundamental para entender su poesía. Esta similitud no tiene nada de especial, por supuesto, ya que desde el comienzo de este estudio hemos anotado que la gran mayoría de la crítica colombiana se ha dedicado a estudiar los vaivenes de Barba-Jacob y cómo estos se transfieren a su obra. Rafael Maya, por ejemplo, habla también del malditismo de Barba-Jacob pero, más importante aún, habla de lo contrario:

Es, acaso, una de las voces líricas más puras que se hayan oído entre nosotros. No está agravada de intenciones metafísicas, ni confía en la virtud del símbolo, como tampoco se desenvuelve siguiendo exclusivamente la espiral melódica, sino que es un *escape de emociones muy personales*, que se ajustan a un ritmo entrañable,

¹³ En el mismo año de esta publicación, 1940, Rafael Maya trabaja como catedrático de literatura colombiana en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, y el presidente de Colombia, Eduardo Santos, le impone la Cruz de Boyacá, el máximo galardón que un ciudadano colombiano puede recibir por sus servicios a la patria. (Jiménez Panesso, 122)

y sólo nos hablan de la angustia de un hombre que *hubiese sido crucificado*, en desnudez dolorosa, sobre los brazos de una lira de bronce. (3 énfasis mío)

La voz lírica de Barba-Jacob es pura por dos razones, nos dice Maya. La primera, se separa de lo que resulta común para la época: metafísica, simbolismo, melodía. Por el contrario, y ésta es la segunda razón de su pureza, las experiencias de vida de Barba-Jacob son puestas a través de la válvula de escape de su escritura. La imagen de la crucifixión, de la “desnudez dolorosa” que significa escribir versos fundamentados en experiencias tan personales, sugiere, como el lector puede comenzar a percibir, una imagen contraria a la del poseso. Pareciera entonces que Barba-Jacob se “libera” a través de su poesía.

Si hay alguien que se haya desnudado en el ejercicio de su arte, es el poeta de la ‘Canción de la vida profunda’. Sólo que, a través de su *divino impudor*, no hemos advertido penas mediocres ni pasajeras angustias, ni mucho menos la querella romántica, formada de conflictos caseros y desengaños retóricos, sino *una inquietud infinita y lacerante*, que no busca consuelos superiores porque gusta de exacerbarse a sí propia, mirando hacia la tierra con agobio de bestia herida. (3-4)

Si bien Rafael Maya no utiliza la palabra “pecado” para referirse a Barba-Jacob o al contenido de su obra, se entiende que las dos citas anotadas aquí buscan dicho efecto en el lector. No se trata de cualquier clase de lector, por supuesto, sino de uno en particular: aquél que reconozca la obra de Barba-Jacob como un acto de contrición. ¿Cómo funciona esto? Para que un acto de contrición sea considerado como un sacramento según la tradición católica, se necesita de dolor, arrepentimiento y penitencia (*Catecismo* 1451). El dolor –agobio de bestia herida– es producido por el arrepentimiento de haber ofendido a Dios –angustia, inquietud infinita y lacerante. Este arrepentimiento mueve a Barba-Jacob a la penitencia –el divino impudor– que consiste en hacer

público ese arrepentimiento por medio de la publicación de sus versos –crucifixión sobre los brazos de una lira de bronce. Según Maya, Barba-Jacob no es un simple poseso que lucha contra el demonio de sus más personales sentimientos. El poeta no sólo muestra su malditismo a través de su poesía, sino que la utiliza para arrepentirse de sus pecados.

Estos dos ejemplos no son los únicos que muestran una predilección por el lenguaje católico para estudiar al poeta. Tampoco son extraños al estilo de escritura crítica de aquellos años, pero son especiales por la naturaleza marica de los pecados de Barba-Jacob. Insistimos entonces en la pregunta: ¿dos críticos son suficientes para mostrar que el malditismo de Barba-Jacob se complementa con la crítica literaria católica? En 1946, la editorial Librería Suramérica de Bogotá publicó un libro titulado *Conversaciones de Barba-Jacob*, compuesto por una breve introducción y trece capítulos escritos por el colombiano Manuel José Jaramillo. Jaramillo habría de recopilar allí sus recuerdos sobre la segunda y última estadía del poeta en Colombia, época en que lo conoció. Dos aspectos, dice el autor, se advierten en el libro: en primer lugar, el carácter de Barba-Jacob cuya superioridad intelectual lo hacía poseedor de “una existencia desmedida y magnífica”, y en segundo lugar, “la reconstrucción muy fiel y auténtica de las palabras del artista, de sus conversaciones, de sus fantasías” (11). De hecho, Jaramillo insiste en este último aspecto en varias ocasiones, como intentando convencer al lector de que las palabras del poeta, al menos en su forma escrita, sobreviven entre las páginas de su libro:

Y todo, puedo afirmarlo, está aquí ajustado a la realidad en cuanto a los temas y a la forma, con las mismas palabras de que él se valía para deleite de su auditorio. Sólo falta aquí, para dar la idea superior del espectáculo, un aspecto fundamental: la voz de Barba-Jacob, su acento ululante, sus maneras extrañas, sus actitudes un poco solemnes. (10)

Una de estas cuestiones de tema y de forma, que en efecto ocupa la totalidad de los capítulos V,VI y VIII del libro, corresponde a una teoría denominada “Tratado de psicología poligenética” ideada por Barba-Jacob, comentada y explicada por él en el año de 1929 a Jaramillo y a sus amigos. Dicha teoría, aunque catalogada por Jaramillo como perniciosa, es descrita como una lectura posible del carácter de los seres humanos, de mayor alcance que las hipótesis de los filósofos naturalistas cuyos estudios no superaban las comparaciones entre el orangután y el hombre (72); “y nosotros, casi asustados, empezábamos a constatar la presencia del animal en la anatomía exterior de nuestros amigos” (73); “los instintos del individuo coincidiendo peligrosamente con los instintos ingénitos, inmanentes, de la especie proyectada en los rasgos faciales” (73); y así, picos de loro, ojos de búho, cuello de dromedario, labios de cerdo, y demás características, según la teoría del poeta, habrían de explicar la psicología del individuo. En este punto, es difícil eludir una conexión entre esta teoría y el cuento de Arévalo Martínez.¹⁴ De hecho, pareciera que el cuento es una representación literaria de la psicología poligenética de Barba-Jacob, puesto que las descripciones equinas que Arévalo Martínez hace están directamente relacionadas con el comportamiento del “señor de Aretal”. Por supuesto, es poco probable que una teoría de finales de los años veinte haya dado a luz un cuento escrito en 1914. Pero es muy probable que el “tratado de psicología poligenética” haya tenido que ver con la reedición de 1928 del cuento de Arévalo Martínez, esta vez en un compendio de textos sobre temas relacionados a la sexualidad (Balderston, *Deseo* 40). Barba-Jacob, buscando reconfigurar los alcances del cuento, habría desarrollado la teoría. Jaramillo, como respuesta al atrevimiento *zoomorfológico* de Arévalo Martínez, le habría dado protagonismo a dicha teoría en su libro sobre el poeta colombiano. Para Jaramillo, la inclusión del tratado de psicología poligenética de Barba-Jacob

¹⁴ Arévalo Martínez también escribiría un cuento de características similares dedicado “respetuosamente” a Gabriela Mistral titulado “La signatura de la esfinge” (1933).

cumplía con su intención inicial de recuperar las palabras del poeta. Otra ventaja le traería dedicar tantas páginas a dicho tema. Incluir la original propuesta psicológica apuntaba también a la segunda intención inicial de Jaramillo: demostrar que Barba-Jacob poseía una existencia desmedida y magnífica. Desde las primeras líneas de los restantes diez capítulos de su libro, Jaramillo perfila el temple sobrenatural del poeta:

Y he aquí que una mañana, el mismísimo Barba, todo humano y poético, se aparece entre nosotros, en la Villa de Nuestra Señora, irradiando el brillo del genio, con un aire extraño y patético de turista internacional, con su bastón de bambú, su orquídea del Sudán, su pitillera de ámbar, su cansancio místico, su acento ululante, sus leyendas y sus apólogos. (15)

Barba-Jacob es introducido en la narración como una aparición que, aunque humana, es luminosa. Es un hombre cansado, pero su cansancio es místico. Llegaba el poeta de México, pero Jaramillo sostiene que parecía llegar de Egipto, “de la tierra santa, separado del Evangelio, a través de las piaras, como el mismo hijo pródigo de regreso a la casa paterna” (15). Jaramillo ofrece al lector un estilo de narración bíblica, solemne, que reconstruye a un Barba-Jacob de hálito divino:

Un amigo nuestro, camarada de letras, anotaba, en alguna ocasión, que el autor de *La Canción de la Vida Profunda* era una especie de Jehová, todo omnisapiente, que creaba un mundo con sólo recoger en las manos un puñado de arcilla, tomada al azar de su propia experiencia o de la experiencia de su vecino. Era así, hiperbólicamente, como siempre nos referíamos a las funciones omniparlatantes de este artista de la palabra. (20)

El increíble don de la palabra del poeta fue la base sobre la cual Jaramillo consideró adecuado describirlo como un profeta bíblico, e incluso como un dios, que compartía sus enseñanzas a sus discípulos, “y así, con devoción, con recogimiento, escuchábamos siempre, en las soledades de mi pueblo, las pláticas del insigne maestro (19)”. Más allá de estar poseído, más allá de efectuar un acto de contrición para arrepentirse de sus pecados maricas, para Jaramillo –quien se creía unas veces hiperbólico y otras justo– el poeta era un profeta bíblico. Arango, Maya, y ahora Jaramillo muestran que la crítica que se comenzó a escribir en Colombia sobre la obra de Barba-Jacob estaba sostenida por una innegable médula religiosa/católica. De allí en adelante se desgajó un aguacero de publicaciones que de una manera u otra se aferraron a dicha médula.

Entre 1956 y 1958, el malditismo de Barba-Jacob fue construido por medio de un campo semántico religioso. Juan Bautista Jaramillo Meza,¹⁵ autor de *Vida de Porfirio Barba Jacob. Anecdótico-Cartas-Poemas* (1956), lo dibuja como víctima de una fatalidad. La sección inicial, el anecdótico, se titula “El errante caballero del infortunio” y en ella Jaramillo Meza lo dibuja con los trazos del judío errante: “ya para Miguel Angel estaba escrito que habría de ser un eterno inconforme, un Ahsaverus en perdurable movimiento, un desadaptado en todas partes, un rebelde, en fin, que no tendría reposo sobre la tierra” (16). La homosexualidad de Barba-Jacob también parece concordar con la teoría de Jaramillo sobre un Barba-Jacob sin agencia ante las contingencias de la vida: “Sólo las penalidades de la guerra, el mal comer, el mal vestir, el fatigante sol de los llanos, el frío de los páramos, todas las inclemencias. Y, quizás, como consecuencia definitiva, el contagio de la perversión” (20). Si Barba-Jacob fue marica, sugiere

¹⁵ Juan Bautista Jaramillo Meza (1892-1973), fue un escritor, poeta, crítico literario e historiador colombiano. De acuerdo con los archivos literarios de la Universidad de Antioquia, fue miembro de la Academia Colombiana de la Lengua, de la Academia Nacional de Historia, de la Academia Antioqueña de Historia, de la Academia de Historia de Santander, del Centro de Historia de Manizales y del Centro de Historia de Envigado. (Web)

Jaramillo Meza, lo fue porque no tuvo otra opción. Si Barba-Jacob erró por Centroamérica, según Jaramillo Meza, lo hizo porque le tocó. En esas líneas contagiadas a la vez de repulsión y lástima, no se advierte explicación alguna sobre el carácter del poeta puesto que, precisamente, su carácter es reemplazado por reacciones desesperadas ante designios divinos. Considerado uno de sus amigos, Jaramillo Meza, en claro esfuerzo redentor, ofrece una de las más patéticas y violentas descripciones del poeta.

Un año más tarde, se publicó un libro del poeta barranquillero Victor Amaya González dedicado a Barba-Jacob titulado *Barba Jacob Hombre de sed y de ternura* (1957). El título sugiere una suerte de cambio ante el tradicional acercamiento religioso de los estudios sobre Barba-Jacob hasta esa fecha. Sin embargo, resulta ser todo lo contrario: “Algo debió pasar en el espíritu de Dios en la noche del 29 de julio de 1883 cuando una criatura de escogencia dio el grito de la vida en una urbe mínima de Antioquia” (6). Amaya se refiere aquí a la presencia de un “algo” especial que define al poeta desde su nacimiento. “Así, en los designios del Creador, la parábola del hombre tocado por su dedo estaba desenvuelta y satisfecha en toda su armoniosa plenitud” (7). Barba-Jacob “tocado”, “escogido” por Dios para tener una vida diferente, particular, superior. Esa es, en parte, la propuesta de Amaya:

Barba-Jacob agotó todas las formas del dolor, llegó hasta las más indecibles torturas humanas, bebió los brebajes que acercan a la locura, se durmió embriagado sobre los senos mismos de la muerte. Hizo el ensayo triunfante de la música pura con palabras rebeldes y es el dueño absoluto del alarido. *Amó, vivió, gozó y padeció entre llamas: ellas lo han purificado.* (50 énfasis mío)

Rítmicamente precisa, poética, musical, la prosa de Amaya muestra sin duda la admiración de su autor por la obra de Barba-Jacob. Pero vida y obra siguen siendo inseparables, y la posición de

Amaya sobre el asunto es clara: el poeta es liberado por los dolores que sus propios pecados produjeron. El alcance de la retórica religiosa en Amaya es inmenso. Definir a un marica como un “hombre de sed y ternura” parece ser una labor admirable puesto que es casi imposible convertir lo negativo y oscuro en positivo y luminoso. Pero Amaya lo logra. Y lo que a fin de cuentas permite esta labor no está en el reconocimiento de las actitudes humanas del poeta, o en el escrutinio de las razones que lo llevaron a tomar ciertas decisiones, ni mucho menos en el respeto de su sexualidad. Amaya recurre al mismo truco barato de sus predecesores; víctima de sus perversiones, Barba-Jacob se redime de sus pecados por medio de su poesía:

Dijimos que Barba-Jacob hacía ostentación de sus desviaciones sexuales. Es aún más: a este elemento oscuro le dio dignidad, lo elevó hasta otorgarle una valiosa categoría estética, sin temor a caer en los vados descompuestos y malsanos de lo sicalíptico. A este tipo de literatura pertenecen algunos poemas de filiación uraniana, como llama un autor a ciertas actividades amorosas que transitan por los atajos prohibidos. Con ser motivo escabroso, de atracción equívoca, esas producciones, tomadas del más bajo limo humano, no desmerecen por su intensidad y factura formal de las otras, hermanas espirituales de la estrella, de los niños y del ruiseñor de la selva encantada. (12)

Con más de medio siglo de antigüedad, no es difícil encontrar divertidos los eufemismos de Amaya. Referirse a la penetración anal como una actividad amorosa que transita por atajos prohibidos seguramente producirá sonrisas en lectores del siglo XXI. También es rescatable que Amaya reconozca la belleza de poemas como “Canción del día fugitivo”, “Elegía del marino ilusorio”, “El rastro en la arena”, “Canción delirante” y “Segunda canción delirante”. Pero a este corto momento de diversión y aprobación lo sigue el reconocimiento de una retórica nefasta: la

mojigatería religiosa que lo describe todo en términos de bien y mal, de luz y de oscuridad, de lo equívoco y lo correcto, de lo prohibido y lo legal. El texto de Amaya se convierte así en una gran loa a Dios. Gracias a él, a su dedo que todo lo toca, Barba-Jacob encontró la manera de sublimar sus experiencias uranistas, de redimir sus pecados, de purificar su alma.

2.1.3 Redención artística

Para 1958, la retórica religiosa llega a su más alto grado en *El pensamiento poético de Porfirio Barba Jacob*, publicado en *Thesaurus*, boletín del Instituto Caro y Cuervo. Este pequeño estudio de cincuenta páginas fue escrito originalmente en la primavera de 1957 en España por –en aquel entonces novicio crítico– Germán Posada Mejía bajo la dirección de Santiago Montero Díaz. Montero Díaz era catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid y, según el mismo Posada Mejía, “uno de los mejores conocedores europeos de la poesía de Porfirio Barba-Jacob” (4). El maestro podría ser un gran conocedor, pero su erudición no parece ser de ayuda cuando Posada Mejía intenta definir los temas de la poesía de Barba-Jacob:

De un extremo al otro, una sola línea, un cordel tirante. Y arriba, el azul; abajo, el abismo. Vida y muerte; infancia y muerte; espíritu y material mortal; dolor, terror, esperanza, ante la muerte. ¡Muerte, muerte, muerte! He ahí los temas del poeta, que son los temas de todos los grandes poetas que en el mundo han sido. Sólo que en éste, como en algunos capitales poetas castellanos, todos los elementos de la vida y de la poesía desembocan en uno: el aniquilamiento. (29)

¿Cómo pudo el Instituto Caro y Cuervo publicar semejante estudio? Esta es, por supuesto, una pregunta retórica, pero vale la pena su exploración. Posada Mejía anota que la publicación se

debe “a la gentileza de mi maestro don José Manuel Rivas Sacconi, Director del Instituto” (4). El autor se jacta del valor académico de su investigación, pero se permite sembrar incoherencias para insistir en su hipótesis: Barba-Jacob es el poeta de la muerte. Entonces, preguntas más adecuadas serían: ¿cuál es el valor de la muerte en la poesía de Barba-Jacob según Posada Mejía? y ¿cómo sirve esta visión de la muerte a los intereses de la institución crítica colombiana?

La respuesta final está escrita en las últimas páginas de su boletín y parece recoger todas las anteriores lecturas y aproximaciones sobre Barba-Jacob. El poeta estaba “fuera del espacio y del tiempo americanos”, era diabólico y a la vez apóstol; su dolor, el dolor causado por sus pecados, lo lleva a la redención (50). Sin embargo, Posada Mejía, muy seguramente ante las sonrisas aprobatorias de sus maestros europeos y colombianos, se arriesgó a dar un paso más y elevó a Barba-Jacob a la categoría de Mesías.

Quiere salvar a los hombres: salvarlos de su olvido de la muerte. Quiere que los hombres conozcan la vivencia de la muerte, antes de que mueran. Y él se ofrece en holocausto: seguro de perecer en la tarea, Porfirio llega vivo a las proximidades de la muerte, la contempla, revela su misterio a los hombres... y muere. Muere redimiéndonos de nuestro olvido. Poniéndonos en presencia de la más alta verdad de la vida: la muerte. Místico de la muerte, místico de un amor ignorado, sufre por nosotros un dolor sin número ni nombre. Y no quiere que se le imite: sufre por nosotros. ¡Paz a su memoria! ¡Piedad para su espíritu soberbio y generoso! (50-51)

Ya en 1946 Manuel José Jaramillo había llamado Jehová al poeta Barba-Jacob, pero su poder divino se limitaba a su obra artística. En este caso, Posada Mejía sugiere que Barba-Jacob es capaz de lograr la redención de todos aquellos que lo lean. ¿Cómo? Por medio de su ejemplo.

Barba-Jacob es el poeta colombiano por excelencia porque, aunque pecador, reconoce el poder educativo de su experiencia y en un acto de sacrificio la ofrece a los demás para que ellos también sean perdonados. De acuerdo con las instituciones colombianas, de acuerdo al marco tradicional colombiano, ser un colombiano de bien y practicar el sacrificio de ser ejemplo para los demás son dos características que van de la mano. Una define a la otra y viceversa. Para la institución de la crítica literaria colombiana no puede haber mejor oportunidad de difusión de esta idea que aquella que ofrece la pecaminosa vida marica de Porfirio Barba-Jacob.

La tranquilidad de los años siguientes sugiere el final de la tormenta. La tromba bíblica, violenta y doctrinante acerca de la vida del poeta parece haber cesado. La calma no dura mucho. El silencio es roto en 1962 por una edición de las obras completas del poeta compilada por el escritor colombiano Rafael Montoya y Montoya. El libro, de más de quinientas páginas, resultó ser la más completa recopilación de la poesía de Barba-Jacob hasta esa fecha. Noventa poemas, de acuerdo con Montoya, conformaban la totalidad de la obra poética. ¿Cómo un libro de noventa poemas puede contar con más de quinientas páginas? De nuevo, estudios, artículos, anecdotarios y pensamientos escritos por terceros engordaron la edición.

Una última sección titulada “El Prosista” recoge los prólogos que Barba-Jacob escribió y algunos otros textos de su autoría. El libro está dedicado al poeta –la contratapa dice “A la gloria del hombre que parecía un caballo”–, y sus primeras ciento cincuenta páginas recogen pequeñas reseñas de dieciséis autores entre los cuales se encuentran los ya familiares nombres de J. B. Jaramillo Meza, Rafael Arévalo Martínez y Manuel José Jaramillo. Títulos como “El mundo hechicero de Barba Jacob”, “El caballero de la angustia” o “Una llama al viento” contienen aproximaciones ya familiares. Por su parte, Rafael Montoya y Montoya se aferra a su labor de editor con grandilocuencia bíblica:

Hoy entrego a la posteridad un nuevo libro; a la cultura universal, un grandioso poeta; a Colombia un insigne hijo, que no conocía, y a mi amada Antioquia, el fruto de tres años de trabajo, con sus desvelos, inclemencias e ingratitudes que implica el viacrucis de publicar un libro en nuestra patria. (159)

Para nada es gratuito el uso de la palabra “viacrucis” por parte de Montoya. El viacrucis hace referencia a Jesús cargando la cruz hacia el calvario. Es parte de la orquestación de su sacrificio, pero también a que dicho sacrificio es largo, lento, pesado, y hace énfasis en el proceso más que en la culminación del hecho. Ante la grandilocuencia del proceso de edición del libro, la única información disponible sobre las dificultades de dicho proceso provienen del mismo Montoya.

Es imposible saber si en realidad se trató de un gran sacrificio o no. De nuevo, lo importante no radica en la veracidad, sino en la presentación del hecho. Como ya se ha dicho, en Colombia, el sacrificio y el ejemplo van de la mano. El marco tradicional colombiano requiere que sus ciudadanos ofrezcan dicho sacrificio a la sociedad. Un libro de difícil ejecución cumple con estas características. El valor sacrificial de *Obras Completas* es aún mayor; es más, es doblemente ejemplar. En primer lugar, escribirlo fue un sacrificio. En segundo lugar, el libro es el compendio del gran sacrificio del poeta; su obra artística:

En pocas de mis obras he sentido tan viva y sincera emoción como en esta que habrá de robustecer y consolidar el prestigio literario de Colombia a través de los más remotos mundos de la cultura y en siglos indefinibles. La fama de Barba Jacob, como la de todo grande ejemplar de la especie humana, se irá cristalizando a la manera de un diamante que el tiempo se encarga de ir depurando de las escorias carboníferas que dieron su origen en los andurriales del mundo. (159)

El mensaje de Montoya es claro. Engullido por el marco tradicional colombiano, Porfirio Barba-Jacob ha dejado de ser hombre y se ha convertido en una edición de quinientas páginas que contienen pedazos de un rompecabezas. La única forma de poner las piezas en su lugar consiste en ajustar sus formas. La herramienta utilizada para la mutilación es bicéfala. Por un lado patriótica y por otro religiosa: un discurso cimentado en el marco tradicional colombiano.

Cinco años más tarde, en 1967, el poco conocido crítico y académico colombiano Manuel Antonio Arango publica en Bogotá su libro *Tres representativas figuras de Hispanoamérica en la generación de vanguardia o literatura de postguerra*. El texto es un débil y poco riguroso estudio de la obra de Alfonso Reyes, Cesar Vallejo y Porfirio Barba-Jacob. Sorprende que la tapa del libro presente un dibujo del perfil del poeta colombiano que más parece una caricatura suya.¹⁶ En efecto, las cortas páginas dedicadas a Barba-Jacob son consecuentes con los trazos estrambóticos del dibujo. Sólo tres fuentes bibliográficas fueron usadas para escribir dicha sección: la edición de 1962 de sus obras completas –de la cual sólo utiliza unos cuantos datos del texto escrito por Jaramillo Meza–; la *Introducción a la poesía de Porfirio Barba Jacob* (1958) de Posada Mejía; y *La lucha contra el demonio* de Zweig, edición en español impresa en Barcelona en 1960. El plan es el mismo de siempre: estudiar la poesía de un hombre que se movió entre las fuerzas superiores que oscilaban entre lo demoníaco y lo divino (15). La debilidad del texto impide que se le dé la importancia de otros que componen la bibliografía de Barba-Jacob. Su contenido, sin embargo, no se diferencia para nada de los demás.

En 1970, Posada Mejía ataca de nuevo. Otra vez, desde las altas esferas de la crítica colombiana, el autor publica una extensión de su introducción a la poesía de Barba-Jacob bajo el título *Porfirio Barba Jacob El poeta de la muerte*. Nuevamente es el Instituto Caro y Cuervo

¹⁶ El dibujo es una reproducción fiel a la que aparece en la portada de *Obras Completas* editado por Montoya en 1962.

quien edita su trabajo. ¿Qué decir sobre este libro? Nada fuera de lo común, como sugieren estas líneas:

¡Que nadie la olvide! Místico de un amor ignorado, místico de la muerte, se sacrifica por amor a sus semejantes. Muere por que ellos vivan más intensamente, fortalecidos por la suprema sabiduría, la de la muerte. Las rutas de Porfirio son satánicas, pero su meta es redentora. Redentor diabólico, apóstol de una extrañísima religión poética, cuyos ritos sagrados están en las *misas negras*, las orgías y las bacanales, el poeta ha llegado, por amor, a la destrucción. (145)

El amor ignorado, sin embargo, no es el amor marica que Barba-Jacob expresa en sus poemas. Para Posada Mejía, el gran amor del poeta fue la muerte: “muerte, muerte, muerte”, como sostuvo incoherentemente doce años antes; sacrificio último, máximo poder de redención.

Una década más tarde, cercano el centenario del nacimiento de Barba-Jacob, otro académico desconocido llamado Humberto Bronx publica *Vida y Poesía de Barba Jacob* (1980). En el libro, que logra una segunda edición en 1983, cunden innumerables referencias a Jesucristo, a la Virgen María, al beato padre Marianito, a los evangelios, al demonio, y una particular nota del presidente Belisario Betancourt sobre la calidad de los versos del poeta. Hay una sección totalmente dedicada a su lujuria que es inmediatamente seguida por otra dedicada a su pensamiento católico. Casi cincuenta años de reescritura violenta de su vida, y el libro de Bronx coronaba el homenaje institucional con estas palabras:

Seguramente le tocó expiar parte de su vida errante de pecador tremendo durante su larga enfermedad, que fue cruel y lancinante y en, nadie sabe cuanto tiempo en el Purgatorio, dogma muy precioso del catolicismo. Ya hoy, pasados cuarenta y un años de esa muerte, creemos que AL CUMPLIR CIEN AÑOS EL ALMA

INMORTAL DE MIGUEL ANGEL OSORIO BENITEZ, EL POETA
INMORTAL PORFIRIO BARBA JACOB canta ya limpia y puramente, sin
alaridos de bestia pecadora herida por el maldito fuego de Sodoma, el CANTO
ETERNO DE LOS SANTOS. (v énfasis del autor)

El libro de Bronx, así como lo fue el de Arango unos años antes, no está respaldado por el sello del Instituto Caro y Cuervo.¹⁷ ¿Por qué, a pesar de no pertenecer a la élite crítica, vale la pena tenerlo en cuenta? Libros de este tipo suelen llamar la atención del público. Su valor de difusión no se basa en la calidad de su contenido. La forma que toma el discurso y el tema nefasto que rodea a la figura que allí se describe son las principales características que hicieron posible que este libro lograra una segunda edición: “Los viciosos y cargados de remordimientos por pecados inconfesables [...] gustan de “Balada de la loca alegría” “Canción delirante” (1). Aunque más recalcitrante que sus colegas institucionalizados, Bronx no dice nada nuevo o diferente. El discurso, lamentablemente, es el mismo.

Siguiendo la moda del centenario, el Dr. M. C. Puerta Palacios, también fuera de la élite crítica colombiana, pero dejando claro sus estudios de literatura y psicología en la Universidad Estatal de California en San José,¹⁸ realiza un nuevo estudio titulado *Miguel Angel Osorio o Porfirio Barba Jacob Su vida y poesía*. El libro, publicado por la Tipo-litografía Especial de Medellín en 1984, propone que el cambio de nombre del poeta implica un cambio total de personalidad: triunfador, conquistador de fama y gloria y poseedor de una inteligencia superior

¹⁷ La desconocida editorial Copiyepes de Medellín publicó el libro. La contraportada del mismo contiene una lista de las restantes treinta y un obras de Bronx. Si bien la institución crítica colombiana no parece respaldar al autor, su obra cumple dicha labor. Títulos como “El alcoholismo”, “Psicología sexual del joven”, “La confesión y las verdades eternas”, “Veinte años de novela colombiana”, “María es mi madre” y “Religión y Religiosidad en Antioquia” soportan la erudición autodidacta del doctor Humberto Bronx.

¹⁸ La universidad que Puerta Palacios cita en español corresponde a San José State University, perteneciente al sistema de universidades de California State University (web).

(68). La formación en psicología de Puerta Palacios lo lleva a formular que mientras Miguel Angel Osorio sucumbía ante un sentimiento de inferioridad, Porfirio Barba-Jacob, consciente “de sus limitaciones”, controla ya dicho sentimiento: “su personalidad presentaría el equilibrio ideal del individuo que acepta sin amargura sus deficiencias pero que a la vez reconoce sus talentos, los cultiva y disfruta de ellos” (69). Es importante anotar que en Puerta Palacios el tono moral católico es mucho menos presente. ¿Se trata este de un caso en el que la moral católica cede ante el discurso psicológico? Pareciera que sí. Era la década de los años ochenta, y desde 1973 la comunidad médica había retirado la homosexualidad de su lista de enfermedades.¹⁹ No obstante, Puerta Palacios usa los términos “limitación” y “deficiencia” como parte de su argumento. Si bien su formación en psicología lo lleva a aventurar la susodicha hipótesis de cambio de nombre, su formación moral le impide ver el caso de Barba-Jacob más allá de la tragedia del sodomita. Para Puerta Palacios, el poeta no era homosexual, era marica. El tercer y último capítulo de su libro, capítulo titulado “Frutos del árbol de su poesía”, comienza de la siguiente manera: “La poesía de Porfirio Barba Jacob ha sido comparada a un templo en cuyas naves se respira una atmósfera de misterio que impone silencio. En efecto, el silencio y la contemplación son propios de la santidad del templo” (77). Puerta Palacios sostiene que no busca “profanar” dicho templo, sino “iluminarlo científicamente”. Su intención es desentrañar “su mensaje extraño y misterioso” y buscar con el lector las razones por las cuales la poesía de Barba-Jacob impresiona y emociona (77). Así, lo que parecía una novedosa y fresca orientación en el estudio de la vida y obra del poeta resultó ser una reescritura en clave pseudocientífica de la misma búsqueda de los años

¹⁹ De acuerdo con Ronald Bayer y su libro *Homosexuality and American Psychiatry* (1981), “in 1973, after several years of bitter dispute, the Board of Trustees of the American Psychiatric Association decided to remove homosexuality from the *Diagnostic and Statistical Manual of Psychiatric Disorders*, its official list of mental diseases” (3). El libro de Bayer narra el impacto de dicha decisión en la comunidad médica estadounidense y cuenta las resistencias que se generaron, dejando claro que el cambio no fue automático: “Instead of being engaged in a sober consideration of data, psychiatrists were swept up in a political controversy” (3).

anteriores. Los frutos del árbol, metáfora de innegable sentido mitológico, se une a la imagen de la obra poética como templo sagrado cuyos versos ocultan un misterio. El misterio se genera, evidentemente, en la vida del poeta. Una respuesta directa, siguiendo el espíritu de la ciencia, le hubiera ahorrado al autor las consecuentes –e insoportables– cuarenta páginas de su búsqueda. En este caso, por el contrario, el discurso científico se utiliza para amparar una retórica moralista y metafísica que más se parece al sermón católico colombiano que al diagnóstico médico norteamericano. Puerta Palacios termina así por sugerir que la sexualidad del poeta, como parte de su carácter, es una deficiencia, y que Barba-Jacob (ya no Miguel Angel Osorio) logra controlar dicha deficiencia en el ejercicio de su escritura.

En el transcurso de la última década del siglo XX, la imagen de Barba-Jacob vuelve a pasar por todas las etapas que marcaron los estudios anteriores. Tres son las publicaciones que definen ese último momento. La primera de ellas, de la serie “La Granada Entreabierta” del Instituto Caro y Cuervo. Un estudio crítico realizado por Eduardo Santa, publicado en 1991 bajo el título *Porfirio Barba-Jacob y su lamento poético*. La segunda, publicada en 1999 por la editorial Página Maestra de Bogotá, una compilación de entrevistas titulada *Barba, poeta errante como el viento*, realizada por Beatriz Cuberos de Valencia.²⁰ La tercera, de la Universidad Central de Bogotá, escrita por Fernando Sánchez Torres y titulada *La mujer en la vida y en la obra de Porfirio Barba Jacob* (2000). El texto de Eduardo Santa, reconocido escritor tolimense y miembro de la Real Academia de la Lengua, recorre los tópicos más familiares sobre el poeta: el debate sobre su filiación romántica y modernista; si se le considera o no precursor de Neruda; su vitalismo trágico; su sentido de la muerte; sus vicios. El acápite dedicado a sus vicios comienza citando los siguientes versos:

²⁰ La autora es graduada en Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes y tuvo a su cargo la biografía de Porfirio Barba-Jacob para la colección “Clásicos Colombianos” de Procultura publicada en Colombia en 1989.

Mi vaso lleno –el vino del Anáhuac–
mi esfuerzo vano –estéril mi pasión–
soy un perdido –soy un marihuano–
a beber –a danzar al son de mi canción... (44)

Barba-Jacob convoca “al frenesí dionisiaco”, sostiene Santa, quien explora la imagen de la carne “que destila pecado” en el poeta: “El desorden de su vida sexual y la práctica de los vicios que confiesa en sus estrofas de fuego, corren parejas con su permanente errabundaje, con su angustia, con sus sentimientos de culpabilidad, con sus lamentaciones” (45). Términos más que conocidos por el lector, los tópicos que conforman el estudio son una recopilación de lugares comunes.

Santa insiste nuevamente en la imagen de poeta maldito de Barba-Jacob y otorga al lector que no busca ocultar sus vicios. Inmediatamente, sin embargo, desarrolla una idea revolucionaria: “nos parece que puede habar algo de exageración y de fantasía cuando los toma [los vicios] como motivo central de algunos de sus poemas” (47). No cabe duda que Barba-Jacob tendía a exagerar ciertas ocurrencias, a hablar más de la cuenta, a desatar su creatividad en una concatenación de realidad y fantasía que llenaba auditorios. Pero nunca, desde la crítica literaria colombiana, nadie se había aventurado a sostener que la propia sexualidad del autor era una invención suya:

En realidad, nos ha parecido siempre muy extraño que ninguno de sus amigos, que nos han dejado magníficas reminiscencias no sólo del poeta sino del hombre, se haya referido a tales vicios, incluyendo el homosexualismo que siempre, y más en esa época, fue y sigue siendo considerado como una especie de lacra que suscita el comentario desfavorable y el rechazo social. (48)

Desde un “nosotros” retórico, Eduardo Santa presenta la sexualidad de Barba-Jacob como un juego más del poeta. La violencia de sus palabras se fundamenta en ese “nosotros”, suerte de hubris, de una inmensa arrogancia, desde donde Santa juzga la homosexualidad como lacra social. La importancia de estas palabras es innegable para demostrar la violenta mutilación a la que la imagen del poeta ha sido sometida. Por un lado, se niega una de las más importantes facetas de su identidad. Por otro, un mensaje de odio e intolerancia a la diferencia sexual, explosivo y contundente, es disparado desde un lugar cuya ventaja estratégica es innegable: las alturas eruditas de la crítica colombiana.

Por su parte, ocho años más tarde, Beatriz Cuberos de Valencia se propone entrevistar a la comunidad intelectual colombiana para comprobar la tesis que sirve de título para su libro: determinar si Barba-Jacob era un poeta errante como el viento. La ingenuidad de la pregunta resulta tan ofensiva como la chabacanería de la metáfora. Entre los entrevistados se encuentran Daniel Arango, Otto de Greiff, Abelardo Forero Benavides y Ramón de Zubiría. Las primeras páginas del libro contienen una adaptación que la autora realizó de los prólogos autobiográficos que Barba-Jacob escribiera en los años veinte y treinta. La entrevista que cierra el libro no fue realizada por ella, sino que es la transcripción escrita de dos episodios televisivos dedicados al poeta. El programa de televisión en cuestión se llamaba *El pasado en presente*. El año, 1983. El formato consistía en una conversación entre los historiadores Forero y Zubiría. La conversación que tuvieron sobre Barba-Jacob fue titulada “La vida profunda de Porfirio Barba-Jacob”, evidente referencia a uno de sus poemas. Tristemente, la conversación no fue profunda: un ir y venir de ideas desperdigadas, como un juego de ping pong en el que uno dice una cosa y el otro siempre está de acuerdo –modelo televisado de la intelectualidad colombiana de aquellos años. Sin embargo, desde un comienzo los dos eruditos definen claramente el propósito de su

conversación: desentrañar el misterio del poeta. Zubiría insiste en ello constantemente a lo largo de la conversación: “yo creo que tenemos que seguir, pues, analizando las respuestas posibles a la pregunta que yo hacía de en dónde radicaba el vigor de su poesía” (338). La exploración de más de dos horas al aire no llega a ningún lugar. Pero ante la pregunta de Zubiría, Forero responde con “un lindo poema” titulado “Oración”²¹ cuya primera estrofa dice:

¡Qué cantaré de noche ni de día
sino tus alabanzas,
oh Divino Poder que me creaste,
Oh Sagrada Bondad que me sustentas! (338)

Quedaba entonces clara, para el televidente perspicaz, la relación entre el misterio y la divinidad en Barba-Jacob. “[Y] no voy a decir sino unas pocas estrofas con eso en la teleaudiencia quedan grabadas” (338), dijo Forero con afán académico, buscando legitimar el origen divino del vigor artístico del poeta. Si se hace a un lado la ingenuidad de la recopiladora, doña Beatriz Cuberos de Valencia, se puede aceptar que la inclusión en su libro de esta transcripción tiene como fin el de actualizar la divulgación de la tesis religiosa como única posibilidad de comprender la vida y la obra del poeta.

Finalmente, en el año 2000, Eduardo Santa prologa un libro de Fernando Sánchez Torres en el que se explora la faceta “heterosexual” de Barba-Jacob. No sorprende que Santa, tras haber negado violenta y arrogantemente el deseo homosexual del poeta, haya participado en esa publicación. Dividido en cuatro secciones, el estudio de Sánchez Torres busca indicios de los amores y encuentros sexuales del poeta con diferentes mujeres a lo largo de su juventud,

²¹ Fernando Vallejo, en la recopilación de la poesía completa de Barba-Jacob editada por el Fondo de Cultura Económica en 1985, anota que dicho poema hacía parte de una serie de poemas de carácter místico que posiblemente fueron escritos alrededor del año 1928 y cantados en los recitales del poeta en su regreso a Colombia ese mismo año (*Poesía Completa* 370-71).

madurez y ocaso. Una explicación de la figura de la mujer en la obra del poeta cierra el libro. Llama la atención que el título de esta sección se titule “Exégesis”, término por el que son llamadas las explicaciones de los pasajes bíblicos. Llama también la atención que la especialidad del autor sea la medicina obstetricia.²² En el prólogo, Eduardo Santa admira la manera en que Sánchez Torres interpreta sus hallazgos (11), felicita el rescate de la figura de Teresa Jaramillo Medina, primera novia de Miguel Angel Osorio (16), y se deja contagiar por la emoción que le produce suponer que la desaparecida novela *Virginia*, quemada por el beato padre Marianito, está inspirada en Silveria Prisco, “hermosa campesina” que trabajó para el abuelo de Barba-Jacob en Santa Rosa de Osos (19). La conclusión de Santa sobre el texto del médico obstetra se divide en la insistencia en entender la homosexualidad del poeta como resultado de “un escandaloso y público cinismo”, y en verlo como “un hombre que amó, cortejó e hizo suyas a muchas mujeres que se cruzaron por su enigmática existencia” (21). Central para su estudio, “El poema de las dádivas” (1912) es tomado por Sánchez Torres como un documento histórico en el que Barba-Jacob realiza “un balance o inventario, hecho a los veintinueve años, de su trato con mujeres que amó o que poseyó” (79). El autor no ofrece pruebas del valor autobiográfico del poema, ni está en la capacidad de ofrecer nombres, lugares ni fechas. Lo que sí puede ofrecer es un constante acto de fe. Entre las últimas líneas de su libro, el autor se lamenta: “en su peregrinar tras la Amada Ideal [Barba-Jacob] fue deshojando sus años y su inspiración poética” (149). Las ciento cincuenta páginas del libro, desde el prólogo de Eduardo Santa hasta la exégesis de Sánchez Torres no son más que el intento fútil de convertir lo discreto en continuo. Lo que ni el prologuista ni el autor pueden aceptar es que Barba-Jacob, desde sus versos, sus anécdotas y su

²² Asiduo columnista del diario *El Tiempo*, Fernando Sánchez Torres es también “profesor titular, emérito y honorario de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro fundador y director del Instituto Colombiano de Estudios Bioéticos y de la Sociedad Colombiana de Historia de la Medicina” (Web).

prosa se niega a ser considerado como una cosa o como la otra. El gran problema que heredó el marco tradicional colombiano en el siglo XX –y del cual todos somos cómplices– fue la ansiosa necesidad de darle un nombre específico a la realidad y en ese proceso la realidad misma se desvanece. Para Sánchez Torres y para Eduardo Santa, para Ramón de Zubiría y para Abelardo Forero Benavides, para Jaramillo Meza, para Montoya y Montoya y todos los demás, Barba-Jacob debía ser llamado de alguna manera; debía pertenecer a una casilla específica en la que su personalidad iba de un extremo al otro: romántico o modernista, homosexual o heterosexual, ángel o demonio, pecador o arrepentido. El siglo termina, y así se cierra un ciclo bibliográfico en el que cunde un violento discurso doctrinante. La fabricación ominosa de un personaje en el que la lucha épica entre el bien y el mal sirve de ejemplo a toda una sociedad. El bien triunfa, por supuesto, y la redención no se limita al poeta, sino que unge a toda la ciudadanía. Esa es la apoteosis de Porfirio Barba-Jacob; personaje que oscila entre la épica y la tragedia, mesías que no sólo se concibe desde la academia, sino fuera de ella, hasta donde el marco tradicional colombiano logra extenderse; desde las pequeñas imprentas, desde los proyectos personales psicólogos, médicos y de autodidactas quienes –con clara intención patriótica y moralizadora– ayudan a trazar los rasgos de un poeta que nunca existió.

2.1.4 El biógrafo *siente*, el poeta habla

¿Quién fue en realidad Porfirio Barba-Jacob? La pregunta, sin duda, anima la curiosidad; la respuesta, sin embargo, nunca será satisfactoria. En uno de sus pocos textos autobiográficos, titulado “La divina desnudez”, Barba-Jacob escribe:

[M]i personalidad no es consustancial con la vestidura exterior de los actos con que gano el pan de la vida. Yo soy Yo en Mí mismo. Yo conozco mi libertad

inalienable, mi entera libertad, mi pureza recóndita en el seno de Dios. Yo hablo en medio de los hombres, pero mis coloquios no los saben sino la luz, que es mi novia; las rosas y las aves, que son mis amigas; la estrella, que es mi hermana; el mar, que es mi padre. En fin, mi llanto cae en el misterio y mi alegría se difunde en el éter de la noche. Yo soy Yo en Mí Mismo. (*Obras Completas* 341)

Nadie sabrá, a excepción suya, quién fue Porfirio Barba-Jacob, Maín Ximenez, Miguel Angel Osorio, Ricardo Arenales y otros nombres y seudónimos más. Las decenas de publicaciones sobre el poeta han buscado, de una manera o de otra, ofrecer una visión holística, pero han terminado siendo parte de un rompecabezas sin forma fija. Entre aquella maraña de piezas, llama la atención un texto escrito por la esposa de J. B. Jaramillo Meza, doña Blanca Isaza de Jaramillo, titulado “La risa loca de Barba Jacob”. Publicado como parte del anecdotario de *Obras Completas* (1962) recopiladas por Rafael Montoya y Montoya, la autora se ahorró el leitmotiv religioso. Cargado por el contrario de una extraordinaria dosis de mundanidad, Isaza de Jaramillo rescata una faceta opuesta a la insistente lectura institucional:

Este título parecerá una paradoja a los que tienen del gran poeta colombiano una idea falsa de seriedad, de angustia, de tortura interior; la expresión de hombre amargado e incomprendido de Porfirio tenía mucho de pose periodística; su tímida sonrisa mefistofélica estaba tocada de propaganda; en la intimidad Barba Jacob era un hombre eufórico, que se despojaba como de una capa de su aire trascendental... (42)

Finalmente, después de años y años de repeticiones, la voz de una mujer –que para el marco tradicional colombiano resulta ingenua, cándida– resuelve en unas cuantas líneas uno de los más complejos tópicos sobre el poeta: no se trata de dolor, de angustia, de sacrificio. Lo apenas

rasguñado por muchos es totalmente develado por Isaza de Jaramillo cuando utiliza la palabra “pose”, y la influencia maligna es reducida a una simple sonrisa mefistofélica que tiene todo de propaganda y absolutamente nada de posesión demoniaca.

Es lamentable que este caso sea una excepción, una pequeña isla de verdadera observación crítica en medio de aguas rancias en las que todos, en cierta medida, coinciden con los demás: todos, leyendo los poemas de Barba-Jacob, buscando encontrar en ellos ese detalle que se ajuste a sus particulares preconcepciones sobre el poeta. En la larga conversación que sostuvieron Ramón de Zubiría y Abelardo Forero para su programa de televisión *El pasado en presente*, los dos académicos siguen aquella tradición de cíclica aprobación. Ambos concuerdan en la posibilidad de realizar un recorrido por la vida del poeta utilizando exclusivamente sus poemas. Dice Ramón de Zubiría:

Aun en los momentos en que él maneja conceptos, no se sitúa nunca en el plano intemporal de las puras ideas, ni está haciendo acrobacias mentales, sino que está elevando a pensamiento –pero, como decía Ortega y Gasset, con un mínimo de pérdida posible– su propia vida, sus propias angustias, sus propios sueños. (343)

La observación de los académicos es precisa: la poesía de Barba-Jacob es personal. Quiéralo o no, don Ramón de Zubiría concuerda con parte de la definición de arte marica, pues los poemas de Barba-Jacob contienen las experiencias del poeta: “sus propias angustias, sus propios sueños”. No obstante esta coincidencia, resulta difícil aceptar que se pueda reconstruir la vida de Barba-Jacob exclusivamente a partir de sus poemas. Zubiría y Forero muy seguramente se dieron cuenta de la falta de rigor de su propuesta, pero decidieron ocultar dicha carencia en sus poses televisivas de ilustres intelectuales y entre las palabras rebuscadas de sus discursos. Fernando Vallejo, por su parte, habría de responder con rigor biográfico a toda la comunidad académica

que se había quedado dando vueltas, persiguiendo su propia cola. Conocedor de la inmensa empresa investigativa en la que se embarca, Vallejo entiende la vaguedad de la gran pregunta sobre Barba-Jacob. Entonces la reformula: no se trata de saber quién es, sino de saber qué hizo y en qué contexto, en otras palabras, su investigación esté enfocada en estudiar las interacciones del poeta con su entorno. El cambio epistemológico es drástico. La identidad de Barba-Jacob habrá de revelarse a través de sus dinámicas afectivas, no a través de la aplicación de una etiqueta sexual. “¿Cómo recuperar los pasos, desde la lejana Manizales, de quien había andado por toda América inventando leyendas y embrollando las pistas, en un ir y venir incierto, para que nadie se atreviera a contrariar los versos de su poema?” (14). Esta pregunta, que nace como una crítica a la biografía escrita por J. B. Jaramillo Meza,²³ termina por ser el motor de *Barba Jacob el mensajero*; la máquina que Vallejo pone a andar y cuya primera versión, como ya hemos discutido, es publicada en 1984 por la editorial Séptimo Círculo de México.

Desde las primeras páginas del libro se advierte un proceso de investigación engorroso. Vallejo se pregunta sobre la fecha en que el poeta pudo haber llegado a la ciudad de Manizales durante su viaje de regreso a Colombia, en 1927. Dice Vallejo: “Se sabe que el veintiocho de abril Barba Jacob escribió, o copió simplemente, un poema suyo con el título de “Estancias” en el álbum de doña Blanca Isaza, en Manizales. Tal es la fecha, acaso, de su llegada a la pequeña capital de Caldas” (13) –tal pudo ser el día en que doña Blanca Isaza advirtió por primera vez la risa loca de Barba-Jacob. Fernando Vallejo también lleva a cabo un proceso de reconstrucción. En esto no se separa de sus predecesores. Pero hasta ahí llega la adhesión de Vallejo al estancado

²³ Sobre dicha biografía, Fernando Vallejo critica: “Juan Bautista Jaramillo Meza, el primer biógrafo de Barba Jacob, escribió su libro dos años después de muerto el poeta, en 1944, cuando buena parte de su familia aún vivía: vivía su hermana Mercedes y su tía María del Rosario. No se tomó el trabajo de preguntarles nada y ahora todos –el poeta, el biógrafo, los familiares– yacen bajo la misma tierra con sus recuerdos” (424).

discurso de la crítica institucional. El proceso de reconstrucción en este caso es adelantado por medio de un escrutinio riguroso:

Aunque de los innumerables artículos que el poeta escribió en el curso de treinta años y en más de veinte publicaciones del continente, sólo unos cuantos llevan su firma, en todos, sin embargo, queda su huella. En la maraña de papel impreso de las hemerotecas y de los archivos periodísticos se le descubre por un colombianismo en un periódico de México, por un mexicanismo en un periódico de Colombia. Se le descubre en los giros de la frase, en las expresiones que forjó, en las palabras que hizo suyas. (89)

La biografía que escribió Fernando Vallejo es la narración de un descubrimiento. El descubrimiento de que Barba-Jacob no sólo era un increíble poeta, sino que también era un extraordinario periodista. Increíble y extraordinario son términos comunes que, seguidos por un sustantivo, pierden su fuerza. Pero después de leer esta biografía no cabe duda de cuán extraordinaria fue la labor periodística de Barba-Jacob: “una prosa magistral como pocas veces se ha escrito en el periodismo en América” (64). Muchos habían hablado sobre esta faceta como un añadido, una arandela oculta bajo la espesa capa de su poesía; o se le había dado alguna pequeña importancia debido a los escándalos que algunos de sus artículos generaban. Sin embargo, nunca nadie había rescatado el valor estético de su prosa periodística:

La verdad de todo es que Arenales fue expulsado de México más que por sus artículos contra el gobierno por lo bien escritos. La perfección de su prosa era el mayor insulto. O la lucidez de su inteligencia. Nadie en el periodismo mexicano escribía como él. Más aún: en el largo siglo que iba corrido de periodismo en lengua española sólo se le puede comparar a Mariano José de Larra. Ni siquiera

Varona. Los artículos de Larra y los de Varona están recopilados en antologías: los de Arenales sepultados en el polvo de las hemerotecas. (207)

Y así como no se había rescatado el valor estético de su prosa, tampoco nadie hasta ese momento había pensado rescatar las pruebas de dicho valor: los artículos que según Vallejo se encontraban en numerosas y anónimas hemerotecas.²⁴ ¿Cómo adelanta Vallejo el rescate? El biógrafo transcribe trozos de varios de los textos que considera importantes para demostrar la maestría periodística del poeta. Uno de ellos, cuya re-edición todavía está en el tintero, es un folleto de setenta y nueve páginas titulado *El Combate de la Ciudadela narrado por un extranjero*. Escrito bajo el seudónimo del licenciado Emigdio S. Paniagua, fue editado por la Tipografía Artística, propiedad de un desconocido Enrique P. González. En el texto se narran los hechos que dan comienzo a “La Decena Trágica” que terminará con la muerte del presidente Madero en 1913. Encerrado en comillas, un pasaje del texto ocupa en casi su totalidad la página noventa y seis de la biografía. Dice el poeta en las últimas palabras del pasaje: “Después, casi sobre la sangre de los imprudentes, pusieron tranquilamente a jugar su riqueza de casquillos. Frente a este juego de vida y muerte, estaba el otro juego, el trágico, el inexorable...” (96). En un acto de profundo respeto alentado por alguna suerte de afecto, Vallejo le da la palabra a Barba-Jacob. No la reescribe, no la altera. Simplemente la transcribe para finalmente decir: “Ninguna página podría describir mejor la psicología del pueblo que lanzó Madero a la revuelta” (96).

Quienes leen la biografía son llevados de la mano por el proceso mismo de investigación que lleva al biógrafo a atar cabos, a hacer las preguntas precisas, a descubrir, paso a paso, los hechos. Con respecto a los poemas de Barba-Jacob, estos no son ajustados a las necesidades

²⁴ Esto habrá de cambiar gracias a la investigación que el colombiano Eduardo García Aguilar adelantó en años recientes y que dio como resultado un libro titulado *Porfirio Barba Jacob Escritos Mexicanos*, editado por el Fondo de Cultura Económica en 2009. El libro, con prólogo y notas de García Aguilar, recoge artículos de periódicos, columnas y reportajes escritos en México desde 1913 a 1941.

institucionales; Vallejo escribe desde México, no hace parte de ningún proyecto estatal. Por el contrario, Vallejo deja que los documentos se expresen por sí mismos. Este gesto no sólo es novedoso; es profundamente radical. Se establece una relación especial entre Fernando Vallejo y los textos de Barba-Jacob. Una dinámica comunicativa entre el biógrafo y el objeto de estudio permite que el primero *sienta* y que el segundo *hable*. Los poemas, los artículos periodísticos, los prólogos autobiográficos y demás ensayos del poeta producen en Vallejo una serie de emociones a las que fácilmente podemos dar nombre: respeto, admiración, identificación, solidaridad. Lo que no podemos nombrar fácilmente es el proceso de transmisión en sí. Conocemos los sentimientos que se producen, y gracias a ellos sabemos que Vallejo no solo ha aprendido, entendido, analizado, sino que también –y más importante aun– Vallejo ha *sentido* “algo” al leer a Barba-Jacob. Ese algo, que en la introducción hemos llamado *afecto* –y que está fuera del alcance de los demás biógrafos y críticos–, es lo que le permite a Vallejo concebir la biografía de Barba-Jacob como un descubrimiento. Dicho de manera más simple; Fernando Vallejo es *afectado* por los textos de Barba-Jacob, y este *afecto* lo anima a darle la palabra al poeta. El resultado de estas particulares relaciones afectivas –entre el poeta y su entorno, y entre Vallejo y los textos del poeta– es la producción de ideas sobre Porfirio Barba-Jacob que se separan inmensamente de la crítica institucional. De allí la crucial importancia de la biografía escrita por Fernando Vallejo como un momento pivote, como un punto de quiebre, no sólo para la crítica colombiana en general, sino para la incipiente crítica *queer* de aquellos años.

En su prólogo a *Rosas Negras*, escrito en 1920, durante un viaje por la frontera entre los Estados Unidos y México, Barba-Jacob escribe: “Mi poesía es para hechizados. [...] Hay que desentrañarla, no en la complejidad de sus pensamientos, sino en la complejidad de sus emociones” (*Obras Completas* 377). Sin duda, Fernando Vallejo siguió el consejo de Barba-

Jacob, cuyo llamado es de importancia clave: su poesía debe ser desentrañada, no entendida. Desentrañar significa internarse, penetrar, escudriñar, revolver las entrañas de algo o de alguien para luego extraerlas. Es un acto visceral, de contacto íntimo, propicio para los afectos, generadores a su vez de emociones. Para lograr esto, para desentrañar la poesía de Barba-Jacob, complejos procesos de análisis sobran. La crítica, cómoda en su espectáculo de recíprocas adulaciones, es incapaz de penetrar, de untarse las manos. Su salubridad católica prohíbe tales bajezas. Asqueados por los deseos carnales del poeta, no pueden *sentir* su poesía; no pueden ser *hechizados* por los versos; son ciegos al afecto marica que palpita entre las líneas. Se condenará en este punto que yo sugiera la ceguera de un crítico en particular basado simplemente en su orientación sexual. Por ejemplo, ¿cómo sostener que Posada Mejía, al no ser marica, no podía entender la poesía marica de Barba-Jacob? Sin embargo, debo insistir, mi argumento consiste en ese detalle. Cualquiera que no haya tenido la posibilidad de experimentar un deseo homosexual, de sucumbir ante el influjo químico de su propio género, tendrá dificultad de entender tal situación. Y aunque llegue a entenderla, simplemente está inhabilitado para *sentirla*.²⁵

Quizás algunos de los críticos que tanto insistieron en un estilo y en una epistemología religiosa pudieron ser, a su vez, *afectados* por aquella experiencia de deseo homosexual. Ocultos, ateridos ante el potencial escándalo, habrían sucumbido al poder del marco tradicional colombiano. La diferencia entre ellos y Barba-Jacob está en la aceptación pública de este afecto por parte del poeta. La consecuencia de esta insensibilidad, en algunos casos, sometimiento en otros, está en los extensos estudios que por décadas dibujaron a Barba-Jacob como un sodomita arrepentido. “Los tontos multiplican las palabras” (42), cuenta Vallejo que una vez dijo el poeta, fastidiado por una ponencia en el Aula Máxima de la Universidad de Antioquia en la que José

²⁵ Ahí radica la importancia del concepto de *afecto* explorado en la introducción y su influencia en el campo de las relaciones y las sensaciones.

Hilario Beltrán intentó interpretar sus versos. Vallejo despoja de toda validez las múltiples versiones del poeta que fueron construidas al antojo de la voz institucional de turno: “Barba Jacob sostuvo siempre que la crítica carecía de sentido frente a su poesía. Cargados de resonancias emotivas y musicales que la palabra habitual no logra despertar nunca, sus mejores versos son irreductibles a la lógica cotidiana” (42). La afirmación de Barba-Jacob suena, por supuesto, como una más de sus hipérboles. Vallejo lo sabe, pero también sabe que detrás de la hipérbole existen años y años de lecturas amañadas. Llamar “resonancias emotivas” a aquello que no es posible nombrar es un gran esfuerzo por parte del biógrafo. Él reconoce los límites del lenguaje; sabe que el término con el que se llama algo es un simple rasguño de lo que en realidad ese algo es. El siguiente es un ejemplo de cómo Fernando Vallejo desiste de la interpretación a la vez que se presta a *desentrañar* algunos versos de Barba-Jacob:

“Valle fértil, con ojos azules, que el rumor del juncal adormece” empieza diciendo la “Canción de la Soledad”, y la “Canción del Día Fugitivo” dice: “Y fuéme el día gárrulo mancebo, de íntima albura, y ojiazul y tibio”. ¿Un valle y un día de ojos azules? Hay una personificación en esos versos, pero el observarlo no agota su magia. (42)

Si bien, la crítica literaria puede enfrascarse en la observación del proceso de personificación de un valle y de un día a los que el poeta les ha puesto ojos azules, Vallejo se aparta de dicha construcción discursiva. Por el contrario, le otorga importancia al aspecto mágico de la imagen. Aquello que Vallejo llama “magia” puede parecer la descuidada lectura de un principiante. Referirse a “la magia de los versos” suena a lugar común, no hay duda. Pero la escogencia de la palabra por parte de Vallejo es totalmente premeditada. Vallejo escoge un término que hace parte del campo semántico con el que Barba-Jacob describe su obra: “Mi poesía es para hechizados”.

Así mismo, Vallejo sabe que los versos contienen un potencial afectivo que está fuera del discurso y por tal motivo no se detiene a buscar un término más adecuado porque simplemente no lo hay. En su lugar, decide explorar entre las experiencias del poeta, aquellas que hayan podido dar origen a esos versos: la magia contenida en ellos se hace más inquietante al “saber que Barba Jacob le habló a Marco Antonio Millán en México de su fascinación por los muchachos de ojos azules” (42). La experiencia personal a la que los versos hacen referencia consiste en un deseo homosexual. En ese origen de carácter personal, íntimo, radica la “magia” de los versos en cuestión; versos “malditos” para la crítica institucional que construye la consabida historia bíblica ya explorada; versos maricas, según este estudio, pues contienen una experiencia marica que es expresada más allá de las palabras.

La experiencia marica de Barba-Jacob, según la crítica colombiana, no logra salir del dolor espiritual, del sentimiento de culpa, del pecado. Dice Posada Mejía: “Las causas de su actitud y de su reflejo en su poesía, escapan a los límites del presente estudio, y sería más adecuado para investigadores de otro tipo de ciencias, sea la medicina, sea la psicología” (*Muerte* 134). La crítica puede reconocer la presencia del deseo homosexual. La crítica puede condenar o no dicha presencia. Pero un crítico, o cualquier otro lector, que no haya experimentado dicho deseo no será jamás afectado por los poemas de Barba-Jacob de la misma forma en que alguien con dicha experiencia es afectado.

2.1.5 El diablo *no* está en los detalles

Publicada por Planeta en 1997, la portada de la segunda edición de *Barba Jacob El mensajero* cuenta con una fotografía del poeta. Es un primer plano que ocupa casi la totalidad de la portada. En la foto, Barba-Jacob –su cabeza levemente inclinada, sus ojos esquivando el lente de la

cámara– revela una humanidad refrescante. Hasta el momento, las imágenes del poeta que más circulaban eran los dibujos caricaturescos de su rostro, popularizados antes y después de su muerte, y que han mantenido un extraño valor biográfico –valor alimentado a su vez por textos como “El hombre que parecía un caballo” de Arévalo Martínez. Si bien el análisis de estas imágenes tiene el potencial de devenir un proyecto de estudio en sí mismo, la relación entre la fotografía de la portada y la caricatura popularizada sirve aquí su fin, simplemente, a manera de metáfora. Mientras la crítica institucional, la ficción literaria, las empresas pseudointelectuales de muchos, e incluso el mismo Barba-Jacob,²⁶ terminaron por recargar de trazos esperpénticos su imagen, Fernando Vallejo ofrece la precisión factual de una fotografía. Fotografía que sigue siendo una imagen, por supuesto. Pero es una imagen mucho más compleja, compuesta por cientos de textos, entrevistas, anécdotas, hallazgos que se entrelazan como píxeles en una pantalla. La pantalla en este caso es un libro de casi seiscientas páginas, un proyecto titánico que está lleno de pequeños detalles sobre la vida del poeta que se mantenían perdidos bajo las interpretaciones patrióticas/religiosas. Vallejo presenta sobre esa pantalla una imagen humana, no sobrenatural, no mesiánica, no posesa, simplemente –complejamente– basado en el cruce, la interacción, entre testimonios y documentos. “El diablo está en los detalles”, sostiene la sabiduría popular. En este caso, sin embargo, los detalles reducen el carácter maldito de Barba-Jacob. Los detalles lo humanizan; muestran las circunstancias personales, sentimentales y económicas en las cuales el poeta escribió tal poema o cual artículo en determinado periódico. En la biografía que escribe Vallejo, a diferencia de los mutiladores intentos anteriores, el diablo no está en los detalles. El biógrafo muestra un ejemplo de esto por medio del recuento de una anécdota

²⁶ En la construcción de su propio malditismo, Barba-Jacob contribuyó innumerables veces a lo largo de su vida. Un ejemplo emblemático del hálito sobrenatural que habría de rodear al poeta son los hechos ocurridos en “El palacio de la nunciatura”, narrados por él en reportajes escritos para *El Demócrata* en 1922.

ocurrida en La Habana en la que intervinieron Barba-Jacob y los cubanos Raúl Roa y José Zacarías Tallet. Cuenta Vallejo:

Tallet y Roa observaban extrañados que uno de sus dientes, especialmente blanco como si fuese de mármol o porcelana, cambiaba de color con el café y las copas y el paso de las horas, tornándose oscuro. Su asombro llegó al máximo cuando al ir a buscar al poeta a su cuarto descubrieron pasmados que el diente le faltaba: acabándose de acicalar, Barba Jacob se fabricaba con la sola ayuda de un palillo, frente al espejo, un diente de algodón. Nunca, sin embargo, lograron explicarse cómo el diente se sostenía... (287).

Más allá del inexplicable talento del poeta por mantener un diente de algodón fijo en su lugar, el detalle aquí narrado es de un profundo efecto humanizador. ¿Quién, hasta ese momento, había puesto en un libro sobre el poeta el hecho de que le faltaba un diente? Quienes leen *El mensajero* –sin importar si se trata de la versión de 1984 o la de 1991– se encuentran con un Barba-Jacob que lejos está de ser el poeta mártir de Colombia. Estas biografías tienen un potencial diferente al discurso normalizador de la crítica. *El mensajero* funciona en oposición diametral a las publicaciones anteriores: transmite una imagen humana del poeta y evita la narrativa de depuración, de santificación, de apoteosis. Nos sentimos identificados con el poeta –y con el biógrafo– por su carácter humano. Pero la identificación humana no es como la de los cristianos ante Jesucristo, personaje humano al fin y al cabo. El Barba-Jacob de Vallejo nos *afecta* con sus complejas interacciones humanas, no por medio de una dinámica de dolor y redención. El Barba-Jacob descrito por Vallejo no es una disyunción entre el bien y el mal, es ambas cosas a la vez; y, a veces, no es ni la una ni la otra. Vallejo, como ningún otro, es capaz de transmitir este afecto.

El discurso purificador de otros estudios es reemplazado por detalles humanizadores. Por ejemplo, la extendida versión sobre los males que aquejaban la salud del poeta consistía en que dichos males eran el producto de una tuberculosis de la piel que lo afectó por años. Sin embargo, Vallejo logra establecer que el mal fue en realidad sífilis, enfermedad que contrajo en la Habana en 1915 con una novia suya llamada Olga, prostituta de profesión (28). Otro de esos detalles se puede leer cuando durante un evento social se le pide al poeta que cante algo inédito. Cuenta Vallejo:

Un clamor unánime se suscitó en el acto pidiéndole que recitara el poema. Como a sus negativas obstinadas se sucedían las peticiones y los ruegos debió acceder contrariado. Fue entonces un ir y venir de asientos por toda la sala, y de gente que buscaba la posición más cómoda para escuchar el ansiado poema. Barba Jacob, puesto en pie, se aclaró la voz ceremoniosamente, y en el solemne y uncioso silencio dijo: “Jesucristo nació en un pesebre. ¡Ah carajo! ¡Donde menos se piensa salta la liebre!” (41)

No cabe duda que estas palabras se enfrentan a años y años de lecturas tradicionales y religiosas sobre Barba-Jacob. El poeta, en plenos años veinte, se digna a burlarse en público de Cristo. De vivir en un constante llanto, lamentando sus pecados, el poeta ahora se comporta de manera diferente. Ahora parece divertirse. Ahora el “poeta de la muerte” con su “lamento poético” está más cerca a la “risa loca” que describe Blanca Isaza de Jaramillo que a la redención de los pecados de los colombianos sugerida por Posada Mejía. Siguiendo el espíritu de quiebre ante la institución, Vallejo se refiere al libro de Manuel José Jaramillo, *Conversaciones de Barba Jacob* (1946) y lo cataloga como “un proyecto espléndido y absurdo” (52). Explica Vallejo que Barba-Jacob no se presentó ante Jaramillo y sus amigos como una aparición, sino que Jaramillo lo

conoció en Medellín por intermedio de un amigo común, Alberto Gil Sánchez. Jaramillo invitó al poeta a dar un recital en su pueblo, Sonsón, y el poeta aceptó. Cuenta Vallejo que el recital fue un fracaso, pero “Barba Jacob decidió quedarse unos días en la calma del pueblo” (53) y que fue durante esos días que se dieron las conversaciones que inspiraron el proyecto de Jaramillo.

En su libro, Manuel José ha escrito que cuando conoció a Barba Jacob se sintió sobrecogido como si se hallara ante un personaje supremo. Nunca había concebido en la limitación de su provincia que la palabra humana pudiera alcanzar el brillo de magia con que el poeta envolvía a cuantos le escuchaban. Y el asombro iba en aumento a medida que descubría la extensión de sus viajes, sus lecturas innumerables, sus experiencias de la vida y su conocimiento de los hombres, su asombrosa memoria, su imaginación deslumbrante. (54)

La lectura de *Conversaciones de Barba-Jacob* cobra ahora un matiz diferente. Vallejo le ha dado una explicación mundana al talante sobrenatural del Barba-Jacob descrito por Jaramillo. Se trata, simplemente, de la obnubilación de un jovencito de provincia que termina por utilizar un lenguaje apoteósico como única estrategia para describir el asombro que le causó aquella experiencia.

De esta forma, en la prosa de Fernando Vallejo, el poeta puede ser alcohólico, marihuano y marica sin que esto sea una manifestación demoniaca y por ende un pecado cuyo inimaginable dolor, expresado en su obra, lo lleve a la redención suya o de los demás. Ahora Barba-Jacob es un cínico y un mentiroso: el poeta lleva a la quiebra el diario *Ideas y Noticias*, publicación que fundó en Honduras, país del que huye sin pagar sus deudas (142); el poeta toma un ensayo escrito por Adolphe Brisson sobre Alejandro Dumas y lo publica íntegramente en el diario *El Pueblo*, cambiando sólo algunos datos para hacerlo más cercano al público mexicano y para

borrar los rastros de su plagio, “donde Brisson escribía ‘en los pasillos del Odeón’, Arenales ponía ‘en el restaurante del Principal’ (un teatro de México)” (153); el poeta habla con descaro total sobre su gusto por la marihuana, pero se permite escribir un artículo sobre sus terribles efectos en 1919 en *El Herald* de México²⁷; el poeta pierde un trabajo que Carlos Pellicer le ayuda a obtener con Vasconcelos. Éste último, admirado por el talento poético de Barba-Jacob, le ofrece un empleo que le duraría tan sólo tres o cuatro meses, tiempo durante el cual sólo se presentó en el lugar una vez, exclusivamente para cobrar su sueldo (199); finalmente, el poeta es destituido como director de la Biblioteca Pública de Jalisco por su amigo el gobernador de Guadalajara, según Rafael Heliodoro Valle, debido a un conflicto de presupuesto, según Vallejo, debido a una razón más delicada:

Lo que no supo o no dijo Rafael Heliodoro Valle es lo que llegó a saber don Jorge Flores: que el propio gobernador Vadillo le pidió a Arenales su renuncia por sus escándalos homosexuales, y [...] le tuvo que dar dinero para que se fuera de Guadalajara. El gobernador, dice don Jorge, asombrado por la prodigiosa intuición del poeta, que acabando de llegar había escrito un gran artículo sobre la ciudad, le había conseguido unas clases en el Liceo de Varones con el fin de ayudarlo; luego, escandalizado por su conducta, hubo de pedirle que se marchara. (197)

En un mismo párrafo habitan sin problemas ni roces la maestría literaria de Barba-Jacob y su homosexualidad. Esta conjunción resulta contradictoria si es comparada con la imagen

²⁷ En el volumen *Porfirio Barba Jacob: Poesía Completa* (1985), Fernando Vallejo habla de la relación entre este artículo “La dama de los cabellos ardientes de bebe la vida de sus amantes” y el poema “La Dama de Cabellos Ardientes” que Barba-Jacob escribió tres años antes en Honduras y que dedicó a Rafael Arévalo Martínez. Así mismo detalla que el artículo fue escrito durante los dos primeros meses que el poeta trabajó para *El Herald* y que hace parte de un grupo de reportajes sensacionalistas en los que Barba-Jacob no puso su nombre pero que firmó bajo el pseudónimo “Cálifax” (341-42).

presentada por la institución crítica colombiana: el poeta era un gran talento, pero era marica. La maricada de Barba-Jacob es un “pero” que convive incómodamente con su legado poético. La humanización que adelanta Vallejo radica en el desmantelamiento de esa supuesta contradicción.

Narra Vallejo que cuando el escritor Jaime Torres Bodet conoció al poeta, se vio embebido por dicha contradicción: “su intolerancia para con los vicios del hombre no conseguía disminuir en nada su admiración por el poeta” (158). La anécdota es rescatada por Vallejo de un libro autobiográfico escrito por Torres Bodet titulado *Tiempo de Arena* (1955). Más específicamente, de un capítulo titulado “Aparición del inmoralista”. Dice Torres Bodet:

¿Y cómo ese infatigable prófugo de sí mismo había logrado apreciar las verdades, tan simples y tan augustas, que afloran en las estrofas de su *Lamentación*? [...] ¡Torpeza de mi psicología juvenil! Transcurrirían años antes de que la lectura de una frase de Proust me diese la clave de aquel enigma. Casi siempre, dice el creador de *Swann* (cito de memoria y no estoy seguro de repetir su expresión con exactitud), casi siempre los “aunque” son en verdad “porque”. Aplicada a Ricardo Arenales, la observación de Proust resultaba reveladora. No era profundo, *aunque* rebelde, sino al contrario: porque había sido rebelde, era tan profundo. (109)

Dicha observación del mexicano, en la que usa a Proust para descifrar el enigma de Barba-Jacob, es inmediatamente seguida por un paralelo entre la obra del colombiano y la de André Gide. Por su parte, Vallejo transcribe/parafrasea lo escrito por Torres Bodet de la siguiente manera:

Oyéndole declamar algún fragmento de “Acuarimántima”, o los endecasílabos admirables de la “Lamentación de Octubre”, se preguntaba el joven, estupefacto, cómo le había sido posible a Arenales expresar en una forma de tan clásico molde verdades tan originales, y sin embargo tan simples y tan augustas. Una

observación de Proust habría de revelar, años más tarde, la clave del enigma: la de que casi siempre los “aunque” son en verdad “porque”: así Arenales no era profundo aunque rebelde, sino que porque era rebelde era profundo; y no era generoso aunque violento, sino que porque era violento era generoso. (158)

El poema en cuestión es sin duda “Lamentación de octubre”, no “Acuarimántima”, como Vallejo sugiere. Y la voz de Torres Bodet se pierde entre la reformulación del hecho por parte del biógrafo. La observación de Proust, cuya fuente Torres Bodet no recuerda y Vallejo no se preocupa por investigar, proviene de *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (1919), segundo volumen de *À la recherche du temps perdu*. Ante la supuesta contradicción del carácter de M. Norpois, la madre del narrador, sostiene éste: “s'émerveillait qu'il fut si exact quoique si occupé, si aimable quoique si répandu, sans songer que les «quoique» sont toujours des «parce que» méconnus” (se maravillaba que él fuera tan exacto aunque tan ocupado, tan amable aunque tan [buscar traducción], sin reflexionar que los “aunque” son siempre “porque” ignorados) (16).

Resulta muy difícil demostrar por medio de algún documento la influencia directa de Proust sobre Porfirio Barba-Jacob. No contamos con biografías extensas en las que el poeta colombiano hablara detalladamente de sus influencias francesas o europeas, a diferencia de Torres Bodet quien dedica un capítulo de su *Tiempo de arena* a hablar sobre sus lecturas de Marcel Proust. No obstante, la presencia del francés es inevitable al reconstruir la vida del poeta colombiano. Para la institución crítica, Proust era un modelo de malditismo al que Barba-Jacob se acercaba sin escrúpulos. Para Vallejo, Proust pudo no ser muy importante como modelo; su enfoque investigativo no estaba en ello. Para este estudio, Proust no es un modelo, pero tampoco pasa desapercibido. La cita de Torres Bodet reescrita por Vallejo impulsa una nueva idea. Una idea que desmantela la contradicción y devuelve la humanidad que Barba-Jacob perdió durante

décadas de reinterpretaciones: Barba-Jacob no fue un increíble poeta, *aunque* fuera marica. En su lugar, Barba-Jacob fue un increíble poeta *porque* era marica. Para Barba-Jacob, probablemente, ser marica estaba muy lejos de la construcción identitaria y performática que se articula hoy en día, a más de cuatro décadas de los textos fundacionales de la teoría *queer*. La maricada del poeta estaba en sus experiencias, y como su obra fue el reflejo personal de sus experiencias, su obra y su maricada son inseparables. Responde el poeta cuando le preguntan cómo había dejado de ser Ricardo Arenales y se había convertido en Porfirio Barba-Jacob: “El acero de mi voluntad asesinó mi propio yo (...). Lo formé como se forma el protagonista de una novela. Lo dediqué a nuevas actividades y hasta concebí para él nuevos vicios. Lo único que no pude dejar de ser fue poeta” (*Terremoto* 11).²⁸ La respuesta del poeta sugiere que la poesía está ligada a su existencia, a pesar de los cambios, del tiempo. Así mismo, el deseo homosexual estará presente a lo largo de la vida del poeta, a pesar de las mujeres, del tiempo.

De esta forma la biografía de Vallejo sugiere un personaje innegablemente humano, que desde la mirada tradicional está lleno de inconsistencias, contradicciones y defectos. En Vallejo, la existencia gloriosa de Barba-Jacob se transforma en la dichosa experiencia de vivir. En carta a Enrique González Martínez en 1936, Barba-Jacob le dice a su amigo:

[A]firmas que vale algo esta obra lírica mía, que es el grito de mi carne contradictoria y de mi alma frenética. Empiezo a creer que la poesía me ha redimido y ha redimido en mí a muchos como yo. Acaso no sea yo un Ashaverus sino más bien un cristo. (384)

²⁸ Esto viene del prólogo del libro *El terremoto de San Salvador* (1917): “Las peregrinaciones de Barba Jacob siguieron, enredando cada vez más su propia novela, camino de la muerte, en lucha y en agonía. En Nicaragua, a donde llegó sin un centavo, le preguntaron cómo era que había dejado a Ricardo Arenales para convertirse en Porfirio Barba Jacob. Respondió: ...” (11)

Muchos habrán aplaudido estas palabras y las habrán utilizado para sustentar las lecturas mesiánicas que permitieron la apoteosis del poeta. Pocos habrán *sentido* el refrescante aire de complicidad que aquellas palabras exhalan: “Empiezo a creer que la poesía me ha redimido y ha redimido en mí a muchos como yo”. La redención aquí no funciona como en los evangelios. La poesía de Barba-Jacob redime al poeta y a “muchos como él” de una manera diferente. Otros, que no comparten con el poeta sus deseos y experiencias, habrán de sentirse perturbados por algunos de sus poemas. Sin embargo, lo que Barba-Jacob logra transmitir a aquellos que comparten su deseo marica –la manera en que su poesía logra *afectarnos*– es una sensación inmensamente más fuerte que cualquier desagrado moralista.

Su obra proporciona un espacio en el que el sujeto marica de aquellos difíciles años y de ahora puede encontrar sosiego, serenidad. Barba-Jacob es un cristo, sí. Pero es un cristo marica. La comunidad por la que se sacrifica es la de sus cómplices silenciosos, sus hechizados, todos aquellos que nunca se atrevieron a enfrentar su deseo ante la sociedad, ante el marco tradicional. Ellos son redimidos, verso a verso, en la interacción íntima, en el desentrañamiento de sus poemas, en la transmisión del afecto marica a través de la poesía. Antonio Llanos, uno de los suyos, le escribiría a Barba-Jacob la última carta que éste recibiera en vida. En ella, Llanos, sospechoso de que la agonía del poeta estaba por llegar a su fin, le confiesa:

Desde que te conocí en El Relator hasta hoy, he sido fiel a tu amistad y a tu recuerdo. Desde entonces quedé hechizado por la insondable e inefable música de tu poesía. Ciertamente que me interpretaba en lo más mínimo y doloroso de mi ser, porque no hay poesía de gran apasionado que no me interprete. En la tuya y en la de San Juan de la Cruz, tan gemelas, a pesar de la aparente diferencia de su lenguaje, encontré la consonancia de la mía, la secreta voz que me nombra. Desde

entonces hasta hoy he venido afirmando que tú y San Juan son los dos mayores líricos de la lengua castellana. (484)

“Ciertamente que me interpretaba en los más mínimo y doloroso de mi ser”, sostiene Llanos, totalmente emocionado por la fuerza de su propia confesión. El afecto marica es transmitido a través de la experiencia común del dolor de ser. Experiencia que une a San Juan de la Cruz y a Barba-Jacob, más allá de las palabras, “a pesar de la aparente diferencia de su lenguaje”.²⁹ Y la consonancia entre los tres sujetos brinda sosiego a Llanos. Éste ya no está solo. Su pecado no lo separa del mundo, lo une a una comunidad específica que ha aprendido a comunicarse por medio de claves, gestos, sensaciones.

Otros lectores maricas, como Llanos, encontrarán una emoción similar. Una calma existencial momentánea. Una serenidad que surge al saberse que no se es el único que debe convertir su deseo homosexual en dolor. Se forja una red afectiva que usa las palabras como excusa para establecer un espacio de interacción. La poesía de Barba-Jacob no es el campo de batalla entre el bien y el mal, sino que es un espacio en el que esa diferencia se diluye. Es el espacio que posibilita lo marica.

²⁹ No es para nada una novedad la referencia a San Juan de la Cruz dentro de este campo. Poemas suyos como “En una noche oscura” le han permitido a ciertos críticos establecer una lectura *queer* de su obra. Al respecto, Robert Richmond Ellis anota que “despite whatever homoerotic fantasies or actual sex San Juan de la Cruz might have experienced, he could not have been gay in the modern sense of the term precisely because the conditions necessary for the construction of a homosexual identity did not fully exist in sixteenth-century Spain” (*Homograph* 126).

2.2 LA HOSPITALIDAD ESQUIVA DE BERNARDO ARIAS TRUJILLO

2.2.1 Utopía marica

Maldito y a la vez santificado, el personaje público de Porfirio Barba-Jacob sobrevive en la historia de la literatura colombiana. Críticos como su amigo Jaramillo Meza abogaron durante años por el rescate de su legado:

Considero que el Gobierno de Colombia tiene un deber que cumplir con la memoria de Porfirio Barba-Jacob: ordenar la edición de sus obras completas en la Imprenta Nacional. Esos libros, de extraordinaria belleza, los necesita la república como complemento de sus gloriosas tradiciones literarias. (*Vida* 142)

Aunque no fue una empresa estatal, la edición de las obras “completas” se llevó a cabo unos cuantos años más tarde, y el nombre de Porfirio Barba-Jacob goza hoy en día de una extraña familiaridad entre los colombianos. “Canción de la vida profunda” se enseña en escuelas y colegios, aunque eclipsado por las fábulas de renacuajos, bobitos y viejas avaras de Rafael Pombo. En esa esfera, la de la población con educación básica –si se tiene suerte– Barba-Jacob no es más que un nombre y unos cuantos versos. Quizás, en casos aislados, en conversaciones casuales, Barba-Jacob sea “un gran poeta *aunque* haya sido marica”. La vida y la obra del poeta son importantes en términos literarios y en la esfera letrada a la que el lector pertenece. Para el público en general, esta información no representa mucho, y si algo sobresale es la sexualidad escandalosa del poeta. Sin embargo, otros no corrieron ni siquiera con esa suerte. Ese es el caso de Bernardo Arias Trujillo quien, para la gran mayoría de la población colombiana, no es nadie. ¿Quién fue Bernardo Arias Trujillo? Unos cuantos iniciados en el estudio de la literatura de Colombia reconocen el nombre; pueden responder a la pregunta. La calidad de las respuestas, sin

embargo, es problemática. Estos iniciados son los mismos que en su mayoría se sintieron horrorizados por el escándalo sexual de Barba-Jacob, y que en el caso de Arias Trujillo tratarían también de depurar las tachaduras, ocultar las evidencias, negar lo innegable: Bernardo Arias Trujillo fue un escritor marica.

Quizás sea sano para el fantasma de Arias Trujillo que no se le recuerde mucho. Quizás fue él quien corrió con suerte y no tiene que presenciar, desde donde esté, un proceso de purificación tan salvaje como el que sufrió Barba-Jacob. Su invisibilidad quizás se explique en su corta vida, y por ende, en su corta obra. Bernardo Arias Trujillo nació en Manzanares, departamento de Caldas, el 19 de noviembre de 1903. Murió treinta y cuatro años después, el 4 de marzo de 1938. Sus trabajos más importantes ocupan los últimos seis años de su vida: *Por los caminos de Sodoma*. *Confesiones íntimas de un homosexual* (1932), *En carne viva* (1934), *Risaralda* (1935) y *Diccionario de emociones* (1938). Recientemente, el heredero universal de los derechos de las obras de Arias Trujillo, Lucio Michaëlis, impulsó una nueva edición de estos cuatro libros. Las nuevas ediciones salieron de la imprenta en diciembre de 2012, con un tiraje de mil libros por obra. El rescate de la voz de Arias Trujillo del influjo de la humedad y el olvido resulta loable, sobre todo porque las nuevas ediciones mantienen los prólogos originales, extendiendo el rescate hacia la voz de aquellos que tuvieron contacto con el autor y escribieron sobre él.

Una de esas voces es la de su amigo Silvio Villegas, político colombiano, miembro del Partido Conservador e iniciador de uno de los primeros movimientos fascistas en Latinoamérica. Villegas, conocedor de las preferencias sexuales de Arias Trujillo, prologó la novela *Risaralda*

(1935), su obra más reconocida.³⁰ Entre sus líneas, Villegas advierte: “No hay que deformar su existencia adornándola falsamente con virtudes que no tuvo” (19). Sin embargo, la narración que en la misma página Villegas hace de la muerte del autor es tan perfectamente melodramática que es imposible que coincida con las razones reales de su deceso:

Tenía perfil mefistofélico, mirada de ave de rapiña y blancas manos gentilicias. Sus tormentas interiores fueron titánicas, y cerró sus ojos, en un día de marzo bajo la advocación de la eutanasia, la diosa de la buena muerte. Durante la serena y prolongada agonía se hizo leer de uno de sus amigos predilectos el diálogo donde Platón nos ha narrado la muerte de Sócrates, en el estilo de las cítaras. Después de haber agotado todas las emociones humanas, se marchó altivamente, repitiendo el verso de Beaudelaire: “Entremos en lo ignoto para encontrar lo nuevo”. (18-9)

¿Cuáles fueron las verdaderas razones de la muerte de Bernardo Arias Trujillo? La versión oficial indica un derrame cerebral causado por una sobredosis de morfina. Villegas, sin duda, intenta reconocer las intemperancias de su amigo; describe un perfil mefistofélico y sostiene que “en su cerebro se enroscaba la ponzoñosa serpiente del deseo” (18). Pero a la vez que define aquellos rasgos diabólicos, no puede permitirse hablar directamente sobre su suicidio. En su lugar, la muerte de Bernardo Arias Trujillo compone una escena romántica: una *mise en abyme* en la que un amigo suyo lee la muerte de Sócrates narrada por Platón, y un verso de Beaudelaire que se diluye en la voz del desahuciado para agotarse finalmente en su último aliento. Silvio Villegas busca rescatar a Arias Trujillo de la sombra nefasta del suicidio, pero el éxito de su empresa se ve en peligro. Por un lado evita nombrar el pecado de la inmolación, pero por el otro,

³⁰ *Risaralda* es considerada por la institución crítica colombiana como la obra más importante de Bernardo Arias Trujillo. La biografía del autor que figura en la Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango omite cualquier mención detallada de sus demás obras –a las que simplemente lista– y se centra en la influencia precursora de *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera sobre *Risaralda* (web).

sugiere la pertenencia del agonizante a una tradición uranista a través de una referencia a los griegos y a un poeta maldito. La ambivalencia de esta situación descriptiva –tradición religiosa local (pecado) y tradición literaria global (uranismo, malditismo)– permite sugerir un acercamiento marica a la vida y obra de Arias Trujillo. La clave del rescate que Villegas propone se encuentra en las líneas iniciales del prólogo:

Amarga fue la vida de Bernardo Arias Trujillo. Cruel y amarga. Había nacido bajo el signo de Saturno, con el estigma de las almas predestinadas. El dolor y la pobreza se dieron cita en su cuna, y no le besó en su frente sino el hada madrina del talento literario que le iba a permitir narrar sus desventuras. (7)

Los astros, el destino. Aquellos parecen ser los verdaderos culpables de la tragedia. No hay alusión alguna a las actividades uranistas del poeta. El planeta que parece afectar su vida no es Urano; es Saturno. La referencia que Villegas hace al astro, más que una reflexión de alcances astrológicos, es una reflexión sobre la relación estrecha entre la vida y la obra del artista. Decir que se está bajo el signo de Saturno significa hacer referencia al increíble peso que el talento de un sujeto deposita sobre su vida. Añade Villegas:

En su alma libran una batalla cotidiana los más opuestos sentimientos. Formado en el seno de una familia patriarcal, de acendradas ideas católicas, desde la más temprana adolescencia empezó a trabajar con peligrosos explosivos intelectuales en el túnel gris de una existencia sin esperanza. (7)

El prologuista de *Risaralda*, aunque escapando pudorosamente al uso de palabras precisas, nos hace el favor de aclarar que la sexualidad de Bernardo Arias Trujillo, y las experiencias emocionales de dicha sexualidad, están íntimamente unidas a su producción literaria. Es más, como lo demostró Fernando Vallejo en el caso de Porfirio Barba-Jacob, son inseparables.

Inseparable es también para Jaime Mejía Duque la vida y la obra de Bernardo Arias Trujillo. De allí que Mejía Duque, en su libro *Bernardo Arias Trujillo: el drama del talento cautivo* (1990) no deje pasar el que considera el ejemplo de la más directa relación entre una y otra: la novela de Arias Trujillo que se publicó en Buenos Aires en 1932 y que lleva por título *Por los caminos de Sodoma. Confesiones íntimas de un homosexual*. Esta novela –si la norma nos permite llamarla de esa manera–, es para Mejía Duque “una historieta empalagosa” de pésima factura (61); llena de lugares comunes y un tono melodramático insoportable:

Sin embargo, lo interesante es comprobar de qué manera tan sólo un año después, literalmente arrebatado por un acontecimiento **histórico**, que fue la invasión a Leticia por el ejército peruano, Arias escribe su segundo libro, **En Carne Viva**, que ha de ser genuinamente su primera **obra**, digna de ser leída, aceptada o debatida como tal. El hombre **político** y **patriota** que dormía en él bajo la densa y muerta hojarasca de la subliteratura obsesiva, despierta y se yergue de un salto, ante el aldabonazo de la Historia. Y surge el escritor. (62 énfasis del autor)

Mejía Duque parece restar interés a la novela de Arias Trujillo. Es más, la califica como subliteraria. Acto seguido, y gracias al fuerte contraste retórico, se permite acreditar a *En carne viva* (1934) como el genuino comienzo de la carrera literaria del escritor. La apreciación sobre la calidad literaria de *Por los caminos de Sodoma* no es exagerada –su prosa puede ser utilizada como ejemplo pedagógico de subliteratura. La misma idea la comparte otro amigo de Arias Trujillo, el diplomático y político conservador José Camacho Carreño, quien conoció al autor en Buenos Aires, época en la que él escribiera *Por los caminos de Sodoma*.³¹ El ya consabido afán

³¹ En el prólogo de la edición de 1963 de *Diccionario de emociones*, a cargo de Camacho Carreño, éste anota que el primer libro de Arias Trujillo es *En carne viva*, dejando así por fuera de la bibliografía del escritor caldense la novela *Por los caminos de Sodoma*.

por depurar los pecados del artista podría estar detrás del oscurecimiento de la novela. El título de la misma revela desde ya la incomodidad que ésta generaría entre aquellos que buscaban rescatar el legado literario de Arias Trujillo. Cabe anotar que Camacho Carreño era también miembro del mismo movimiento fascista nacionalista al que pertenecía Silvio Villegas. ¿Qué hizo que estos dos políticos ultra-conservadores mantuvieran una relación de amistad con Bernardo Arias Trujillo? Resulta claro, al comparar la vida pública del escritor con la de Barba-Jacob, que el escándalo de matices sexuales nunca estuvo cerca suyo y que, en adición a esto, sí hubo un escándalo, pero éste fue de carácter político y fue propiciado por la publicación de *En carne viva* en 1934.

Ante una situación como esta, ¿qué mejor que acudir a *En carne viva* para representar los comienzos patrióticos de la obra de Arias Trujillo, únicos comienzos que valía la pena rescatar? Ya comentaba Mejía Duque que el libro en cuestión había nacido como respuesta a la invasión de Leticia por parte del ejército peruano en 1932.³² Así mismo, Camacho Carreño sostendría que “es la patria la que desata el lenguaje, y la humillante persuasión de que su derecho roto no fue vengado, la que agudiza los acentos” (*Emociones* 10). Al visitar el libro, por ejemplo, se reconoce la indignación de Arias Trujillo ante el metropolitanismo bogotano, según él, gran responsable de los problemas colombianos:

El agua de Dios está lavando las lacras de la tierra maldita de todas las culpas cometidas contra la patria. Y si su fiereza de creador se hace más fuerte y castigadora en tierras de Cundinamarca, es porque allí, a esa altura desafiante, se ha pecado con mayor deliberación y abuso. Allá, en esa latitud, en donde se debería por razones de atmósfera obrar más puramente, está Bogotá la licenciosa,

³² La edición de 2012 contiene, a manera de introducción, una sinopsis escrita por el editor del conflicto fronterizo que inspiró la escritura del libro.

la pecadora, la burócrata, la perezosa, la primera culpable de nuestras desdichas.

(15)

Sobra anotar en este caso el uso de la terminología religiosa. La razón de dicha opción semántica se explica ante la función que el autor quería darle a su libro: el de comunicarse de la manera más clara y entendible con la clase trabajadora y campesina colombiana. Indica el autor en el capítulo inicial que el libro fue escrito en altamar, estrategia narrativa para develar el objeto de su empresa:

Porque fue forjada a bordo, lejos de la tierra, sobre el océano sin término, hay en ella grandeza y diafanidad de intenciones. La pureza del mar inspiró sus mejores pensamientos porque sus hojas se escribieron a larga distancia de la pequeñez terráquea y de la ruindad de los hombres. Bajo el espíritu de Dios que divaga invisiblemente sobre las olas, se zurcieron estos párrafos, sin otra aspiración que la de hacer un llamamiento al pueblo colombiano para que conserve la integridad de sus fronteras. (9)

Lo que sí vale la pena recalcar es la insistencia de Arias Trujillo en el pecado burocrático colombiano. Este gesto es importante debido a la posición del autor. Arias Trujillo es un escritor caldense, de provincia, no metropolitano, subalterno. Un rasgo similar tendría Barba-Jacob, aunque su nomadismo le daría un carácter más cosmopolita. En el caso de Arias Trujillo, la subalternidad geográfica es clave, no sólo porque le permite criticar el centralismo capitalino, sino porque ésta se configura como una característica fundamental de su obra marica, y además porque se configura también como una de las características a resaltar entre los artistas maricas de tiempos posteriores.

En este punto es válido preguntarse si al ojo fascista de Villegas y Camacho Carreño se les escapó algún deje homosexual en *En carne viva*. Preguntarnos si hay rastros maricas en Arias Trujillo es natural: ambivalencia y subalternidad están presentes. También lo está la afectación de Saturno sobre Arias Trujillo, es decir, la vida del autor afecta su obra y viceversa. Pero, ¿se pueden reconocer estos rasgos en *En carne viva*? Con pequeña sorpresa se advierte que no es necesario ir muy lejos en el libro para encontrar la primera pista. Al hablar del público al que su obra espera influenciar, Arias Trujillo insiste en su deseo de que estudiantes, proletarios y campesinos colombianos lo lean. Dice el autor que estas son las únicas “fuerzas colombianas” cuya pobreza los ha mantenido lejos del influjo de las “clases dirigentes” (8). Acto seguido –y aquí viene la sorpresa– una cita a pie de página reproduce un diálogo entre Oscar Wilde y André Gide, seguida ésta de un pequeño párrafo en el que Arias Trujillo explica la relación entre la cita y su libro. La siguiente es la transcripción completa del pie de página:

“Entonces dijo Wilde:—“Escuche, dear; es preciso que me haga Ud. ahora una promesa: “Las Nourriteus Terrestres [sic] están bien, muy bien.... Pero, dear, prométame: no vuelva a decir usted “YO”.

Y como no parezco comprenderle suficientemente, agrega: “—En arte, sabe usted?, en arte no hay primera persona”.

André Gide, “Si le grain ne meurt....”.

Este libro no es obra de arte. Es sencillamente una colección de emociones y su índole no permite guillotinar esa horrenda primera persona que todos los artistas atacan. Que Dios me perdone. (8)

¿Qué hace una cita de tal erudición literaria en las páginas de un libro dedicado a un pueblo mínimamente letrado? Resulta más que forzada la relación que Arias Trujillo intenta establecer

entre el estilo de escritura de *En carne viva* y una discusión entre el francés Gide y el inglés Wilde acerca del uso de la primera persona. Arias Trujillo no necesitaba desplegar la ocultísima referencia para sostener que *En carne viva* usa la primera persona porque no se trata de una obra literaria, sino de un texto político. Sorprende aún más que las restantes doscientas cuarenta y tres páginas del libro carezcan de referencias literarias tan gratuitas como esta. Se podría argumentar que la naturaleza artística de la cita es la razón misma de su inclusión en el libro: altera e incomoda la inclusión de figuras letradas de la burguesía europea en un libro que estudia la situación política y social colombiana y que termina haciendo un llamado a una revolución popular. Si esa fue la intención de Arias Trujillo, quizás los pocos proletarios que leyeron su libro la habrán pasado por alto. Para los fines de esta investigación, sin embargo, se convierte en un rasgo marica innegable: en primer lugar, permite saber que Arias Trujillo conoció la conversación entre Gide y Wilde, conversación de interés para un literato, por supuesto, pero también para alguien cuyo deseo se identifica con el deseo de estos dos escritores europeos. En segundo lugar, permite suponer que estos escritores tuvieron algún tipo de influencia en la obra del escritor caldense. Muestra de esta influencia es, sin lugar a dudas, el hecho de que un libro de carácter político como *En carne viva* contenga una cita de dicha conversación.³³

No obstante, el mismo Arias Trujillo nos dice en el pie de página que su libro es una “colección de emociones”, ¿y qué mejor para un escritor marica que evocar el valor emotivo de su obra, literaria o no, que haciendo referencia a escritores con quienes comparte su deseo? El guiño marica, para quienes están abiertos al mensaje, es inevitable. Camacho Carreño sostiene que *En carne viva* surge del “dolor literario ante la justicia que no encarna, la sofocación del

³³ En un artículo titulado “‘Nunca digas yo’: escrituras y tachaduras del ‘yo’ en la poesía *queer* escrita en español y portugués”, publicado por primera vez en español en *Por los caminos del afecto* (2015), Daniel Balderston hace referencia al conocimiento de Arias Trujillo sobre dicha conversación, basándose precisamente en la cita que aparece en *En carne viva*.

alma ante el derecho irrealizable en la carne de los débiles” (*Emociones* 11). De la misma forma, Mejía Duque reconoce que *En carne viva* lleva consigo la emoción del autor, pero no logra darle nombre al motor afectivo que la dinamiza:

Su atrevimiento verbal amenaza a cada instante desbordar los límites de lo tolerable para cualquier gobierno, aun el más permisivo. Pero sus páginas ardorosas abundan en precisiones históricas y en conceptos válidos. Sus imperfecciones y excesos derivan de aquella indignación originaria, en la medida en que no alcanza a ser lo suficientemente mediada por la reflexión ensayística. Algo muy íntimo y muy largamente represado e inarticulado hubo de aflorar ahí a su escritura, organizándose en el nuevo contexto. (*Cautivo* 69-70)

Se le escapa al crítico el nombre de ese “algo” íntimo que surge en la escritura de Arias Trujillo. Pero no es justo culparlo, puesto que ese “algo” es un afecto y por lo tanto está fuera del discurso. Sin embargo, la “colección de emociones” que dicho afecto produce sí puede ser nombrada; dolor literario, sofocación del alma, según Camacho Carreño; indignación originaria, según Mejía Duque. Sentimientos, todos ellos, que apuntan al enfado de carácter sexual de Arias Trujillo. En el capítulo titulado “Una nueva orientación diplomática”, Arias Trujillo denuncia la mojigatería sexual colombiana:

Un país que teme la mixtura de sexos, en donde es pecado bañarse con una mujer o vivir con ella, en donde los curas intervienen en todo, en donde se persigue el cine, se prohíbe el juego, se destierran a las mujeres fáciles y se gravan excesivamente las bebidas sabrosas, es un país que se masturba y se desmorona, que se hace ridículo y montañero. (190)

Si bien, como ya se ha anotado, el lenguaje del libro ofrece términos religiosos, esto no significa que no haya crítica alguna al marco tradicional colombiano. La crítica se ejerce en toda su extensión, es decir, tanto en lo estatal/metropolitano como en lo religioso/católico. En ese sentido, la represión católica es, para Arias Trujillo, la culpable del estancamiento sexual del pueblo colombiano. Y parece ser, si se lee con atención, que dicho estancamiento sexual detiene los demás engranajes sociales colombianos. Ante esta idea se podrá decir que Arias Trujillo no hace referencia alguna al sexo entre personas del mismo género. La observación se acepta, no sin antes recordar que sus conservadores amigos y el público lector de *En carne viva* lanzarían el libro a la hoguera si en él se encontrara una defensa a la homosexualidad o una referencia al sodomita como ejemplo de progreso social. Sin embargo, la crítica de Arias Trujillo lleva consigo una propuesta:

Bórrenle a Colombia el horror al pecado mortal, háganse balnearios, playas, grandes ciudades, cosmopolitas puertos, impórtense varios millones de mallas de baño y agréguese a esto, inmigración, ruletas, turismo, y habremos dado más pasos en favor de nuestro progreso, que esos programas alto-parlantes y mentirosos que todos los candidatos hacen la víspera de ser electos. (191)

Divertida, la propuesta deja entrever una Colombia tan pobre y pudorosa que, a pesar de sus incontables ríos y de sus dos océanos, necesitaba importar trajes de baño pues nadie los usaba. Se trata de la propuesta de un rentable escenario de libertades sexuales, de playas y balnearios, de casinos y turistas extranjeros, de putas y –por qué no– de putos. El aporte político de *En carne viva* no sólo se limita a contestar el centralismo estatal. Arias Trujillo, dada su experiencia sexual, contesta también a la iglesia católica con un contundente “bórrenle a Colombia el horror al pecado mortal”, para luego describir, más aún, sugerir con vehemencia una utopía secular, un

escenario económicamente viable, apto para el desahogo de los placeres, de cualquier tipo de placer, incluso de aquel que no puede ser nombrado.

2.2.2 La tachadura del yo

Seis años antes de su muerte, Bernardo Arias Trujillo viajó a Argentina en calidad de delegado de la embajada colombiana en ese país. José Camacho Carreño habla de su primera impresión de él en el prólogo de *Diccionario de emociones*:

Conocí a Bernardo Arias Trujillo en Buenos Aires. Tras de unos malhumorados aldabonazos encontré un mozo dejativo y rudo, de franco mirar que sesgábase a veces con cierta cólera oblicua. Entre el descuido de la indumentaria viajera se perfilaba un tipo muy aguileño y castellano, blanco no sólo por el tinte sino por la donosura y firmeza de las facciones, lo que sorprende a quienes moramos estas mesetas chibchas de gente impersonal y rechoncha como las botijuelas. (5-6)

Los rastros de una difícil descripción pueden pasar desapercibidos en la anécdota de la descuidada “indumentaria viajera” del joven diplomático. Una lectura más atenta revela el conflicto que producía la persona de Arias Trujillo en la mente conservadora de su amigo. La descripción está llena de adjetivos que chocan entre sí y que, a la vez, reiteran una anomalía. El término “dejativo”, por ejemplo, implica la carencia de vigor, de fuerza. El adjetivo “rudo” cuenta con cinco diferentes acepciones en el Diccionario de la Real Academia. Acepciones que van desde la incapacidad para aprender hasta la impetuosidad violenta. Las dos características, una seguida de la otra, denotan conflicto. Así mismo, la mirada franca del escritor se *desvía*, se sesga y se hace oblicua. Nuestra dificultad para entender lo que Camacho Carreño quiso decir radica en su propia incapacidad de poner en palabras la contradictoria persona de Arias Trujillo.

Su escape: rescatar el blanco ancestro castellano que se percibe en su rostro, muestra física de sus virtudes, a pesar de sus contradicciones. Desde el principio, la persona de Arias Trujillo fue sometida al ajuste. Para sus amigos, conservadores, católicos, fascistas, nacionalistas, su ímpetu político y su suavidad marica resultaban irreconciliables. Esto explica la razón por la cual *Por los caminos de Sodoma* se remitió al olvido e incluso se consideró, hasta no hace mucho, apócrifa.³⁴ No obstante, los amigos y los críticos de Arias Trujillo no fueron los únicos responsables de la indiferencia hacia esta novela. El propio autor decidió esconder su autoría bajo el nombre de Sir Edgar Dixon.

¿Cuál es el problema de esta novela? ¿Por qué el autor buscó ocultarse bajo otro nombre? La evidente respuesta está en su contenido, burdamente anticipado en su subtítulo: *Confesiones íntimas de un homosexual*. Sin embargo, vale la pena comenzar por el principio, esto es, por la parte inicial del título: *Por los caminos de Sodoma*. Dos aspectos se rescatan de estas cinco palabras. En primer lugar, la preposición “por” sugiere desplazamiento; el peregrinaje de alguien a través de ciertos caminos. En segundo lugar –y de mayor impacto para el lector– es el topónimo “Sodoma”, aquella ciudad que en tiempos bíblicos fue destruida por Dios debido a los pecados de sus habitantes. De vuelta al subtítulo, *Confesiones íntimas de un homosexual*, se puede observar, primero, la referencia a la Biblia y a la tradición promovida por la Iglesia católica de utilizar el término “sodomía” para evitar los detalles escabrosos del pecado anal. Segundo, una visión más científica, occidental, moderna que radica en el término “homosexual”. Con respecto al contenido como tal, a la historia que se narra en la novela, es necesaria una

³⁴ El colombiano Hernando Salazar Patiño, en su libro *Nuestros clásicos* (1994), sostiene que, desde un punto de vista científico, la novela debe considerarse como apócrifa porque “no conocemos hasta ahora ningún documento escrito, ni sabemos de un testimonio que haya dejado constancia de que el autor de esta novela es Bernardo Arias Trujillo” (112). De la misma manera, el crítico colombiano Roberto Vélez Correa, en su libro *Bernardo Arias Trujillo El escritor* (1997) plantea que *Por los caminos de Sodoma* puede no haber sido escrita por Arias Trujillo, pero tras una comparación estilística entre ésta y *Risaralda*, llega a la conclusión de que ambas fueron escritas por la misma persona (58).

sinopsis.

Por los caminos de Sodoma es el recuento de una conversación ficticia entre Sir Edgar Dixon y un homosexual llamado David. David narra sus recuerdos sobre los hechos y Dixon los transcribe en las poco más de trescientas páginas de la novela:³⁵

Posiblemente a muchos, a una gran mayoría, esta novela parecerá inmoral. Yo no lo creo así. La escuché narrar del propio David, un muchacho que andaba por Londres escondido de sus compatriotas que lo perseguían, porque en vez de sacrificar rosas mustias en los altares de Venus Afrodita, dejaba de vez en cuando, unos frescos jacintos en el pedestal de Adonis. [...] Él fue quien me descubrió los grandes secretos y las oscuras tragedias de los pederastas. Él me guió por los caminos extraviados de Sodoma, y a estas horas, con su mal a cuestas, debe estar ya, entregado al sopor de la tierra [...] (3)

Dixon, en calidad de narrador, cuenta que David vivió su infancia en la provincia, bajo la tutela de sus padres. Cuando ellos se percataron de las inclinaciones de su hijo, quemaron sus libros y David decidió escapar del campo hacia la ciudad. Fue recibido por su tío, quien le ofreció trabajo en el taller de un convento. Conoció así al primer amor de su vida, un niño un poco más joven que él llamado Hernando. Si bien este amor no se consumó, los rumores crecientes de su existencia fueron la razón de la expulsión de David del convento. La circunstancia resultó injusta porque el viejo fraile que lo expulsó terminó teniendo sexo con el joven Hernando. Una vez fuera de allí, David se encontró con un antiguo amigo de escuela, Pablo Gutiérrez. Él le ofreció un espacio en su habitación.

³⁵ La edición consultada para la elaboración de este análisis no es aquella primera edición publicada en 1932 en Buenos Aires. Tampoco es la última edición de 2012. Se trata de una segunda y descuidada edición publicada en Cali, Colombia en 1990. Las erratas que la edición consultada presenta no se han corregido al momento de ser citadas.

Con el paso del tiempo, David logró entrar al colegio en calidad de becario. Allí conoció a Alberto Lister, quien habría de presentarle a María Mercedes con el único fin de que lo desflorara. Ella gustaba de los placeres vírgenes de jóvenes como David. David estableció con ella una relación de amistad y de adoración impoluta: le bastó estar una sola vez con ella para repudiar, irrevocablemente, el acto sexual con las mujeres. Tiempo después, mientras adelantaba sus estudios de derecho, asistió a la función de un circo y conoció a un saltimbanqui de dieciséis años llamado Charles Wills Evans. En poco tiempo, David se enamoró de Evans y, tras mantener un romance ilegal con el menor, lo convenció de escaparse con él. El alemán Otto Krysler, dueño del circo y amante del joven Evans, los descubrió y David fue condenado a un año de prisión por el delito de corrupción. Una vez cumplida su condena, David se enteraría de que María Mercedes murió poco tiempo después de su partida. El efebo Evans moriría también. En su caso sería un accidente de trapezio en Singapur. Ante dicha muerte, Krysler, su amante, se suicidó. David decidió seguir su peregrinaje esperando la hospitalidad de otra ciudad. Se dirigiría a Buenos Aires y eventualmente llegaría a Londres donde ocurre el encuentro entre David y Sir Edgar Dixon.

El recorrido es arduo y ocupa los hechos más importantes en la vida de David. Se trata de una suerte de *bildungsroman* en la que el desconcierto y el desamor reemplazan el crecimiento espiritual del protagonista. Pero antes de entrar en el análisis del texto, resulta necesario notar las diferentes capas que recubren la historia y que la alejan de su autor. En este punto resulta lógico formularse la siguiente pregunta: ¿por qué Arias Trujillo habría de utilizar el seudónimo de Sir Edgar Dixon? Según el crítico colombiano Roberto Vélez Correa, la respuesta es sencilla: La moral conservadora de principios de siglo no era tolerante para permitir la circulación de una historia de amor homoerótico, descarnada y abierta en sus proposiciones existenciales. Firmar un

libro de esta naturaleza, en esos años, constituía, no sólo una audacia, sino un suicidio social (57). Esta lectura adquiere mayor valor si se tiene en cuenta el círculo conservador en el que el propio Arias Trujillo se movía. El autor terminó así por ocultar su identidad tras la imagen de Sir Edgar Dixon. Pero como ya habíamos advertido, se trata de una doble máscara. El carácter marica de la novela viene de la experiencia personal de Arias Trujillo, pero la novela narra la vida de un joven llamado David. Este joven pudo haber escrito sus memorias en primera persona, pero una nueva capa era necesaria y así se terminó por crear aquella tercera persona que habría de narrar los hechos, la voz escandalosa de Sir Edgar Dixon:

En verdad os digo, hermanos míos, que no hay dolor igual a sus dolores; que son varones de tormentos y que en todos ellos hay ricas vetas de virtudes que desaparecen, por la taimada mojigatería de los que sólo quieren que todos actúen según sus gustos y aficiones, sin pensar que cada hombre tiene la libertad de satisfacer sus necesidades naturales, como la vida misma se lo ordene. (2)

De esta forma, *Por los caminos de Sodoma* fue conocida en la Buenos Aires de 1932 como una obra escrita por un desconocido y no por el joven diplomático y escritor colombiano. Sería Sir Edgar Dixon quien habría de soportar las reacciones ante el escandaloso tema de la novela. Sería aquel enigmático personaje inglés quien narraría de manera gráfica la historia de éxodos y amores nefandos que cocinaba un nuevo escándalo en cada página:

Y sin poder resistir más el exquisito suplicio, [David] separó con suavidad los dos muslos pomposos del mancebo, al propio tiempo que tomaba su sexo ávido y buscaba el lugar definitivo en donde debería penetrar, como un ave en su nido. Evans estaba gozoso y jadeante y con sus manos, conducía el miembro de su amigo hacia el rincón ambicionado. (211)

Ante la explícita meticulosidad de las descripciones, resultaba evidente la necesidad de ocultar la identidad propia en la imagen de alguien más. Y qué más conveniente para el colombiano Arias Trujillo que la estampa extranjera y libertina de un europeo. En un corto texto titulado “Panorama móvil de un hombre o análisis espectral de un espíritu”, ubicado al inicio de la novela, a manera de prólogo, Dixon explica:

Es muy posible también, que este libro sea más perseguido de lo que merezca. Será un homenaje espléndido, para mí, que tengo el orgullo de una sangre inglesa, matizada de argentina, que me permite el lujo de escribir tan bellamente en el idioma del Manco, como en la dulce lengua del pederasta Shakespeare. (5)

Si bien, este alter ego sirvió a su función de camuflaje, es lamentable que no se haya permitido el lujo de escribir bellamente: Sir Edgar Dixon no fue un buen escritor. La novela sufre –ya se había dicho– de una lamentable falta de calidad literaria. El texto es supremamente descuidado y cunden en él los cambios abruptos y los lugares comunes, las descripciones empalagosas y los problemas de continuidad narrativa.

Pero más allá de la apreciación estética, interesa la influencia inglesa sobre Dixon y, por ende, sobre Arias Trujillo. Al terminar el prólogo, aparece dos veces la figura de Oscar Wilde en sendos epígrafes. En el primero de ellos, titulado “Pequeña diatriba al filisteo”, se rescata la frase “[t]alvez sea una enfermedad; pero en ese caso, es una enfermedad que no ataca sino a los seres más nobles” (7). En el segundo parece estar el germen de la historia de David. Wilde dirige sus palabras al juez encargado de su condena: “Que esto debe ser así, y es justo que así sea, es lo que el mundo no acaba de comprender. Y se burlan de él y a veces hasta le ponen a uno por él, en la

picota...” (8).³⁶ Sin duda estos epígrafes son un homenaje a la figura de Oscar Wilde, pero también pueden entenderse como una sugerencia intertextual que relaciona la prisión de Wilde con la prisión de David.

Una observación es necesaria en este punto. Así como el escándalo sería causado no sólo por el tema de la novela sino por la forma en que se cuenta el tema, la influencia de Wilde en *Por los caminos de Sodoma* tiene también este doble valor. Por un lado la propia historia trágica de Wilde; su proceso criminal por homosexualidad y su consecuente castigo. Por otro lado, la forma de la novela, afectada por la necesidad de evitar la primera persona. Ya habíamos dicho que esta segunda situación es estudiada por Daniel Balderston en su análisis del pie de página sobre la conversación entre Wilde y Gide en *En carne viva*. Un nuevo dato sobre los orígenes de esta conversación es dado también por Balderston al anotar que esta hace parte del libro *Never Say I. Sexuality and the First Person in Colette, Gide, and Proust*, escrito por Michael Lucey en 2006. Con base en la referencia que Balderston hace de Lucey, no es irresponsable sugerir que esta icónica conversación llevase a Arias Trujillo a guillotinar esa “horrenda primera persona”, a borrar su Yo, su identidad, tras las capas fabricadas de David y de Sir Edgar Dixon. Se sabe también, por el libro de Lucey y por el artículo de Balderston, que Gide recibió el mismo consejo en otra oportunidad y de parte de Marcel Proust. Gide le lleva el manuscrito de *Corydon* a Proust para que lo lea. Proust promete no hablar del manuscrito con nadie. Gide decide hablarle de la redacción de sus memorias. Proust lo interrumpe para darle el famoso consejo. Lucey rescata la siguiente cita del diario personal de Gide: “Vous pouvez tout raconter, s’écrite-t-il; mais à condition de ne jamais dire: Je” (1). Ante este dato, exclusivamente a manera de especulación, podríamos pensar que Arias Trujillo también conoció estas palabras, provenientes directamente

³⁶ En su libro *El escritor, Bernardo Arias Trujillo*, Vélez Correa desarrolla con mayor atención el contenido de estos dos epígrafes.

de Proust: “nunca digas Yo”. Sin embargo, fuera de la especulación queda el hecho de que Arias Trujillo conocía el trabajo literario de Marcel Proust. Es más, su obra lo maravillaba. En *Diccionario de emociones* (1938), Arias Trujillo escribe un ensayo sobre el autor francés en el que se evidencia un proceso minucioso de lectura de su obra:

Sólo un mago del estilo, un enfermo frágil y decadente, un intelectual muy “fin de raza”, sólo un hombre como Proust, con un sistema nervioso débil y exquisito, podría producir ese estilo esmerilado, envuelto en neblina, introspectivo, de diálogos interiores, en que un detalle, insignificante a primera vista, al conjuro de su pluma va surgiendo limpio, va creciendo, creciendo, como visto bajo una lupa de aumento, tomando relieves fascinadores y llegando al fin a interesarnos como si fueran verdaderos protagonistas. (104)

Fuera cual fuese el medio, por la lectura directa de las citas de Wilde o por el estudio de sus obras, Bernardo Arias Trujillo conoció la importancia de nunca decir “yo” en una obra literaria. Si bien este consejo resulta la base de la construcción de capas que ocultan el nombre de Arias Trujillo bajo los nombres de David y de Sir Edgar Dixon, el autor no cumplió al pie de la letra con las palabras de sus ídolos europeos. Tal es el caso de un poema titulado “Canción a Roby Nelson”, ubicado al final de la novela, fechado en Buenos Aires en enero de 1933 y firmado extrañamente por Edgar Dixon seguido de las iniciales BAT entre paréntesis.³⁷ En él, una primera persona narra el encuentro sexual que sostuvo con un niño de catorce años en Buenos Aires. El efebo, Roby Nelson, es un prostituto que termina haciendo una transacción con el dueño de la voz que canta el poema:

³⁷ Este poema hace parte de los componentes extradiegéticos de la edición de 2012 de *Por los caminos de sodoma*. El poema precede la sección “Nuevas obras de Sir Edgar Dixon” y “Correspondencia”, donde se anticipa la publicación de un libro titulado *Canciones paganas a Charles Wills Evans*, y donde “el autor” solicita a quien esté interesado en el “debatido asunto de la homosexualidad” correspondencia detallada sobre el tema (327).

Y mirando su cuerpo de palidez divina
que tenía la eucarística anemia de las rosas;
le dije tembloroso, con un dulce clamor;
te pido solamente que me vendas dos cosas:
un gramo de heroína
y dos gramos de amor. (325)

No es posible determinar quién es el dueño de aquella voz en el momento de la escritura del poema. Es decir, no se puede determinar que tan estrecha es la relación entre vida y obra, dada la doble firma que cierra el poema.³⁸ Balderston da cuenta de este poema como una excepción escandalosa a la regla de la tachadura del yo. Lo califica como audaz, y lo compara con los escritos de Barba-Jacob y de Luis Cernuda, “conocidos por su franqueza respecto al tema de la sexualidad en los años treinta” (afecto 80). Añade Balderston que el poema “insiste de manera bastante clara en la identificación poética del hablante y del autor” (afecto 80).

Del poema, en nuestro caso, vale la pena anotar la innegable tensión que el cuerpo del efebo representa. Por un lado su cuerpo es el resultado de una amalgama de razas, calidad propia del mestizaje latinoamericano, en este caso, argentino. El joven ostenta “la eucarística anemia de las rosas” (325) y a su vez tiene “cabellos ondulantes de esclavo” (324). Pero la tensión abarca espacios más amplios:

Y pienso: este muchacho
es un retoño de hombres
que errará por el mundo;
En sus pupilas grises

³⁸ Es necesario revisar la primera edición de la novela para determinar si aquellas iniciales hacen parte de la versión original o si fueron adicionadas por terceros en las subsecuentes ediciones.

hay un dolor profundo.
Este muchacho es hijo
de inmigrantes venidos de lejanos países;
en su cuerpo errabundo
se ha cruzado la sangre de dos razas tristes,
en sus ojos de niño está el dolor que existe
en todos los gavroches inocentes del mundo! (324)

Las condiciones sociales del joven lo convierten en un gavroche, es decir, en un niño de la calle, en alguien que no tiene hogar. Esta característica no es gratuita, y si el poema se lee después de haber leído la novela –como supuestamente el autor quiso que se hiciera–, entonces este pequeño detalle se convierte en el más importante de todos: el dolor del niño se relaciona con su sexualidad y se manifiesta en la carencia de un hogar. Este rasgo será clave en la formulación del carácter marica de la obra de Arias Trujillo, será exhaustivamente desarrollado de aquí en adelante, y empieza con el reconocimiento de la innegable –y hasta el momento no explorada– relación entre la obra de Proust y la de Arias Trujillo.

Así, una nueva relación de parentesco comienza a sugerirse: La novela escrita por Sir Edgar Dixon le debe también una parte de su existencia a la obra de Marcel Proust. Cuando se lee el título, *Por los caminos de Sodoma*, se genera una sensación de *déjà vu*. Es ineludible pensar en *Por el camino de Swann* (1920).³⁹ La comparación es pertinente pues pudo tratarse, en primer lugar, de un guiño intertextual a la obra de Proust: entusiasmado por compartir con aquellos grandes escritores europeos las particularidades de su deseo, Arias Trujillo acercó el título de la novela de Dixon al título en español de la novela de Proust. En segundo lugar,

³⁹ La fecha, 1920, corresponde a la primera traducción al español de la obra original en francés titulada *Du côté de chez Swann* publicada en 1913. El encargado de la traducción fue el poeta español Pedro Salinas.

irrumpe el topónimo “Sodoma”, presente también en otro de los títulos de Proust, esta vez, en *Sodome et Gomorrhe* (1921). El uso del topónimo se relaciona con la presencia del dolor de no tener hogar que se refleja en la persona de Roby Nelson. La presencia de Sodoma, tanto en Proust como en Arias Trujillo, no puede reducirse al guiño. El peso histórico del término, su pertenencia a la tradición religiosa, se explora en lo que resta de este capítulo.

2.2.3 El ano generoso del sodomita

Al leer el prólogo de Sir Edgar Dixon, se percibe un narrador que ha optado por apoyar a su interlocutor, David. Al comienzo pareciera que se trata de simple compasión ante la historia trágica del joven homosexual. Pero en lugar de esto, Sir Edgar Dixon apoya abiertamente la manera en que David experimenta su sexualidad. Es más, se atreve a hacer lo contrario a lo que todos hacían por aquella época. Dixon no critica la intemperancia sexual de David, sino que critica su opuesto, la sexualidad normativa, y descarga contra aquellos hombres y mujeres “normales” su artillería retórica:

Esos pobres hombres, afortunadamente, no leerán talvez [sic] estas cuartillas desgarradoras. ¡Son demasiado normales! Homicacos vulgares y comunes, gentes de la tierra, renacuajos felices que todavía, a estas horas, y en este siglo, copulan con sus mujeres con la misma sencillez primaveral que Adán y Eva en el paraíso, no conciben que de todo hay en la viña del señor y que es necesario respetar todos los gustos, así como se respetan las creencias... (4)

A diferencia de *En carne viva*, cuyo lector ideal era el pueblo, entendido este como la gran masa trabajadora y campesina colombiana, en *Por los caminos de Sodoma*, ese mismo pueblo no se

cuenta como posible público. Sir Edgar Dixon bien conocía “la sencillez primaveral” de aquellos lectores –de los pocos que leían– y su incapacidad por comprender la existencia de seres como David. Más remarcable aún que escribir un libro cuyo lector ideal se cuenta entre una minoría invisible, es el hecho de que Arias Trujillo haya escrito una crítica tan fuerte y directa al aparato social desde lo que él consideraba el motor, el centro, la base de la estructura: el deseo sexual. Acto sin precedentes, estas palabras fueron guardadas para la posteridad en una novela tan mal escrita que el poder de las mismas se desvaneció bajo la presión de la crítica ultra conservadora colombiana. Quizás sin percatarse, el autor registró en los anales de la literatura colombiana un pensamiento muy avanzado con respecto a su época. Arias Trujillo reconoció el papel fundamental del deseo sexual en la dinámica social y, más importante aún, puso esta relación en función del tiempo: “renacuajos felices que todavía, a estas horas, y en este siglo, copulan con sus mujeres con la misma sencillez primaveral que Adán y Eva en el paraíso” (4). Esta es la misma noción que magistralmente ofrece Michel Foucault en *Histoire de la sexualité*, casi medio siglo después: la sexualidad tiene una historia, varía con el paso del tiempo; los cambios en el comportamiento sexual de occidente permiten reconocer cambios en la sociedad occidental y viceversa.

Como si esto fuera poco, Arias Trujillo sacude el entramado que soporta la tradición católica al ubicar en un mismo plano los gustos sexuales y las creencias religiosas: “es necesario respetar todos los gustos, así como se respetan las creencias” (4). Este gesto adicional resulta ser tan importante como el anterior. En unas cuantas palabras, la tradición religiosa se ve enfrentada al deseo sexual, conflicto enmarcado en el entorno social de la época. Este enfrentamiento nos recuerda que en la introducción a este estudio hablamos del momento decisivo en que Foucault contrapone al sodomita con el homosexual en *La volonté de savoir* (1976):

La sodomie –celle des anciens droits civil ou canonique– était que le sujet juridique. L’homosexuel du XIXe siècle est devenu un personnage: un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscreète et peut-être une physiologie mystérieuse. Rien de ce qu’il est au total n’échappe à sa sexualité... Le sodomite était un relaps, l’homosexuel est maintenant une espèce. (59)

Para Foucault, el siglo XIX marca el momento en que aquello que se consideraba una simple recaída, un pequeño desliz sin mayores consecuencias en el comportamiento sexual masculino, un simple *relaps*, se ve reemplazado por todo el aparato científico que convierte al sodomita en homosexual: una especie cuya taxonomía es posible, cuyos límites son trazables, cuyo comportamiento puede ser estudiado. Para Foucault bastaba con confesar el desliz ante el sacerdote para que la situación no pasara a mayores. El advenimiento del positivismo cambió esta dinámica y ahora el antiguo sodomita soportaba el escrutinio de su vida, de su infancia, de su psique, y el contundente diagnóstico que lo convertiría en homosexual y que lo marcaría socialmente, como nunca antes había ocurrido.

No obstante, es importante insistir que el aporte de Arias Trujillo es diferente al de Foucault: al someter el término religioso a ocupar el mismo nivel que el término científico, Arias Trujillo niega que haya un cambio en la sociedad. Quizás la lectura de Foucault se centra en la sociedad europea y quizás dicha sociedad haya decidido al unísono migrar de manera perfecta y automática hacia el secularismo –sabemos que este no fue el caso. Pero también sabemos que la lectura que ofrece Arias Trujillo refleja de mejor manera la confluencia entre estas dos formas de entender el fenómeno. Gustos y creencias se oponen en América latina porque ahí está la lucha: la tradición religiosa, la moral católica que identifica el subcontinente latinoamericano durante

los comienzos del siglo XX está en constante choque contra toda aquella expresión considerada como pecaminosa e inmoral. Durante los años en los que Arias Trujillo vive y escribe su maricada, el sodomita sigue caminando sobre la faz de la tierra, cargando consigo la tragedia de su existencia.

El resultado literario del solapamiento de epistemologías advertido por la valiosa observación Arias Trujillo es la novela en cuestión, cuyo título hace referencia a un recorrido por Sodoma que es narrado a manera de confesión –confesión secular– no por un sodomita, sino por un homosexual: *Por los caminos de Sodoma. Confesiones íntimas de un homosexual*. Así, Sir Edgar Dixon termina por escribir una novela cargada de simbología religiosa judeo-cristiana y católica aderezada por descripciones detalladas de homoerotismo y por reflexiones positivistas acerca de la homosexualidad de David. Al final de la novela, Pablo y Alberto se preguntan por la suerte de su amigo David. “Existe como una fuerza oculta que empuja a los hijos de Sodoma hacia la tragedia” (309), dice Alberto. La referencia a los “hijos de Sodoma” también se encuentra en la primera parte de *Sodome et Gomorrhe*. Escribe allí Proust:

Ses descendants des Sodomites... se sont fixés sur toute la terre, ils ont eu accès à toutes les professions, et entrent si bien dans les clubs les plus fermés que, quand un sodomite n’y est pas admis, les boules noires y sont en majorité celles de sodomites, mais qui ont soin d’incriminer la sodomie, ayant hérité le mensonge qui permit à leurs ancêtres de quitter la ville maudite. (602)

Proust parece facilitar a Arias Trujillo el uso repetido del término. Así se observa en el subtítulo que Proust le da a *Sodome et Gomorrhe I*: “Première apparition des hommes-femmes, descendants de ceux des habitants de Sodome qui furent épargnés par le feu du ciel” (601). Pero como es de suponerse, esta similitud no puede ser entendida como una influencia directa de

Proust sobre Arias Trujillo. Resulta ridículo decir que el escritor colombiano conoció el término “sodomita” a partir del escritor francés. La ubicuidad de la tradición religiosa latinoamericana ofrece una hipótesis más sólida: la similitud entre Proust y Arias Trujillo en el uso del término está dada por el conocimiento compartido entre los escritores de una fuente común: la Sagrada Biblia.

De aquel libro mágico surge la nefasta figura del sodomita. Sobre él recae el estigma de la inmoralidad sexual de la misma forma que sobre el homosexual recae el peso de la anormalidad sexual. Muy a pesar de Foucault, su coterráneo insiste, en pleno siglo XX, en la utilización del término bíblico. La cohabitación de las percepciones religiosa y secular se puede apreciar en la obra de Proust a través de la incursión de personajes que deambulan entre la sodomía y la homosexualidad. M. de Charlus es un buen ejemplo de esto, así como lo es David para Arias Trujillo. Dada la importancia del sodomita, que en la realidad social latinoamericana, y colombiana, de comienzos del siglo XX se codea con el novedoso homosexual, resulta absolutamente necesario estudiar su origen, su historia. Es más, dicho estudio, por corto que sea, requiere ir más allá de la figura del pequeño desliz moral que sugiere Foucault. Entonces, si Foucault rastreó en la sociedad victoriana la genealogía del homosexual, entonces, ¿podemos nosotros rastrear en los textos bíblicos la genealogía del sodomita?

La búsqueda no es sencilla. Las historias bíblicas han sido reescritas, reeditadas y reinterpretadas a lo largo de más de dos milenios. No obstante, podemos comenzar por el principio, por el Génesis. Si optamos por resumir lo dicho sobre los sodomitas en el primer libro de la Biblia,⁴⁰ la historia puede desarrollarse de la siguiente manera: Abraham recibe a Dios y dos ángeles que bajo forma humana tocan a su puerta. Dios decide enviar a estos ángeles a la

⁴⁰ La edición en español utilizada en este artículo es la “antigua versión de Casiodoro de Reina” que data del año de 1569, revisada por Cipriano de Valera en 1602.

ciudad de Sodoma, ubicada no lejos de allí. Los ángeles son recibidos por Lot. Los hombres de Sodoma se acercan a la casa de Lot con arrogancia y violencia. Ellos quieren “conocer” a los invitados. Él les ofrece sus hijas a cambio de que no lastimen a los ángeles. Ellas podían ser ofrecidas porque no habían “conocido” hombre aún. Pero los sodomitas rechazan el ofrecimiento y agreden a Lot acusándolo de ser un extranjero en su ciudad. Los ángeles tienen que intervenir cegando a los agresores. Inmediatamente después de que Lot y su familia escapan de Sodoma, Dios destruye la ciudad. Los sodomitas son aniquilados (Génesis 18-19). ¿Dónde, en este resumen, se puede ver una referencia a las relaciones (homo)sexuales?

Al parecer, se trata inicialmente de un problema de traducción relacionado con el uso del verbo “conocer”. Una mirada a este problema es dada por Martti Nissinen, del departamento de Estudios Bíblicos de la Universidad de Helsinki. En *Homoeroticism in the Biblical World* (1998), Nissinen se pregunta por la razón del castigo divino sobre los sodomitas. El autor afirma que el verbo *yāda*, traducido como “conocer”, es “used as an expression for intercourse” (46). Lo que nos permite entender la historia de la siguiente manera: los sodomitas quieren tener sexo con los invitados de Lot. Él les ofrece sus hijas a cambio. Ellas pueden valer tanto como los invitados pues nunca han tenido sexo. Los sodomitas las rechazan. Prefieren acostarse con los dos visitantes. La situación se vuelve violenta y Dios decide aniquilar a los sodomitas.

Durante los últimos siglos, esta interpretación es la que ha prevalecido y ha convertido a la sodomía en un sinónimo de la relación sexual entre personas del mismo género. No obstante, al parecer ésta no fue siempre la lectura. La argumentación de Nissinen nos lleva a observar el Nuevo Testamento. En el Evangelio según Mateo, Jesús habla a sus apóstoles sobre las visitas que deben hacer a otras ciudades para difundir su palabra. Les advierte que si no son bienvenidos, los inhospitalarios serán castigados:

Y si alguno no os recibiere, ni oyere vuestras palabras, salid de aquella casa o ciudad, y sacudid el polvo de vuestros pies. De cierto os digo que en el día del juicio, será más tolerable el castigo para la tierra de Sodoma y Gomorra, que para aquella ciudad. (Mateo 10. 14-15)

Al respecto, Nissinen anota que “[i]n the Jesus tradition the sin of Sodom is an example of the lack of hospitality” (47). ¿Cuál de las dos lecturas tiene un mayor fundamento filológico e histórico? Nissinen afirma que si bien no se puede extraer el hecho de que los sodomitas querían violar a los ángeles, este no es el tema principal de la historia (48). Así, basado en una lectura antropológica, el investigador concluye que por mucho tiempo la penetración anal fue utilizada para simbolizar la derrota del enemigo (48). Finalmente, Nissinen anota:

The men were motivated not to satisfy their sexual lust but to show their supremacy and power over the guests—and ultimately over Lot himself, a resident alien to whom a lesson was to be taught about the place of a foreigner in the city of Sodom . . . The story centers on the attempt to disgrace the guests, not the homoerotic means of doing it—which, of course, is condemned as part of the bad behavior of the Sodomite scoundrels. (49)

La antropología sugiere una nueva dimensión al ejercicio de la penetración anal entre hombres. Los habitantes de Sodoma no buscaban satisfacer un deseo sexual. Buscaban ejercer de manera clara y definitiva su poder sobre los extranjeros. Lamentablemente para los sodomitas, estos decidieron penetrar nada más y nada menos que a un escogido de Dios y un grupo de sus ángeles. El castigo que recaería sobre ellos es el caballo de batalla de la tradición judeo-cristiana con respecto a la sodomía: el dedo divino aplastando con su inmenso poder, y de un solo golpe, a la población entera de dos ciudades. Descabellada o no, esta lectura guarda en sí misma un

poderoso potencial de interpretación literaria. El acto de penetración pasa a un segundo plano pues no es la razón principal por la cual las dos ciudades son condenadas a la hecatombe. Sodoma y Gomorra son destruidas porque sus habitantes no fueron hospitalarios con los enviados divinos.

En adición a esto, y con el fin de explorar esta hipótesis, podemos hacer el siguiente ejercicio: podemos aceptar por un momento que ambas lecturas sobre la sodomía pueden coexistir. Podemos pensar que el pecado de sodomía consiste en un acto físico en el que se penetra o se es penetrado analmente y que responde a la necesidad de cumplir un deseo sexual. Igualmente, podemos pensar que el pecado de sodomía consiste en el hecho de ser inhospitalario, en negar asilo, cobijo, recibimiento, protección, remanso. ¿Cómo respondería la literatura a la tensión entre ambas definiciones? ¿Cómo respondieron Proust y Arias Trujillo, ambos influenciados por La Biblia, a esta tensión?

En el caso de Proust, M. de Charlus es un excelente ejemplo. En uno de los pasajes que lo tiene como protagonista de los hechos, M. de Charlus le pide lumbre a otro personaje, un mozo atractivo llamado Jupien. El narrador presencia el juego de coquetería entre los dos hombres y lo describe de la siguiente manera:

Jupien revint, suivi par le baron. Celui-ci, décidé à brusquer les choses, demanda du feu au giletier, mais observa aussitôt: “Je vous demande du feu, mais je vois que j’ai oublié mes cigares.” Les lois de l’hospitalité l’emportèrent sur les règles de la coquetterie. “Entrez, on vous donnera tout ce que vous voudrez”, dit le giletier, sur la figure de qui le dédain fit place à la joie. (606-7)

Lo que el narrador de Proust acaba de presenciar es algo más que una dinámica de coquetería entre M. de Charlus y Jupien. Ambos, sodomitas, dan fin al juego previo de miradas y revoloteos

cuando Jupien invita a M. de Charlus a entrar a su espacio, “les lois de l’hospitalité l’emportèrent sur les règles de la coquetterie”: las leyes de la hospitalidad prevalecieron sobre las reglas de la coquetería. El narrador presenta de manera lúdica un acto hospitalario en medio de la dinámica de seducción que se da entre los dos hombres. Pero más que una estrategia literaria, la hospitalidad en este pasaje ocupa un papel crucial pues representa la transición entre la seducción y el acto sexual en sí. Sin la hospitalidad no es posible consumir el deseo. Jupien debe *recibir* en su espacio a M. de Charlus para tener sexo con él. En el marco de esta situación literaria creada por Proust, la sodomía se condiciona a las reglas de hospitalidad, más que a las reglas de seducción. Si no hay hospitalidad, no se pueden dar las condiciones para que haya penetración. Esta íntima relación entre las condiciones que facilitan el acto y el acto en sí es tan estrecha que hospitalidad y penetración terminan por conjugarse. Hospitalidad y penetración devienen la misma cosa.

El acto de ofrecer el espacio propio al otro, de recibir y atender al visitante, es uno de los más importantes valores de la tradición judeo-cristiana. El Antiguo Testamento es una historia que oscila entre la hospitalidad y el rechazo. Abrahán, gran patriarca del Génesis, hizo un pacto con Jehová que se basa en esa dinámica. No se trata de un hecho menor. Dicho pacto tiene una importancia fundamental en la tradición judeo-cristiana al punto de que por milenios ha sido llevado a cabo. Jehová, en un acto de hospitalidad divina, le dio al patriarca un territorio a cambio de que quienes vivieran allí le honraran. Quienes no lo hicieran, serían desterrados. Además, Jehová exigió que hubiera una señal marcada en el cuerpo de aquellos que honraran el pacto: la circuncisión. Dice Jehová a Abrahán: “Y el varón incircunciso, el que no hubiere circuncidado la carne de su prepucio, aquella persona será cortada de su pueblo; ha violando mi pacto” (Gén 17:14). No es objeto central de este estudio analizar los numerosos pasajes bíblicos

en que la hospitalidad define el relato. Sin embargo, es necesario anotar que la hospitalidad es ubicua en La Biblia, tanto en el antiguo testamento como en el nuevo. Y su importancia no sólo se ejerce como valor, sino como norma.

Ante un concepto en plena gestación, una pregunta de orden retórico encierra la idea entre signos de interrogación: ¿qué mayor acto de hospitalidad que el de permitir ser penetrado? El cuerpo extiende sus dominios hacia el espacio familiar, la casa, el hogar. Pero el cuerpo es la instancia final entre el individuo y su entorno. Jupien permite a M. de Charlus entrar en su espacio; metáfora de la hospitalidad, de la penetración. Pero también metáfora del acto de generosidad que implica abrir las puertas al extranjero. La relación entre espacio hospitalario y cuerpo hospitalario es clara. El individuo hospitalario convierte su propio cuerpo en un lugar de recibimiento y su ano es la principal puerta de entrada. La sodomía, entendida como el acto de penetración anal, se convierte en el acto de hospitalidad por excelencia. Esta argumentación se mueve en el espacio resbaladizo de la contradicción: el pecado es en realidad un acto de generosidad. Esta contradicción, sin embargo, no representa un *cul de sac* en el desarrollo del nuevo concepto. Todo lo contrario; es un punto de partida.

2.2.4 La hospitalidad como herramienta

Nos enfrentamos entonces a la forma misma en la que hemos de acercarnos al texto. La propuesta de Eve Kosofsky Sedgwick en *Epistemology of the Closet* (1990) es, en este sentido, inspiradora. Sin ánimo de condensar la complejidad de su trabajo en unas pocas líneas, me atrevo a leer *Epistemology* como un acercamiento a la literatura en tanto un espacio en el cual –más allá de repetir ejemplos estereotipados de *hommes-femmes* o de sodomitas– se ponen en evidencia las

imposibilidades fundacionales de las definiciones sexuales, las tensiones que las producen y cómo se producen:

About the foundational impossibilities of modern homo/heterosexual definition, the questions we have been essaying so far have been, not how this incoherent dispensation can be rationalized away or set straight, not what it means or even how it means, but what it makes happen, and how. (213)

No es gratuito que esta cita corresponda a las primeras líneas del estudio de Sedgwick sobre la obra de Proust: “Proust and the Spectacle of the Closet”. *À la recherche du temps perdu* es el lugar de tensiones e incoherencias sociales y sexuales –finalmente humanas–, del que surge el concepto del *closet*. Concepto que se convertiría en una forma de acercarse a los textos: la epistemología del armario. En nuestro caso, la hospitalidad puede ser ese procedimiento que permita abordar la novela de Arias Trujillo. No se trata, por supuesto, de la simple verificación de la presencia de un concepto en el texto. Se trata de un episteme: una epistemología de la hospitalidad. De esta forma, tanto la relación entre Proust y Arias Trujillo como la contradicción entre las dos acepciones de “sodomía” permiten analizar *Por los caminos de Sodoma* más allá de la sugerencia del subtítulo “Confesiones íntimas de un homosexual”. Estas confesiones pueden ser vistas como un espacio de tensión entre las realizaciones sexuales de un personaje agobiado por el peso de la tradición judeo-cristiana.

En la novela de Arias Trujillo, David descubre y redescubre su sexualidad en un proceso de revelaciones consecutivas: el amor iniciático, puro y no sexual con Hernando; el descubrimiento de la mecánica heterosexual con María Mercedes; el carácter trágico de la pasión por el joven Evans. Coexisten en la novela, por un lado, la simbología religiosa de la “revelación” y, por el otro, un proceso de construcción de una sexualidad homoerótica. Esta

unión entre la simbología religiosa y la circunstancia de descubrimiento de la sexualidad es construida por Marcel Proust en la primera parte de *Sodome et Gomorrhe*: el narrador advierte que algo inicialmente fuera de su entendimiento ocurre entre M. de Charlus y el joven Jupien.

Mais justement la beauté des regards de M. de Charlus et de Jupien venait, au contraire, de ce que, provisoirement du moins, ces regards ne semblaient pas avoir pour but de conduire à quelque chose. Cette beauté, c'était la première fois que je voyais le baron et Jupien la manifester. Dans les yeux de l'un et de l'autre, c'était le ciel, non pas de Zurich, mais de quelque cité orientale dont je n'avais pas encore deviné le nom, qui venait de se lever. (605-6)

La ciudad cuyo nombre el narrador no adivina es Sodoma. Destruída milenios atrás, ahora se yergue como espacio sin tiempo en la mirada de los dos amantes. Importa en este pasaje la presencia de una belleza que incita al narrador a ver más allá, a buscar entender lo que ocurre, a maravillarse en sus propias descripciones.

Eso le ocurre al narrador de Arias Trujillo. En un café, David y el joven Evans comparten una mesa, frente a frente. Evans extiende sus manos:

David las miraba extasiado, anhelante, y sin poder resistir más sus abstinencias, las tomó con delicadeza, llevándolas a los labios, con uncioso cariño. Charles Wills Evans, sin desconcertarse, dejó que David se extasiara en la callada idolatría de sus manos, en tanto que por debajo de la mesa, juntaba amorosamente sus dos piernas, a las de David, que se estremecía en forma extraña. (193)

Los dos jóvenes, en un lugar público, recurren a muestras discretas de cariño mientras el narrador se concentra en detallarlo todo. En *Sodome et Gomorrhe*, el narrador llegará a correr el riesgo de aventurarse a escuchar los ruidos íntimos de los amantes del otro lado de una pared.

Suponemos que el narrador de Arias Trujillo, Sir Edgar Dixon, también se aventuró a pedir detalles de lo sucedido a David. El resultado en el caso de Dixon es la revelación maravillosa de algo que no pudo ver, pero que le es narrado y que a su vez él narra con lujo de detalles. Una situación parecida ocurre con el narrador de Proust. En *French Gay Modernism* (2004), Lawrence R. Schehr anota que “[t]he revelation occurs when Marcel is blind, when he has crawled to a spot in which he cannot see, and when hearing—and specifically hearing something that is not language as such—provides the revelation he needs” (52).

Sin embargo, la revelación de la belleza ante el narrador de *Sodome et Gomorrhe* se produce también a través del paralelo que éste hace entre la observación de la coquetería en M. de Charlus y Jupien con el vuelo de un abejorro alrededor de una orquídea. Frente a este suceso ocurrido en el jardín, el narrador cuenta: “je venais de voir Jupien tourner autour de M. de Charlus comme l’orchidée faire des avances au bourdon...” (631). Jupien, el sodomita, es también una flor, una orquídea. Atraído por los colores, los aromas, las texturas de la flor, el abejorro se acerca a ella para polinizarla. De la misma forma, M. de Charlus se acerca a Jupien en respuesta a las reglas de coquetería. En este punto, la flor/Jupien lleva a cabo el gesto hospitalario de recibir en su espacio a quien se encargará, finalmente, de desencadenar el acto sexual. La flor es entonces sinónimo de belleza, pero también es sinónimo de hospitalidad.

En el primer párrafo de *Por los caminos de Sodoma*, Sir Edgar Dixon describe a David en sus años de infancia como “una flor de invernadero, anémica y delicada” (9) y así traza un tono que inundará las líneas de su narración, de manera sumamente burda, descuidada y hasta el cansancio, con metáforas florales. No obstante, la presencia de las flores parece no responder exclusivamente a una búsqueda estética por parte del narrador. El papel de la imagen de la flor se cumple también por medio de las dos dimensiones vistas en Proust: la flor no sólo sugiere

belleza, sino que está relacionada con la sodomía y, por ende, con la hospitalidad. Las relaciones de David con Hernando y con María Mercedes responden a esta dinámica. Pueden ser leídas como etapas de un proceso de búsqueda de refugio y de peregrinaje a la espera de hallar un lugar hospitalario, y en consecuencia, un cuerpo hospitalario. Un proceso que comenzó en el momento en que le fue negada la hospitalidad en la casa de sus padres.

Cuando David se entera por boca de Hernando que el fraile ha abusado de él, David imagina con repudio la escena: “Quizá el anciano sacerdote se desnudó para mostrar su horrible cuerpo flacucho y peludo, como el de un gorila obsceno, y después ¡ah! después... deshojó esa pobre flor que era suya y que el fraile le había arrancado miserablemente” (61). La reacción de David es la del desengaño. Ya no puede considerar a Hernando como un flor. “No vale la pena. Ya está profanado. Ya no será, no podrá ser nunca mío, verdaderamente mío” (62). La hospitalidad es ya imposible porque la flor ha sido destruida. David ha perdido la oportunidad de encontrar el refugio que busca.

De la misma forma, la metáfora de la flor explota en la imagen de María Mercedes. En ella y alrededor de su imagen cunden referencias florales: pedestales “de violetas desfallecidas” (102), un piano con un jarrón “agobiado de rosas blancas y jazmines del Cabo” (103) o un aroma que “se diluía por toda la pieza, como una flor enervante...” (230). Más interesante aún es la descripción que hace el narrador de la casa:

Desde lejos, se la ve, luminosa y matizada de colores, como esas postales que nos muestran algunos rincones pintorescos de los pueblecitos holandeses. Es una casa coqueta y pequeñita, que se yergue sobre una prominencia moderada de la llanura. Tiene un tejado rojo de lindo aspecto, paredes encaladas. Frontis elegante, labrado a piedra. La cerca una muralla en cuya parte superior descansan muchísimos

jarrones de flores encendidas que cuelgan por su flancos. (98)

Luminosa, matizada de colores, coqueta y pequeña, rodeada de flores; la casa es una flor. Sin embargo, esta descripción coincide con el momento de la narración en el que María Mercedes recibe por primera vez a David, la tarde misma en la que tiene un encuentro sexual con él. La casa se convierte así en un lugar de acogida. La flor/casa representa la hospitalidad. No obstante, aunque David acepte el espacio floral de María Mercedes, su casa y su amistad, e incluso logre llevar hasta el final la faena sexual con ella, el acto en sí mismo le resulta intolerable:

El pequeño infierno estaba allí, él lo abría temblorosamente, con la delicadeza asustada como se toma una flor fragilísima. Pero en todo eso, no encontraba belleza y no se explicaba el sentido estético de los viejos poetas, que desde la infancia del universo, desde la primera mañana del paraíso, se han rendido ante el negro ídolo y le han cantado himnarios laudatorios de extraordinario ritmo. (132)

Confluyen aquí, la referencia al paraíso bíblico y la imagen extrañamente repulsiva de una delicada flor. Pero es una flor negada cuyo perfume es infecto y alrededor de la cual no vuela un abejorro, sino que “revolotean los cuervos, embriagados con la putrefacción de un cadáver” (132). Arias Trujillo hace que David cierre sus ojos a la revelación, que destruya la belleza de la flor y, como consecuencia, rechace la hospitalidad femenina. En este sentido, conocer al joven malabarista Charles Wills Evans y enamorarse arrebatadamente de él marcará un cambio en la narración que llevará a David hacia la tragedia.

¿Sorprende que el narrador se refiera al joven Evans en términos florales? Evans será descrito como un efebo extraordinario, un ángel, un Narciso que aprecia desnudo su propia belleza ante un espejo (185). Tras la negación de la flor femenina, la descripción del último amante de David también estará mediada por el tono religioso y la figura de la flor:

Mirando las facciones y la anatomía de este mancebo, no podría nadie explicarse que tuviese una existencia real. Era demasiado hermoso para posar sus plantas sobre la desolación de la tierra. En tanto que el rostro era rubio y moreno, levísimamente ocre, sus mejillas ostentaban dos amapolas de viva púrpura. (177)

Narcisos y amapolas se relacionan con la belleza de la flor masculina encarnada en el joven Evans. Y en este caso, como con Hernando, la flor es destruida antes de que David pueda acceder a ella. Evans fue flor con el dueño del circo, Otto Krysler: “ya desnudo empezó a besarlo con furia y a acercar sus labios por la florecita débil de su sexo... el pobre chico se le entregaba humildosamente y se perdía entre la enorme arquitectura del gigante, como una flor alpie de una montaña” (204). Nuevamente, David se desilusiona. “Estaba escrito que no podría tener un amor verdaderamente suyo, ni un cuerpo verdaderamente virgen” (214). Inmediatamente, el tono religioso irrumpe de manera inevitable. Aquello que tenía el potencial estético de la flor, no lo era del todo pues no podría convertirse en el lugar hospitalario que busca. David está a punto de tomar una decisión respecto a su sexualidad: “Era indigno todo esto. Abandonaría, desengañado y triste, los caminos de Sodoma, para buscar con alma pura y recta intención, los senderos mostrados por Dios a los hombres para la procreación de las especies” (215). En esta cita, Arias Trujillo nos ofrece un momento de tensión, quizás el más decisivo, entre dos aspectos de la sexualidad de David –y de la propia sexualidad del autor. Pero no se trata simplemente del binarismo homo/hetero que salta a la vista y que ha caracterizado las limitadas propuestas de lectura de novelas como esta. Se trata, a partir de un movimiento más complejo, de observar cómo ante la imposibilidad física de hospitalidad de parte de Evans se genera un momento de gran tensión entre los conceptos de sodomía y homosexualidad. Por un lado, sodomía, por el particular tono de la narración, sus numerosas referencias a La Biblia y la sombra del estigma

pecador que el narrador utiliza como estrategias retóricas. Por otro lado, homosexualidad, porque se trata de un personaje que ha llegado hasta ese punto de la narración habiendo contado una historia, poseedor de un pasado que lo subordina socialmente, y con la posible causa de su condición sexual siendo sustentada en la misma historia: “En estas páginas se van a levantar, para la vista de todos, las úlceras suntuosas de un joven que tuvo una deficiente educación sexual y cuya vida fue acibarada por la intolerancia de unos, por la insensibilidad de otros y por la indiferencia de todos” (1).

La tensión se resuelve momentáneamente cuando David decide huir con el joven Evans. Pero es rastreado por Kryslar, acusado por el mismo Evans y condenado a un año de prisión. Ese es su castigo, en términos modernos, es decir, en tanto que “homosexual”:

–Delito, corrupción. Un año de condena. ¿Tiene usted que hacer alguna queja Y David encendido en pena, rencoroso, callaba, callaba... Jamas se habia sentido tan humillado; ni soñó nunca que ante un centenar de jueces y de presos, se le cantara, en presencia de todos, un delito que en otro tiempo menos bárbaro no era sino una virtud patricia. Y como sonámbulo, se separó de la mesa de los magistrados y volvió a su puesto. (258)

Con su carrera acabada, desprestigiado y solo, David cumple durante un año la condena que la sociedad le impone por medio del aparato judicial. El homosexual recibe su castigo. ¿Cuál es el castigo del sodomita? La tragedia sobreviene: justicia divina o justicia poética, el castigo del sodomita es la inhospitalidad. David, aún en prisión, piensa en volver con su madre: “he de regresar a ti, porque yo te pertenezco como la hoja al árbol y como la gota transparente al agua de las colinas” (264). Circundando la idea del regreso, la posibilidad de ser recibido finalmente en un lugar hospitalario para dejar atrás su trágica peregrinación, David arroja sobre el papel sus

expectativas:

Tu me recibirás en tus brazos, y en la helada Siberia de tu cabellera blanca trazaré, mientras te hablo, dibujos infantiles, como los que trazamos sobre la nieve en los amaneceres de invierno... Tejeré a tu oído palabras cósmicas, te cantaré las canciones más cariciosas y rítmicas y habrá en todo ese amor mío algo como una pequeña reparación por mis desvíos, por mis rencorosos olvidos, por los años que no estuve a tu lado, por las caricias que no te hice, porque vine a buscarte muy tarde, ignorando que eras mía, que me eras propia y que te conocía ya, desde antes de nacer, cuando oía tus palabras y sentía tu calorcito rumoroso, allá entre las paredes tibias de tu vientre martirizado... (265)

Esta larga cita es necesaria en este punto por una razón que sobrepasa los límites de la novela y, en consecuencia, de la vida imaginada de David: esta cita hace parte de un texto que ya había sido escrito por Arias Trujillo en un contexto diferente.

En su libro *Bernardo Arias Trujillo Claves de su vida y de su obra* (1994), Hernando Salazar Patiño rescata muchos de aquellos textos de Arias Trujillo que quizás nunca vieron la imprenta por ser de orden personal. Entre ellos, uno titulado “Canto filial”. El texto no tiene fecha, pero el editor agrega el siguiente subtítulo: “Escrito juvenil de Arias Trujillo dedicado a su madre” (31). El canto comienza de la siguiente manera: “Estoy profundamente solo, pero brilla en lontananza un lejano lucero consolador: creo que todavía hay en la tierra algo que me pertenece, que hay un ser que no siente asco por mis heridas” (31). Este texto es significativamente similar al comienzo de la reflexión que hace David sobre la hospitalidad que su madre puede darle: “Estoy profundamente solo, pero brilla en lontananza un lejano lucero consolador: creo que todavía hay algo en la tierra que me pertenece, que aún hay un ser que no

siente asco por mis llagas” (263). Este hallazgo permite estrechar la relación entre vida y obra en Arias Trujillo. David, a través de la pluma de Sir Edgar Dixon, habla de su experiencia como sodomita, establece una referencialidad floral apoyado en el lenguaje igualmente floral que Arias Trujillo rescataría de Marcel Proust, y soporta el castigo social de ser homosexual. Si había dudas respecto a la autoría de *Por los caminos de Sodoma*, el caso está cerrado. Más importante todavía, la experiencia de hospitalidad y rechazo de David nace de la experiencia real de hospitalidad y rechazo que Arias Trujillo vive. Tanto David como Arias Trujillo se dan cuenta de que la hospitalidad de la madre ya no es posible: “ya no tengo esa pureza que resplandecía en mi rostro” (Sodoma 266, Claves 32). Finalmente, el castigo se sentencia en las palabras del propio David:

Por eso, no he de regresar a ti madre. Porque este retorno no hay derecho a iniciarlo sin tener el alma pura, como cuando tú me cargabas en tus entrañas, y yo, desde antes de nacer, oía las canciones que ensayabas para cuando brotara de tu carne, como una flor... (Sodoma 267, Claves 33)

Este es el castigo más duro de todos, la inhospitalidad de la semilla, la de la propia madre. David, incluso antes de saber que María Mercedes ha fallecido, se hace consciente de su sino trágico: “comprendió entonces la sabiduría de no echar raíces en parte alguna, de errar todos los días” (275). Sin embargo, sigue buscando esa figura hospitalaria que habrá de redimirlo: “se iba hacia Buenos Aires, ilusionado de que ella lo acogiera maternalmente” (296). “Ella” ya no es la madre, es la ciudad. Buenos Aires sería el lugar en el que sodomía y hospitalidad pudieran ejercerse. David imagina un futuro en el que por fin el castigo termine y pueda por primera vez en un lugar que lo acoja, y con un cuerpo hospitalario:

Sería un lindo muchacho, ingenuo y noblote, sin hogar, huésped de la noche y del

suburbio. Entonces David, tomándolo de la mano, lo llevaría a su humilde pieza de obrero, en un brumoso conventillo. Su cuarto, antes triste y oscuro, estaría ahora iluminado por los ojos del niño. (298)

En este punto se produce una inversión hipotética del castigo. Piensa David: “El contestará a mis palabras suavemente, como un casto ruego. Y yo me encenderé en auroras, porque mi amor es ‘mío’, porque éste sí me pertenece desde su virginidad, porque él será el gran remanso de mi vida” (299). Al ser hospitalario, David recibirá a cambio la hospitalidad del niño: por fin será el primero en entrar a la flor y, en consecuencia, quedarse en ella.

Sin embargo, la historia no se detiene allí. Un último “Y se fue...” (301) es inmediatamente seguido por la transcripción de los versículos 20, 21 y 28 de los capítulos 18 y 19 del Génesis: el episodio de Sodoma y Gomorra. A pesar de que la historia de David (contada por él) ha llegado a su fin, 10 páginas más prosiguen con la narración antes de la frase final de la novela. Estas diez páginas cuentan una conversación entre Pablo Gutiérrez y Alberto Lister en la que afanosa y descuidadamente, en el espacio limitado de un corto párrafo, se resuelven las muertes de Krysler y Evans y se enuncia la suerte de David: “María Mercedes se extinguió entre las garras lívidas de las drogas heroicas. Otto se ahorcó con uno de sus cables. Evans se fue hacia la Muerte por las cuerdas de un trapecio trágico...” (308). Incluso en las palabras de Pablo y Alberto, la tensión entre sodomía y homosexualidad en la figura de David sigue percibiéndose:

Dios te perdona, Alberto. Yo también soy filisteo y sin embargo lo comprendo todo. Bienaventurados los filisteos porque de ellos es el reino de la tierra. Seres del talento y de la sensibilidad de David no son hombres, sino super-hombres. Su reino no es de este mundo: andan desadaptados, fuera de las órbitas comunes y esa es su tragedia... (304)

En estas palabras de Pablo coexisten en absoluta tensión, la referencia judeocristiana y la positivista. Al decir: “su reino no es de este mundo”, Pablo sugiere la idea de que un sodomita pueda ir al cielo. Al decir: “seres del talento y la sensibilidad de David”, se hace un claro guiño a Wilde, la quintaescencia del homosexual moderno.

Finalmente, la tensión parece resolverse cuando la balanza se inclina un poco hacia el lado de la sodomía. “David va por la vida como un fantasma errante... Parece que todo esto es el castigo de Sodoma, la maldición de Dios...” (308), dice Alberto, para luego sentenciar: “Todo esto es extraño, compañero. Existe como una fuerza oculta que empuja a los hijos de Sodoma hacia la tragedia. Todos serán pulverizados inexorablemente, entre las fauces de un dios invisible” (309-10).

Si la historia es contada por David a Dixon, ¿cómo es posible que se narre una conversación que tuvo lugar tras la desaparición de David? A pesar de la evidente incoherencia narrativa que supone contar una historia que no ha podido ser escuchada, Bernardo Arias Trujillo logra transmitir la sensación de Pablo y Alberto: esa extraña certeza de que a los sodomitas les espera siempre un fin trágico. El castigo del pecado por medio de una eterna inhospitalidad parece prevalecer sobre el discurso positivista que convierte a David en un objeto de estudio.

Por los caminos de Sodoma evidencia la tensión que por siglos ha existido entre dos formas diferentes de abordar sexualidad masculina. La ambivalencia de esta novela, la influencia del positivismo que coexiste con la imaginería judeo-cristiana, y la relación entre vida y obra de su autor la convierten en un texto marica. Las tensiones abundan: Primero, Wilde y Proust influyen en igual medida que lo hace la tradición católica colombiana. Segundo, Arias Trujillo busca no decir “yo”, pero esta novela es la más íntima de sus obras, incluso con la doble máscara literaria bajo la cual se esconde. Tercero, el lenguaje florido, de tan fácil elaboración, adquiere

un valor agregado cuando se entiende como una dinámica de hospitalidad: un lugar común se revela como la idea principal de la novela. Cuarto, la sodomía se reescribe en un marco de hospitalidad y rechazo. La riqueza de esta novela no está en la calidad de su elaboración o en el cuidado del autor hacia los detalles de verosimilitud o la ubicación de puntos y comas. En esto la novela falla rotundamente. El valor de *Por los caminos de Sodoma* radica en que en sus páginas se reproducen las ambivalencias y las tensiones de la experiencia marica latinoamericana. A su vez, el resultado de esta lectura promete convertirse en un episteme que vale la pena poner a prueba: entender el acto sexual marica como un acto de hospitalidad.

Conclusiones más elaboradas vendrán al final de este estudio, pero cerrando este capítulo vale la pena reflexionar sobre el aporte de la tradición religiosa colombiana a la literatura marica de principios del siglo XX: la iconografía, la imagería, la oralidad y la literatura religiosas son inevitables en las obras de Porfirio Barba-Jacob y de Bernardo Arias Trujillo, de la misma forma en que son inevitables en la crítica de estas mismas obras. Es claro que ambos escritores tenían proyectos diferentes –en el caso de Barba-Jacob, estos proyectos nunca llegaron a estar muy claros o a ser llevados a cabo de manera efectiva– y que sus experiencias íntimas los llevaron por caminos muy diferentes de expresión literaria. Pero es importante notar que ambos escritores produjeron obras en las que se reflejaba la incontestable unión entre Iglesia y Estado. Para ellos, ser buen ciudadano y ser buen católico significaba lo mismo.

Arias Trujillo optaría por el buen camino: escribiría sobre su tierra natal, exaltaría los rasgos de la geografía, de la cultura y de la política, haciendo de su novela marica una excepción dentro de su obra. Por su parte, Barba-Jacob, consciente del escándalo que su actitud pública generaba, optaría por una posición mucho más compleja que oscilaba entre extremos de

patriotismo o de deslealtad hacia la Nación y sus instituciones, sin que fuera posible adivinar cuál de dichas posturas era la suya propia.

Los éxodos de ambos escritores fuera de las fronteras colombianas les daría nuevas perspectivas, por supuesto, pero el influjo del marco tradicional sobrepasaba dichas fronteras. Por más que escribieran hacia un punto u otro del espectro, las escrituras maricas de Porfirio Barba-Jacob y de Bernardo Arias Trujillo fueron engullidas por una crítica que no contaba con la sofisticación de opiniones de los autores. Una lectura religiosa de sus textos y de sus vidas se hizo inevitable. Uno de ellos pasaría inadvertido, y de él sólo se recordaría su mamotreto sobre la región de Risaralda. Sobre el otro, sus versos se recitarían, pero vaciados de todo sentido marica.

Nuevos acercamientos han hecho posible reconocer las intemperancias, los deseos y los proyectos de ambos autores. Y si alguna vez el marco tradicional colombiano fue el filtro por el cual se pulverizó el carácter marica de estas obras, ahora los mismos conceptos religiosos proponen lecturas que resalten dicho carácter. El acercamiento a estas obras ha dejado de ser una excusa para establecer la función de los autores en el proyecto nacional. Con la biografía escrita por Vallejo, por ejemplo, el acercamiento se ha hecho más humano. Ha llegado el momento de preguntarnos sobre los motivos de los autores, sobre sus intereses, sobre sus deseos.

3.0 ESCRITURAS DEL YO

Después de la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos viven una etapa de prosperidad económica que servirá de antesala a los movimientos sociales que habrán de producirse en Europa y Norteamérica en los años sesenta. Mientras esta particular, y perfectamente conocida, historia occidental del siglo XX ocurre, en el espacio-tiempo latinoamericano se están viviendo diferentes realidades sociales, políticas y económicas que dependen de las numerosas localidades que componen este continuum. La localidad colombiana –si nos permitimos la generalización– estará marcada por la guerra. Las diferencias políticas que identificaron el nacimiento de la nación, se convirtieron en un caldo de cultivo que por décadas cocinó el descontento de las clases campesinas y trabajadoras. La violencia que se ejercía desde las instituciones religiosas y estatales –y todo el intrincado entretejido que aquí hemos llamado marco tradicional colombiano– terminó por estallar en guerra.

Movimientos populares pusieron sus manos nuevamente en las armas que más de un siglo antes habían utilizado para la independencia. Una lectura lineal del tiempo supondría sostener que la historia se repetía. Sin embargo, la situación social y política colombiana no es más que un claro ejemplo de las particularidades temporales latinoamericanas. La violencia en Colombia es una constante desde los comienzos de la nación. Y los estallidos de la guerra no eran más que una forma diferente de ejercer dicha violencia.

Con los años, nuevos sectores sociales, políticos y económicos se unieron al carnaje. La violencia llegó a convertirse en parte de la cotidianidad colombiana. La desconfianza con el vecino, con el colega de trabajo, con el policía que guardaba la esquina y con el soldado en la garita eran pruebas irrefutables de que Colombia estaba fracturada. Sin embargo, ya nadie pensaba en ello. En los centros urbanos, el narcotráfico hizo normal la sensación de vivir en la constante anticipación de la bomba diaria. En los campos, la máquina de guerra tenía tantos tentáculos que la sociedad civil no sabía si las balas venían del ejército, de la policía, de los paramilitares o de los grupos guerrilleros. Todo esto ha sido parte de la cotidianidad colombiana en una historia que se expande y se contrae, pero que no parece tener inicio ni fin. La violencia en Colombia se había institucionalizado.

Grandes fueron los nombres de aquellos autores colombianos que se volcaron a la violencia institucionalizada como elemento de verosimilitud de sus obras, o como tema fundamental de las mismas. No es interés de este trabajo entrar en estos detalles, simplemente porque la literatura marica colombiana parece mantenerse al margen del tema. Los dos autores que son analizados en este capítulo representan dos formas particulares de expresión literaria en este contexto. Habrá quienes argumenten que Fernando Vallejo es uno de aquellos escritores cuyo tema, más que la homosexualidad, es la violencia. La novela *La Virgen de los sicarios* (1994) es, sin lugar a dudas, uno de esos libros que se zambulle en la violencia colombiana. Sin embargo, todo lo que Vallejo escribe pasa por un *yo* que es irreverentemente marica.

Por su parte, Raúl Gómez Jattin debe sobreponerse a una forma de violencia menos bombástica. Aquella que hemos catalogado de invisible. Aquella que refleja las grietas de odio y desconfianza de una sociedad que aprendido a descalificar la otredad. Esta otredad es parte fundamental de la vida y la poesía de Gómez Jattin. La violencia institucionalizada es el contexto

que le tocó a estos dos autores. Sus formas expresivas son diversas pero su sensibilidad, y las maneras en que ésta se refleja en sus textos, es lo que permite unirlos bajo este capítulo en el que todo pasa a través de la voz de un potente *yo* marica.

3.1 EL APOCALIPSIS SEGÚN FERNANDO VALLEJO

3.1.1 ¿Quién es Fernando Vallejo?

Habrán quienes consideren que la pregunta que titula este acápite tiene una respuesta fácil. Después de Gabriel García Márquez, conocido por todos los colombianos pero ciertamente leído por unos pocos, Fernando Vallejo es el más reconocido y nombrado escritor colombiano de las últimas décadas. Ese nivel de visibilidad que Vallejo disfruta hace que responder a la pregunta parezca fácil. Basta con recurrir a cualquiera de los numerosos libros y artículos académicos y periodísticos que sobre se él se han escrito –o basta con una simple búsqueda por Internet– para contar con los datos más importantes de su biografía. Nació en Medellín en 1942, es hijo de un abogado que fue ministro de un gobierno conservador, estudió filosofía y letras y se graduó como biólogo en Bogotá, estudió cine en Italia, de regresó a su país no encontró medios para continuar su carrera como cineasta, se trasladó a México y dirigió tres largometrajes que fueron inicialmente censurados en Colombia por su contenido violento. Radicado en México, ha escrito la totalidad de su obra literaria: once novelas, cuatro biografías, un tratado de gramática, un ensayo histórico sobre la Iglesia católica y dos ensayos científicos. Su fama creció en el 2003, año en que ganó el Premio Rómulo Gallegos por su novela *El desbarrancadero* (2001). En 2011, ganó también el Premio FIL de lenguas romances. Estos datos, efectivamente, sirven para

contestar a la pregunta. Sin embargo, ahí radica la trampa en la que posiblemente el mismo escritor quiere que caigamos. Si aceptamos esta información como parte central de una respuesta sobre quién es Fernando Vallejo, estamos aceptando que el autor se define a partir de su obra. Esto, por supuesto, no es extraño ni novedoso. Pero cuando vida y obra se entrelazan de la manera en que aquí ocurre, la respuesta sobre la identidad del escritor se complica exponencialmente.

Entre académicos y estudiosos, como ya hemos dicho, la obra de Fernando Vallejo ocupa un lugar central en el escenario de su identidad –y no sólo de la suya, sino del país, dado que sus libros se han convertido en una visita obligada en el análisis de las representaciones de la violencia y la sexualidad en la novela contemporánea. La presencia de estudios sobre Vallejo no siempre fue tan prolífera. En los años ochenta, Vallejo era prácticamente un desconocido en el campo literario colombiano, lo que explica hasta cierto punto el paso desapercibido de su biografía sobre Barba-Jacob publicada en 1984. En el año 2000, el crítico Héctor Fernández L’Hoeste decía que sobre el autor poco se había escrito hasta el momento: “la crítica sobre Vallejo no es extensa. En *The Colombian Novel, 1884-1987* (1991), Raymond L. Williams ya le dedica unas líneas para identificarle como el primer autor colombiano en lidiar, de manera explícita, con la homosexualidad” (758). Este dato no puede pasar desapercibido. Resulta muy importante que uno de los primeros acercamientos serios a la obra de Vallejo reconozca el escabroso tema de una sexualidad fuera de la norma. El artículo de L’Hoeste nombra otros estudios. Uno, escrito por Javier H. Murillo a manera de prólogo para *El río del tiempo* (1985-1993)⁴¹, en el que el prologuista decide no darle protagonismo al tema de la sexualidad:

⁴¹ Los años 1985-1993 corresponden a la publicación de la primera y última novela del ciclo autobiográfico de Vallejo. La progresión es la siguiente: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988),

La memoria es el mamotreto original, el objeto pesado y embarazoso que se abulta, irregular y deforme, todos los días. Más en Colombia donde la realidad está plagada de pesadillas de monstruos acéfalos. El caos, la violencia esencial, sus gestos son el síntoma, lo visible del asunto, el objeto de Vallejo. (18)

Murillo habla de la sexualidad en *El río del tiempo*, aunque como parte del descubrimiento del protagonista del erotismo y los enervantes, y “el hallazgo de una Medellín subterránea, oscura y turbulenta” (12). Se repite pues la misma relación entre sexualidad y drogas presente en Barba-Jacob y alentada por la crítica escandalizada. De vuelta a Murillo, su énfasis está en la memoria y en cómo ésta informa la reconstrucción de diferentes vidas y épocas en Colombia. Su prólogo es un documento particular porque en su legítimo afán por lograr una descripción general de la obra autobiográfica de Vallejo, termina por sugerir que una omisión del tema de la sexualidad es la mejor manera de otorgarle peso y calidad a la obra.

El silencio, sin embargo, no podía durar por mucho tiempo. L’Hoeste cita los trabajos iniciales de Luz Mary Giraldo y de Hilma Zamora-Bello, quienes dedicaron sus esfuerzos al siguiente libro de Vallejo después de su ciclo autobiográfico: *La Virgen de los sicarios* (1994). Esta novela es la continuación de la trampa dispuesta para que aquellos guiados por el interés morboso del escándalo pudieran darle aún más visibilidad a Vallejo. ¿Qué mejor estudio de caso que el de *La Virgen de los sicarios*, una historia en la que un viejo y su joven amante homosexual recorren las calles de una ciudad invadida por la violencia?

Con la producción de la versión cinematográfica de *La Virgen*, cuyo guión fue escrito por Vallejo como una adaptación de su propia novela, el goce del morbo y el sabor dulce del escándalo podían ser ahora experimentados por el segundo grupo, los no iniciados, el público no

Años de indulgencia (1989), *Entre fantasmas* (1993). Solo hasta 1999, se publica una primera edición de las cinco novelas como parte de una gran obra titulada *El río del tiempo*.

lector. El marco tradicional colombiano ponía de nuevo en marcha su maquinaria mojigata, esta vez, por medio de una reacción a la proyección de la película. En noviembre de 2000, el periodista tolimense Germán Santamaría⁴², publicaría en la revista *Semana* las siguientes palabras:

Vamos a decirlo de manera directa, casi brutal: hay que sabotear, ojalá prohibir, la exhibición pública en Colombia de la película *La Virgen de los sicarios* [...] Sin falsos moralismos, sin arroparse en la bandera nacional, sin jamás haber sido camanduleros, la vimos como una hora y cuarenta y cinco minutos de horror contra todo lo colombiano y contra Medellín [...] Lo más sensato es ignorar a Vallejo, incluso ignorar la película, porque los provocadores, como los terroristas, lo que buscan es la atención y la notoriedad pública [...] Un delirante [Vallejo] que le quiere cobrar a toda una nación el no haber podido ser felizmente homosexual en Medellín, como lo proclama en todas sus entrevistas. Es asunto suyo que esa sea su opción física, e incluso es respetable, porque no se trata de discriminar a nadie por su sexualidad. Pero que no sea, por favor, un maricón tan escandaloso. (Santamaría)

Santamaría se toma el tiempo de desligarse de la tradición “camandulera” colombiana para establecer su posición. Sin embargo, escandalizado por las escenas homoeróticas y de violencia de la película, no puede evitar caer en la contradicción: se refiere a la homosexualidad como opción física –desconocimiento claro de la experiencia corporal marica– y la utiliza como argumento para desautorizar al escritor antioqueño: “A Vallejo se le debería ignorar si no fuera

⁴² German Santamaría Barragán es el actual embajador de Colombia en Portugal. Nació en El Líbano, Tolima en 1950. Escritor y periodista, ganador en cinco oportunidades del Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar. Fue director de la Revista *Diners* entre 1999 y 2011 (Santamaría).

por el daño y la desorientación que puede sembrar en *cierta* juventud colombiana” (Santamaría énfasis mío). Vallejo, en efecto, siembra desorientación, pero ésta tiene poco que ver con la que sugiere Santamaría. En el documental de Luis Ospina titulado *La desazón suprema, retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003), el escritor responde de esta manera a los alegatos de Germán Santamaría que un locutor radial cita para provocar su reacción: “Colombia le acaba la carrera a todo el mundo, Colombia atropella a todo el mundo porque Colombia produce columnistas y gente tan miserable como el que usted me está citando. ¿Qué más quiere que le diga?” (*Desazón*). Acto seguido, Vallejo es confrontado a Santamaría que lo escuchaba desde otra línea. Santamaría continua refiriéndose a la homosexualidad de Vallejo en relación a la película y lo tilda, nuevamente, de resentido. Ante la emboscada, la respuesta de Vallejo no se hace esperar:

Yo no soy un resentido. Yo soy completamente realizado en la vida. Me va muy bien [...] Si supiera con todos los muchachos con los que me acosté. Con todos los que pude. Infinidad, infinidad. Yo fui infinitamente feliz y estoy muy triste de no poder vivir en Colombia porque yo a Colombia la quiero mucho. Y mientras más me acerco a la muerte, más la quiero. Y su derrumbe y su desplome y su desintegración se suman a los míos. Y me voy porque me están esperando abajo.

(*Desazón*)

Otro ejemplo de la reacción popular ante la figura de Fernando Vallejo se puede encontrar en el programa de crítica política de la cadena radial Caracol llamado *La Luciérnaga*. En este programa, el imitador Nelson Polanía simula la cadencia y entonación de Fernando Vallejo, personaje amargo y pesimista, encargado de comentar noticias de carácter cultural. No obstante, todas sus intervenciones terminan en una serie inagotable de diatribas, en apologías a la

violencia, que obligan a los periodistas a cortar los micrófonos y sacar al personaje del aire. Emitidas el 19 de abril de 2013, las siguientes palabras fueron escuchadas por la audiencia del programa: “yo detesto al pueblo, yo detesto al populacho, a la chusma, a la horda, a la turbamulta. A mí no me sirve el pueblo ni como objeto sexual [...] deberían ponerle una bomba a todos...” (*Luciérnaga*). Esta ominosa puesta en escena tiene, sin embargo, un sustrato en los discursos del escritor y, entre ellos, en *La Virgen de los sicarios*. Dice el narrador:

Nos bajamos en el parque de Bolívar, en el corazón del matadero, y seguimos hacia la Avenida La Playa por entre la chusma y los puestos callejeros caminando, para calibrar el desastre. ¿Las aceras? Invasadas de puestos de baratijas que impedían transitar. ¿Los teléfonos? Destrozados. ¿El centro? Devastado [...] El vandalismo por donde quiera y la horda humana: gente y más gente y más gente y como si fuéramos pocos, de tanto en tanto una vieja preñada, una de esas putas perras paridoras que pululan por todas partes con sus impúdicas barrigas en la impunidad más monstruosa. (75)

Estas palabras son utilizadas por parte del personaje radial, la imitación de Fernando Vallejo. Al parafrasear al narrador –sin su maestría rítmica original– lo que el imitador hace es ofrecer al público una confusión más. Para los millones de personas que escuchan el programa, no hay mucha diferencia entre Fernando Vallejo y su imitación radial. Sin lugar a dudas, las intervenciones públicas del escritor han alimentado la confusión. En las primeras escenas del documental de Luis Ospina, el escritor participa en el Encuentro Iberoamericano de Escritores que se llevó a cabo en Bogotá en el año 2000. En el discurso que pronuncia, la opción de la muerte sobre la vida se ve reflejada en la súplica que el escritor le hace a los jóvenes colombianos:

No se reproduzcan, no paguen con la misma moneda. El mal por el mal. Que imponer la vida es el crimen máximo. Dejen tranquilo al que no existe ni está pidiendo venir en la paz de la nada. Total, es a esa a la que tenemos que volver todos. ¿Para qué entonces tanto rodeo? (*Desazón*)

¿Quién es pues Fernando Vallejo? ¿Un maricón escandaloso, según Santamaría? ¿Un escritor, ante todo escritor, según Murillo? ¿Un misántropo cascarrabias, según *La Luciérnaga*? La proliferación de respuestas revela la ambigüedad de su identidad. La desazón deja de ser la de vivir sabiendo que Colombia es un desastre y que la vida no es más que la vuelta del bobo. La desazón consiste en no ser capaces de contestar a la pregunta sobre la identidad de Vallejo. Pero lo que no hemos entendido, a pesar de todos los libros, todas las frases, todas las repeticiones, críticas y situaciones escandalosas es que hacerse la pregunta es caer en el engaño. Fernando Vallejo es una trampa inevitable. Claro que es un hombre de carne y hueso. Claro que es un escritor. Claro que es un maricón escandaloso. Claro que es un viejo cascarrabias. Pero es cualquiera de esas cosas –en las combinaciones que nos sean posibles– dependiendo de la forma en que nos acerquemos a su identidad.

La ventaja de entenderlo como una trampa es evidente. Al reconocerlo así, aceptamos que se trata de una construcción cuya efectividad no sólo es responsabilidad del escritor, sino también es nuestra. Y sea por omisión, o por categórica mención, la sexualidad del escritor ocupa un papel fundamental al momento de hablar sobre él y es un mecanismo que funciona a manera de carnada. La crítica se ha dejado encantar por los brillos tornasolados de la sexualidad en la obra de Vallejo. Y, por supuesto, ésta no sería una carnada tan eficaz –no habría mucho interés en ella– si Vallejo no escribiera su obra en primera persona, y si aquella primera persona no se llamara Fernando.

3.1.2 Autoficciones: las trampas del yo

¿Cómo se construye esta trampa? Convencida de que la obra del autor es la reproducción directa de su vida en el papel, Colombia se ha escandalizado por el atrevimiento discursivo de Vallejo. Desconocer los alcances de la escritura como artefacto ficcional es permitido entre el público en general. Pero la trampa no debería extenderse a la crítica, conocedora de la premeditación de Vallejo al difuminar los límites entre realidad y ficción. En una intervención en el Instituto Cervantes de Berlín, en el año de 2005, con motivo del cuadrigentésimo aniversario del Quijote, Vallejo reflexiona sobre la palabra y sobre la novela como género literario:

Total, la novela no es historia. La novela es invento, falsedad [...] Para mí todos los libros son mentira: las biografías, las autobiografías, las novelas, las memorias, Suetonio, Tácito, Michelet, Dostoievsky, Flaubert... Una de nuestras grandes ficciones es llamar a nuestra especie Homo Sapiens. No. Se debe llamar Homo Alalus Mendax, hombre que habla mentiroso. La palabra se inventó para mentir, en ella no cabe la verdad. El hombre es un mentiroso nato y la realidad no se puede apresar con palabras, así como un río no se puede agarrar con las manos.

(Diálogo)

No se puede, sin embargo, leer esta opinión de manera literal. Es decir, no se puede llegar tampoco al extremo contrario y sostener que nada de lo que Vallejo dice es cierto. A lo que el autor se refiere aquí es a la imposibilidad de reproducir la realidad por medio de la literatura. Balderston es cauteloso al notar esta particularidad cuando dice que “Vallejo es conocido, principalmente, como autor de una serie de irreverentes semi-autobiografías” que se instalan “en una zona incierta entre la ficción y la autobiografía” (*Deseo* 153). Gran parte de la crítica sobre Vallejo, aquella que analiza lo pormenores de la trampa diseñada por el escritor, ha decidido

explorar con atención este aspecto fundamental de su obra. El investigador belga Jacques Joset evalúa la conexión entre la obra de Vallejo y los hechos de la vida del autor en un libro publicado en 2010 titulado *La muerte y la gramática: los derroteros de Fernando Vallejo*. Joset anota la particular actitud de Vallejo en definir uno de sus libros como una crónica. Se trata de *Mi hermano el alcalde* (2004), donde la primera persona aparece incluso en el título.

A partir de esta observación, Joset sostiene que “la versatilidad terminológica de Fernando Vallejo en las denominaciones de sus libros confunde” a quienes quieran encajarlos en un género específico (106). De allí la cautela de Balderston al no entrar en la inútil discusión sobre el género de la obra de Vallejo. De allí que ambos críticos estén de acuerdo en que lo que vale la pena analizar es aquella primera persona en la que el autor insiste:

Pero a la verdad nada hizo el propio Vallejo para despejar la confusión en cuanto a la ubicación genérica de la pentalogía [*El río del tiempo*], de *La Virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero*, *La Rambla paralela* y *Mi hermano el alcalde*. Y posiblemente no le interesaba y seguirá desinteresándose por lo que nos interesa a los historiadores de la literatura y narratólogos. Lo que sí le ha preocupado obsesivamente es el destierro de la “novela” omnisciente, la de tercera persona. (Joset 102)

Agradecemos esta observación respecto a la importancia de la primera persona y estamos de acuerdo con ella. Joset reconoce que la obra de Vallejo está siendo entendida como una amalgama entre ficción y autobiografía (107). Si percibimos una ventaja al reconocer la trampa de Vallejo en páginas anteriores, ahora reconocemos igualmente la ventaja que nos da entender que la trampa se fundamenta en el uso de la primera persona. Si la enseñanza de los dandys

Europeos de un siglo atrás se fundamentaba en la frase “never say I”, ahora llegaba el momento de hacer todo lo contrario: decir yo, y decirlo siempre.

Otro crítico que se adhiere a dicha corriente es el investigador español Francisco Villena Garrido con un libro titulado *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo* (2009). El fin de Villena en este estudio es el de “probar que la expresión narrativa del antioqueño organiza subjetividades disidentes y demarcaciones culturales que delinean una relectura de las metanarrativas contemporáneas” (20).⁴³ ¿En qué consisten esas “subjetividades disidentes”? Dada la forma en que Vallejo escribe, dada su “expresión narrativa”, no cabe duda que Villena se está refiriendo a la primera persona que guía la narración:

El uso y abuso del registro en primera persona crea zonas de sombra que contribuyen a dificultar la separación de la voz narrativa de la figura del autor. De ahí que el concepto clave para interpretar su narrativa sea la autoficción, como lugar en el que coexisten el pacto novelesco y el autobiográfico. (34)

Balderston, Joset y Villena han dado en el blanco. No se trata sólo de ver cómo Vallejo habla desde una primera persona, sino de reconocer que los hechos que aquel yo narra no son necesariamente ciertos. Así, el concepto de autoficción permite delimitar la escurridiza obra de

⁴³ Si bien Villena busca que la obra de Vallejo funcione como una respuesta literaria posmoderna que ponga en jaque los dualismos contemporáneos local/global y nacional/posnacional, su clara intención se pierde en el uso de una terminología exclusiva para iniciados:

[Sus libros] evidencian el vuelco hacia el individualismo y la autorreflexión en una contingencia histórica y cultural difusa, donde las metanarrativas no resultan explicativas con respecto a la realidad ante su agotamiento epistémico. El análisis narratológico que se ofrece en esta parte evidencia la reconstrucción cultural que el narrador muestra, a caballo entre la representación del pacto autobiográfico y el novelesco, como capacidad de fabulación liberadora y establecedora de una realidad textual, alterna y análoga a la social, persuasiva mediante el valor transformativo de la palabra, o sea, la agencia del discurso. (167-68)

Vallejo. Joset ofrece una definición al nuevo término que pide prestada a Susana Arroyo Redondo, investigadora de la Universidad de Alcalá. Arroyo dice:

La autoficción no se queda sólo en una mera interferencia entre lo autobiográfico y lo novelesco, sino que muestra muchas ambigüedades en su propia construcción formal [...] la autoficción es una forma de escritura que se propone como relato de una historia verdadera a través [de] un discurso ficticio. Es decir, el texto se elabora como ficción basada en hechos reales en la que el autor no duda en involucrar hasta su nombre propio para proponer un pacto de lectura que imite los principios del pacto autobiográfico al mismo tiempo que los subvierte. (citado en Joset 108-9)

La presencia inevitable de la ambigüedad en la identidad de Fernando Vallejo, sea que caigamos o no en su trampa, corrobora que aunque la intención del escritor es la de contar la historia de su vida, el hecho de narrarla implica inscribirla dentro de los marcos de la ficción literaria.

Este cruce permite, paradójicamente, establecer una separación entre el Fernando Vallejo que vivió lo ocurrido y el Fernando Vallejo que es narrado. En este desdoblamiento se hace posible comenzar a hablar de una imagen, de un reflejo. El reflejo literario de un ser que ha vivido. La metáfora del reflejo aparece en *El desbarrancadero* (2001) de la siguiente forma:

Entonces lo vi, naufragando hasta el gorro en su miseria y su mentira en el fondo del espejo: vi un viejo de piel arrugada, de cejas tupidas y apagados ojos.

–¡Quién sos, gran hijueputa! –le increpé–. ¿De dónde te conozco?

Por las cejas lo reconocí.

–Ah... –dije dando un paso hacia atrás para apartarme del espejo.

–Ah... –dijo el viejo gran hijueputa dando un paso hacia atrás para apartarse del espejo. (125)

Este desdoblamiento, aunque no implica la diferenciación entre autor y personaje que la trampa del yo oculta, es un indicio más de cuan consciente está el autor de los límites entre la realidad y la ficción y de cómo la literatura hace posible generar una tensión entre esos límites. Así mismo, la trampa no sólo genera en el lector una confusión en cuanto a la imagen del autor, sino que también genera la ilusión literaria de estar frente a hechos reales. En *Héroes sin atributos* (2009), Julio Premat anota:

Así como todo relato produce la impresión de un conjunto preestablecido de circunstancias, un *déjà arrivé* antes de comenzar la lectura, la marca supuestamente vivencial de la literatura, la correspondencia directa o indirecta con un relato biográfico, constituyen elementos esenciales de la recepción. En ese sentido se podría hablar de una “ilusión biográfica” así como hay una “ilusión referencial”; detrás de toda ficción, fragmento narrativo, se situarían las trazas de una vida (y que, tratándose de la vida de un gran escritor, o al menos de un escritor admirado, tendría sentido, sería una vida infinitamente significativa y sobredeterminada). (24)

La trampa del yo es en realidad dos. Por un lado el yo confunde a las versiones reales y ficticias de Fernando Vallejo. Por el otro, la misma “ilusión autobiográfica” hace que lo que se narra se dé por real.

3.1.3 Autobiografías: estética de la existencia

Cuenta el investigador francés Édouard Delruelle que en abril de 1983, durante una visita a la Universidad de Berkeley, Michel Foucault es interpelado por sus estudiantes con la siguiente pregunta: ¿qué tipo de moral podemos elaborar hoy en día? (1) La respuesta de Foucault no se hace esperar:

Ce qui m'étonne, c'est le fait que dans notre société l'art est devenu quelque chose qui n'est en rapport qu'avec les objets et non pas avec les individus ou avec la vie [...]. Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art ? Pourquoi une lampe ou une maison sont-ils des objets d'art et non pas notre vie ?
(citado en Delruelle 1)

Aunque no es interés de estas páginas explorar los pormenores filosóficos de la relación entre moral y arte, sí vale la pena preguntarnos por qué ante una pregunta sobre la idea de moral, Foucault responde con la sugerencia de crear una obra de arte a partir de la propia vida. Y más aún, vale la pena preguntarnos por qué dicha respuesta nos lleva a pensar en la obra de Fernando Vallejo.

Delruelle propone la existencia de una subrepticia tradición filosófica que él llama una “esthétique de l’existence”, que viene de los filósofos helenistas y que resurge en raras ocasiones, no de manos de los filósofos, sino de las palabras generadas por escritores:

Cette « tradition cachée » de l'esthétique de l'existence, après son apogée dans les philosophies hellénistiques, n'a ressurgi dans notre culture qu'à de rares occasion : à la Renaissance, bien sûr (les humanistes italiens, Montaigne), au 18^e avec Diderot, au 19^e avec le dandysme (Baudelaire, Nerval, Byron, plus tard Oscar Wilde) [...] au 20^e siècle l'esthétique de l'existence se retrouve encore chez

des écrivains aussi différents que Gide, Aragon, Malraux, et aussi Michel Leiris, dont les récits autobiographiques [...] répondent explicitement à l'injonction de faire de sa vie une œuvre d'art. (6)

Delruelle, posiblemente ciego ante el importante corpus literario latinoamericano, no pudo haber imaginado que el escrito autobiográfico de Vallejo, los cinco libros que componen *El río del tiempo* y que corresponden a sendos períodos de la vida de Fernando Vallejo, son la expresión misma de una vida que se ha venido convirtiendo, libro a libro, en obra de arte. En el documental de Luis Ospina, frente a la cámara de su amigo, sentado en el salón de su casa en México, Fernando Vallejo resume esos períodos. *Los días azules* corresponden a su infancia; *El fuego secreto* es el recuento de su juventud; *Los caminos a Roma* narra su viaje a Italia y sus estudios de cine; *Años de indulgencia* cuenta su estadía en New York y, finalmente, *Entre fantasmas*, como el mismo autor dice “es una parte acá [México] y un caos en muchos lados” (*Desazón*).

El uso del yo, en este punto, adquiere un nuevo significado que se adhiere a la trampa compuesta por Vallejo. La insistencia –documentada hasta el cansancio por parte de la crítica– respecto a la primera persona en la obra de Vallejo es la continuación de una tradición en la que la particular sexualidad de aquel yo se convierte en el motor y en la razón misma de su insistencia. Dicho de otra manera, el aspecto marica en la imagen de Fernando Vallejo es el que fundamenta dicha imagen. Si aquel yo no fuera marica, si no viniera respaldado por una fuerte columna de escritores que a lo largo de la historia han usado su identidad, su individualidad como estética de su propia existencia, aquel yo no tendría el peso suficiente para devenir obra de arte.

En ese sentido, entendiendo la obra autobiográfica de Vallejo como una expresión de finales del siglo XX de la “estética de la existencia” propuesta por Delruelle, se puede decir que

para Fernando Vallejo vivir y escribir son dos aspectos de un mismo acto –o una gran obra en dos actos– que termina por ser la base de su existencia. En *Autobiografía como autofiguración* (2007), José Amícola, siguiendo la definición sobre la autobiografía que ofrece la investigadora española Celia Fernández Prieto, anota que:

[La autobiografía] es un acto performativo (o “realizativo”) en virtud del cual el sujeto se crea a medida en que se escribe. Asimismo, entre el autor real y el enunciador textual no cabe establecer una identidad absoluta, pero sí se puede hablar de una voluntad de identificación pragmática. Esta identificación es inestable, pues “el discurso autobiográfico descansa sobre tensiones irresolubles entre lo vivido y su representación narrativa, entre lo uno y lo múltiple del sujeto”. (31)

Así, para Vallejo, la “voluntad de identificación pragmática” está dada por la inseparabilidad de estos dos actos: vivir y escribir. Estas dos etapas de un mismo ejercicio estético de existencia se complementan y no pueden existir la una sin la otra: “Un libro es normalmente una aventura, como la vida. [...] Yo escribo con una lentitud inmensa. Escribir *El río del tiempo* me tardó cincuenta años de vivirlo” (*Desazón*).

¿Qué decir entonces de los libros que no conforman el ciclo autobiográfico? ¿Hasta qué punto hay una correspondencia entre la vida de Fernando Vallejo y la del personaje llamado Fernando que recorre las calles de Medellín con su amante sicario Alexis? ¿Qué tanto se relaciona Fernando Vallejo con el narrador de la historia de la muerte de su padre y su hermano en *El desbarrancadero*? ¿Hasta dónde llega la voluntad de identificación entre el personaje y el autor?

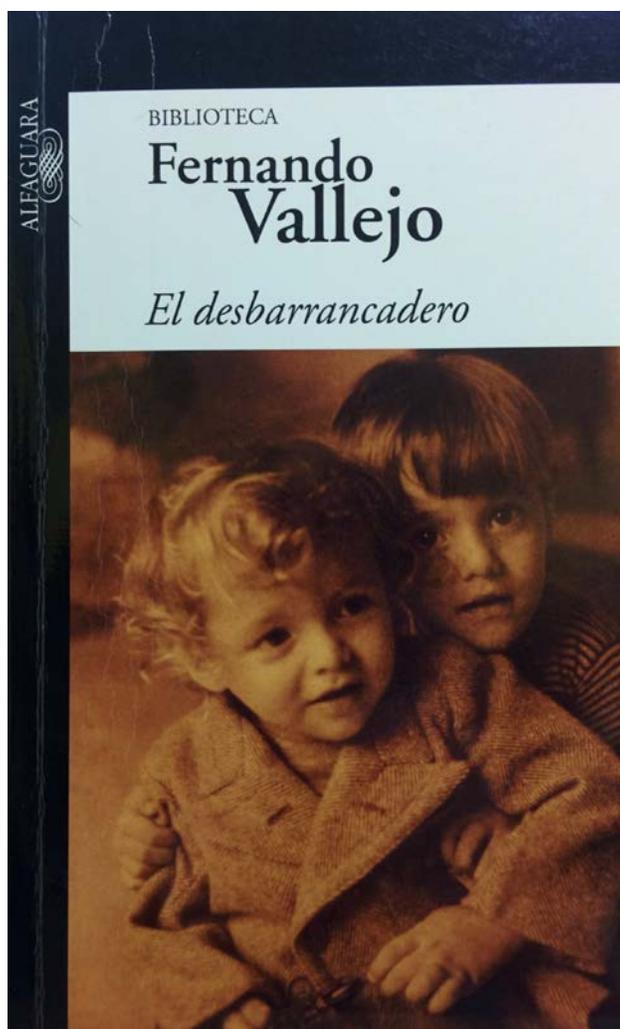


Figure 4. Fernando y su hermano Darío en la portada de *El desbarrancadero* (2005)

En el caso de este libro, una variable paratextual importantísima debe mantenerse dentro de la ecuación. Se trata de la portada de la edición de Alfaguara. En ella se observa a un Fernando de pocos años de edad abrazando a su hermano Darío. Es más, en el mismo texto se hace una referencia a la foto:

Esa foto de esos niños y ese sueño de ese río resumen con la verdad profunda de lo que decanta el tiempo mi relación con Darío. De niños, cuando éramos él y yo solos y aún no nacían los otros, nos unió el cariño. Después la vida nos volvió a

juntar, con sus muchachos. Y juntos seguimos hasta el final en que nos acogió en su asilo de ancianos la que empieza por eme. (158)

Se hace entonces evidente la voluntad de identificación autobiográfica del autor con su obra. Para consolidar esta identificación, una nueva definición del concepto de autobiografía resulta útil en este momento. Sylvia Molloy nos ofrece dicha definición y Amícola la recoge de la siguiente manera: la autobiografía “es siempre una representación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa” (26). El segundo de los libros que componen *El río del tiempo*, *El fuego secreto* (1987), es la representación literaria del caos de recuerdos que se repiten una y otra vez. Recuerda Fernando que su abuela solía leerle textos de Heidegger. En un momento dado, Fernando narra cómo éste le pide a su abuela que lea una nota de pie de página:

Me la lee. Con estos filósofos alemanes no queda de otra que explicar las palabras claves con notas, dos o tres por página. Así una simple palabra de Heidegger requiere mil en español. El traductor, por supuesto, también tiene que ser un filósofo. (77)

No es gratuita, por supuesto, la incursión del autor de *Sein und Zeit* en un relato sobre el ser y el tiempo, una autobiografía. Es más, la incursión de Heidegger también es utilizada por Vallejo para criticar las limitaciones consustanciales del idioma español para el ejercicio de la filosofía:

Un idioma farandulero, que para tal fin no sirve: nos vamos, desconcertados, por las ramas tras el vuelo del primer pájaro, ¡y a ver quién nos hace aterrizar! Somos repetitivos, redundantes, periféricos: giramos y giramos dándole la vuelta del bobo a un huevo. (77)

Esta crítica lleva a Vallejo a referirse a la repetición como aspecto fundamental del idioma castellano. Recuerdos del yo, por supuesto, tienen en la repetición la más efectiva herramienta de transmisión del mensaje.

Repetición de hechos, de palabras, reiteración de estados de ánimo, las mismas diatribas una tras otra, la lluvia nuevamente, los muertos, las iglesias, los bares, los mismos bares, la aguja que gira sobre el disco pasando por el mismo lugar, el mismo bolero de Leo Marini, las mismas curvas en el Studebaker que supera los límites del trazado de la carretera y también los límites del libro, el Tara-ta-ta-tán de los tambores en la fiesta del Corpus, la cotorra Doloritas que repite lamentos de un duelo que no comprende, el loro viejo que aprende a repetir los berridos de un bebé, la muerte de Luis Cortés que se narra más de una vez, las cinco veces que Fernando sufre de inconvenientes *coitus interruptus*, etc, etc, etc. La razón de ese vértigo de repeticiones parece estar en el momento en que Fernando paga una habitación con un reloj: “Y le entregué mi reloj: el primero, el último. Y en el acto se me detuvo el tiempo: hasta entonces había vivido para vivir; en adelante creo que he vivido para recordar” (39). Establecida esta separación, la repetición comienza a tener un sentido estructural. Repetir es una forma de recordar.

La consecución caótica y repetitiva de hechos tiene ahora una razón: se trata de un recuerdo, de una serie de recuerdos atados por ‘pretextos’ que llevan de un punto a otro y que tienden a repetirse:

No sé si mi estancia en Bogotá precedió a Chucho Lopera o lo siguió ni me lo propongo averiguar, porque si bien el destino avanza recto, como saeta, el recuerdo, licencioso, se puede permitir sus libertades, e ir y venir y volver [...] Un libro así, claro, es una colcha deshilvanada de retazos, pero ¿qué es la vida (no la

falsa novela) sino retazos, pedacería, pedazos unidos por el débil hilo del “yo”?
(110)

El yo es para Vallejo el componente que mantiene en un solo pedazo el tejido de la vida. Por medio de ese yo, Vallejo puede viajar a través del tiempo y del espacio, viajar de libro en libro. En *El desbarrancadero*, para aclarar toda duda sobre su carácter autobiográfico, el narrador anota:

Y la verdad le decía: hasta el fondo de un barranco ya lo había seguido [a Darío], en el Studebaker, una noche en que se le cansó la mano al dar una curva. Pero hasta el infierno aún no, y él ahí está y yo aquí en el curso de esta línea, salvando a la desesperada una mísera trama de recuerdos. (35)

Fernando Vallejo hace visible el acto de escritura y, a la vez, establece este acto como parte complementaria de su vida. Ese “volver a contar” por medio del yo viajero de la memoria es una de las marcas de la estética de la existencia de Vallejo.

José Amícola parafrasea de la siguiente manera una idea de George Gusdorf sobre la autobiografía: “sería una forma de forjar también la propia identidad que cobraría sentido sólo en el momento en que las piezas sueltas serían aglutinadas en un todo para la inspección que llevarán a cabo los otros” (34). Siguiendo esta idea, la obra de Vallejo sería la anotación literaria de un proceso de formación de una identidad. No sólo se trata de ver una retrospectiva de los primeros cincuenta años de vida de Vallejo en *El río del tiempo* o en las demás semi-autobiografías. Se trata también de observar cómo esa identidad corresponde a un autor que se ubica desde el presente para, como dice Gusdorf, “restituir los retazos de sí mismo en base a una idea de su propia singularidad en un momento particular de su propia historia de vida” (citado en Amícola 35).

De la misma forma, la investigación propuesta por Mark Millington en *Hombres in/visibles* (2007) puede ayudar a entender el funcionamiento del yo que soporta la imagen de autor de Fernando Vallejo. Millington explora las representaciones de la masculinidad en la literatura de América latina durante buena parte del siglo XX. Algunas de sus observaciones utilizan como punto de partida las reflexiones de Alan Petersen sobre la identidad. Según éste último, “cada vez más la ‘identidad’ se ve como una construcción discursiva –arbitraria y excluyente–, y funciona como un ideal normativo para regular a los individuos” (25). Así, la singularidad identitaria de Vallejo se fundamenta en sus palabras.

Sin embargo, se debe ser precavido. Como hemos visto hasta el momento, las trampas del yo en Vallejo no permiten a sus lectores confiar enteramente en sus palabras. Vallejo es el ejemplo más claro de aquel *Homo Alalus Mendax* descrito por él mismo en Berlín en 2005. La presencia de un público hace que la construcción de la trampa por parte del escritor pueda ser entendida como un acto performativo. Prestar una de las características de la idea de performatividad a la teoría *queer* para dilucidar los esquemas de la identidad de Vallejo no resulta muy atrevido. Millington anota:

Sexo y género son estructuras normativas por las cuales el sujeto logra *vraisemblance* (verosimilitud) cultural (Silverman) o se vuelve inteligible en un sentido cultural (Butler). Esa *vraisemblance* o inteligibilidad se puede ver como el resultado del proceso simbólico de dar sexo y género al cuerpo y al ego para restringir su inestabilidad, creando así un *efecto* de continuidad y coherencia. (34)

Las repeticiones constantes de características particulares en el discurso autobiográfico y semi-autobiográfico de Fernando Vallejo generan la sensación de consistencia identitaria que permite al lector delimitar los rasgos de una imagen. A lo largo de su obra, Vallejo repite. Lo que a

simple vista puede parecer un defecto de estilo, lo que hemos llegado a considerar como la estrategia estética del recuerdo, es ahora, a la luz de este análisis, el fundamento de la construcción de su identidad y por ende de su imagen de autor. La escritura de Vallejo es repetitiva porque es autobiográfica, y recordar es repetir a la vez que es construir una identidad. Así como para Vallejo vida y escritura están ligadas, así mismo recuerdo y repetición son la base discursiva de su imagen de autor, de su existencia pública. Los mismos lectores que escuchan el programa radial *La luciérnaga* pueden encontrar una coherencia entre la voz del imitador y la imagen de autor creada por el escritor a través de su obra. La trampa diseñada por Vallejo consiste en que ambos, la parodia radial y la construcción discursiva, se fundan en una identidad particular, en un yo que a fuerza de repetirse a sí mismo genera la ilusión de su propia existencia.

3.1.4 Biografías: evolución de la especie marica

A la particular cercanía entre escritor, narrador y personaje se suma la presencia de un crítico, cercano amigo de Vallejo, llamado Margarito Ledesma. En la primera edición de la nueva versión de su biografía sobre Barba-Jacob, titulada esta vez *El mensajero la novela del hombre que se suicidó tres veces* (1991), la contratapa es exclusivamente propiedad de Ledesma:

Y con la franqueza que me permiten años de compartir con él los mismos vinos, las mismas cantinas, los mismos amigos, las mismas viejas, le he aconsejado con toda claridad que no insista más en ese tema obsesivo del yo, que lo personal no le interesa a nadie: que donde dice “yo” ponga “él”, y donde dice Medellín ponga “Tambo” o “Yoknapatahua”, y se olvide de una vez por todas de Colombia, que Colombia no es más que un paisito más en la vasta geografía del mundo.
(Ledesma)

Ledesma insiste en que Vallejo deje de utilizar la primera persona y su razón es simple: a nadie le importa. El inconveniente principal de esta observación, sin embargo, es que se da precisamente en un libro que no sólo está escrito en primera persona –no hay sorpresa en ello–, sino que dicho libro es a su vez la reescritura de una biografía escrita años antes en tercera persona. Quienes hayan leído esa primera versión habrán sentido la dificultad de leer una biografía carente de datos bibliográficos y sin orden cronológico en la consecución de los hechos. El único aliento fresco en la lectura de aquellas páginas estaba en la maestría de una voz que desaparecía tras una impecable narración en tercera persona. Muy seguramente, aquellos lectores habrán estado de acuerdo en el desastre que significaría escribir, desde un yo, una biografía sobre alguien más, sobre todo si ese yo es tan impertinente como el de Fernando Vallejo. Pues bien, Vallejo no sólo lo hizo, sino que se jactó de poner a Ledesma, una invención suya, un ser sin huesos ni carne, a criticar precisamente el uso del yo.⁴⁴ Para quienes nos interesamos por las estrategias literarias polifónicas y metanarrativas, esta anécdota, más que un simple juego, es la burla máxima a la tercera persona, pero también es la pista por medio de la cual podemos rastrear los comienzos mismos de aquel yo que con los años y con los libros se ha convertido en la intrincada trampa que es hoy en día.

La pista, sin embargo, no está en la apócrifa presencia de Margarito Ledesma, sino en el libro en cuya contratapa el crítico despotrica en contra del uso del yo: la biografía de Porfirio Barba-Jacob. Esta biografía, como ya se ha estudiado con detalle en la sección sobre el poeta colombiano, fue originalmente publicada en 1984. En esa primera versión, acercándose la lectura

⁴⁴ Balderston ha dado cuenta de algunas de las apariciones del crítico apócrifo Ledesma. Una de ellas, en la contratapa de *Años de indulgencia* (1989), en la que Ledesma anota que

Libre de los estrechos linderos de los géneros, de imposiciones y religiones, sin ser novela, ni poesía, ni autobiografía, ni historia, la literatura queda entonces reducida a su última instancia: frente al embate del tiempo, con sus significados y sonidos cambiantes, el efímero pasar de la palabra. (citado en *Deseo* 153)

a la vertiginosa marcha de las últimas páginas, la voz narradora, en un quiebre abrupto, se convierte en un cuerpo: “Crucé el patio, subí la escalera y tomé por el corredor de las macetas florecidas” (502).⁴⁵ Se trata de un cuerpo que se mueve en el espacio, que camina por las calles de la ciudad de México en los años cuarenta y que frente a un hotel se da cuenta de que está por encontrarse con el objeto principal de su narración, el poeta Barba-Jacob. El cuerpo entra en la habitación del poeta:

Entonces, entonces le vi: de espaldas, fumando, balanceándose, en la mecedora que llevó a Morelia. Un leve chirrido pautaba el balanceo y las volutas de humo azuloso del cigarro se deshacían en la penumbra de la estancia. ¿Cómo llamarlo? Nadie había llegado a saber tanto de él, y no sabía cómo llamarlo. “¿Don Porfirio?” aventuré, y mi voz sonó tumbal y hueca. Entonces se volvió y en la tenue luz azulina pude distinguir su rostro adusto, volteriano. Iba a decirme algo, iba a hablar, iba yo a escuchar por fin su voz imponderable cuando otra voz, una voz de español cerril resonó a mis espaldas... (502)

Este momento es clave por dos razones. En primer lugar, se vale de un cambio abrupto para darle visibilidad al yo. Nunca, a lo largo de las anteriores quinientas páginas, el narrador se había tomado el atrevimiento de conjugar un verbo en primera persona. Esta vez, en el conspicuo nacimiento de un párrafo, el yo surge intempestivo por medio de un “crucé el patio” que le otorga cuerpo, espacio y tiempo a la voz. En segundo lugar, por si el contraste no fuera visible, la voz narradora –ahora convertida en yo– se compara con el cuerpo de un poeta sin voz. Vallejo es una voz que logra un cuerpo. Barba-Jacob es un cuerpo que perdió su voz. La importancia de esta oposición está en que en ella radica la importancia personal que tiene el uso del yo para

⁴⁵ En *Los caminos del afecto* (2015), Daniel Balderston observa este cambio de persona y lo utiliza para ejemplificar uno de los gestos literarios que construyen la tradición literaria *queer* en América Latina (21).

Fernando Vallejo. Si insistimos en ubicar a Vallejo dentro del grupo selecto en el que Delruelle posiciona a aquellos escritores del yo, expositores de la *esthétique de l'existence*, es necesario, indispensable, ubicar a Barba-Jacob como precursor del yo de Vallejo.

El ejercicio de escribir *El mensajero*, así como las biografías de José Asunción Silva y Rufino José Cuervo, hace parte de un proceso en el que Vallejo construye aquella identidad que se toma la narración y que recuerda, repite, juzga y aniquila desde el podio retórico del yo. Y si tomamos en cuenta la importancia de Barba-Jacob como inicio del yo de Vallejo, no resulta difícil encontrar rastros de dicha relación. El tono de crítica constante de Vallejo sobre cómo Medellín se ha venido expandiendo (hasta el punto de que los pueblos aledaños de su juventud ahora son barrios engullidos por la ciudad) puede rastrearse no sólo en la realidad urbana contemporánea, sino en una anécdota lejana, narrada en la primera versión de *El mensajero*, en la que Barba-Jacob conversa con una figura militar hondureña:

“Poeta –le dice el general–: conviene que vaya preparándose el discurso oficial para el Día del Árbol”. “Pero señor general –contesta Arenales–, ¿cómo es posible que aquí donde el bosque está metido en la ciudad pensemos en celebrar el Día del Árbol? Lo que hay que celebrar es el Día del Hacha”. Por algo el himno antioqueño dice: “El hacha que mis mayores me dejaron por herencia...” Por algo cuando nació Migue Angel Osorio en tierras de Santa Rosa de Osos sus paisanos ya habían arrasado con todos los árboles de la comarca. Es que el antioqueño, que es incapaz de sembrar un árbol, goza tumbándolo. (136-37)

Así, el yo de Vallejo, que todavía no se atreve a conjugar sus propias acciones, va tomando forma impulsado por los comentarios del poeta. Esta conexión se manifiesta una y otra vez, y encuentra una de sus más fuertes presencias en la imagen de la muerte. Sostener que la muerte es

u leitmotiv en la obra de Vallejo es decir una obviedad. Sin embargo, sí podemos hablar productivamente sobre la manera en que Vallejo es acompañado constantemente por ella y sobre cómo “ella” es precisamente una entidad corpórea a la manera en que lo fue para Barba-Jacob: “Yo vivo conservado en alcohol y desde hace muchos años llevo una perica sobre el hombro: mi compañera la muerte” (396), responde el poeta a su amigo Shafick, quien le pide que cuide su salud. Es más, pareciera que la primera vez que Vallejo antropomorfiza a la muerte es para narrar el deceso de Barba-Jacob:

A las doce llegó Carlos Pellicer: en una representación de ballet en el Palacio de Bellas Artes que él entonces dirigía, le habían dado la noticia de la gravedad del poeta. Lo encontró “conectado a una máquina de oxígeno, con dos presillas en las fosas nasales”. Cuando se fueron los visitantes, entró con su paso irrevocable la temida muerte. (492)

De la misma manera, el proyecto de escribir sobre Antioquia, desde la nostalgia que otorga la distancia geográfica y temporal, con la intención de hablar de la religión y de la abuela querida, es un proyecto que Vallejo llevaría a cabo en *Los días azules*, pero que pareciera haber nacido en la desaparecida obra autobiográfica titulada *Niñez*, último de los vanos proyectos de Barba-Jacob. En la versión original de 1984 de *El mensajero*, Vallejo transcribe una carta del poeta a su amigo de infancia Francisco Mora Carrasquilla, carta que vale la pena citar en este momento, a pesar de su longitud:

Ya esta sola palabra [niñez] te dirá mi propósito. A medida que voy envejeciendo y que advierto en torno mío el profundo cambio del mundo, no sólo en lo material sino en lo social, en lo psicológico, en lo moral, más me convengo de que a nosotros, en nuestro medio angostureño, nos tocó vivir días de una paz perfecta,

en un ambiente de verdadera civilización cristiana, donde la felicidad posible en la vida no era una ilusión sino un hecho. Nuestras costumbres tenían tal rudeza que yo me conmuevo al evocarlas. Nuestros padres eran verdaderos patriarcas. Como tú recordarás, en Angostura no se conocía la miseria, y los pobres lo eran sólo relativamente, pues no se es del todo pobre cuando se tiene un pan y un techo. La religión lo penetraba todo como un perfume de suaves fragancias. Mi abuelo Emigdio, que era como un roble de la montaña, tenía algo de hombre de Tolstoi. Mi madre abuela Benedicta era una mujer extraordinaria por su energía moral, por su equilibrio, por su bondad y su carácter. Ella no sólo ayudó con heroico trabajo a levantar la rústica fortuna de la familia, sino que hizo posible que sus descendientes tuviéramos aspiraciones a una vida moral e intelectual elevada y mantuvo siempre el derecho a amar la belleza, el estudio y la ciencia, cosas que sin ella no habríamos logrado... Yo quiero pintar el cuadro de lo que era Antioquia en las postrimerías del siglo XIX y en los principios del siglo XX, con toda la fidelidad y sencillez y todo el primor artístico que me sean posibles; y, dentro de ese cuadro de maravillas, hacer que se destaquen y se muevan con movimiento natural las grandes figuras de la epopeya familiar, del pueblo de nuestra raza. Como comprenderás, sueño con un libro extraordinario, que sea como el testamento de nuestra generación y como un tributo a los que nos engendraron y, al mismo tiempo, como un relicario sagrado, como un primoroso arcón donde se conserve para siempre el encanto y el aroma de las cosas que fueron... (390-91)

El proyecto es tan similar que resulta difícil no entender *Los días azules*, y en su defecto, *El río del tiempo*, como una puesta en marcha de aquella empresa autobiográfica que Barba-Jacob no pudo completar.⁴⁶ Estas intersecciones y supuestas continuaciones de empresas literarias entre las voces del poeta y del biógrafo han llamado la atención de algunos críticos. Tal es el caso de Julia Musitano. En un artículo suyo titulado “Lo propio y lo ajeno de una vida” (2012), una idea de Mónica Bernabé nos suena familiar: “[Vallejo] construye autoimágenes o proyecciones a partir de imágenes de otros escritores que muchas veces funcionan como dobles de sí mismo” (citado en Musitano 178). Por su parte, Musitano sostiene que la indagación de Vallejo en la vida de Barba-Jacob –y de José Asunción Silva– le permitió a Vallejo retomar y utilizar para sí mismo características de estos poetas. Uno de sus ejemplos clave proviene, por supuesto, de la biografía de Barba-Jacob, y paradójicamente se refiere a lo que para el poeta significa “ser hombre”. En una conversación entre Barba-Jacob y su amigo J.B. Jaramillo Meza, el poeta sostiene que para ser hombre “hay que odiar la patria y aborrecer la madre” (citado en Mustiano 178). Esa característica, sin duda alguna, es una de las más visibles en la configuración del discurso autobiográfico de Vallejo. En *El desbarrancadero*, como en *El río del tiempo*, Vallejo despotrica contra su madre:

La loca era más dañina que un sida. Sus infinitas manos de caos se extendían hasta los más perdidos rincones de la casa como el pulpo de Victor Hugo en “Los

⁴⁶ Esta no es la única vez que Barba-Jacob habla sobre su proyecto *Niñez*. Vallejo transcribe también apartes de una carta que el poeta le envió a Luis López Mesa:

Es mi propósito [...] reconstruir el medio antioqueño en que vi la luz y adivine a la alegría y el dolor de vivir; trazaré las siluetas de mis mayores cuya austeridad, cuya pureza de alma y cuya energía comprendo mejor al compás de los años que pasan, y explicar la génesis de mi personalidad dentro de la civilización casi perfecta que reinaba en nuestras montañas hacia fines del siglo XIX. No puedo expresarle con cuánto cariño pienso en estas cosas ni cuánto terror me infunde la idea de que un tema tan noble se me pudiera caer de las manos. Afortunadamente nada tendré que inventar: el arte de un libro así, como yo lo concibo, está en la sujeción a la realidad y en la transparencia y sencillez del estilo para interpretarla. (394)

Trabajadores del Mar”. Era la encarnación de las leyes de Murphy: todo en mi casa siempre podía salir mal porque para eso siempre estaba ahí ella, su incontrolable presencia. (68)

Esa “incontrolable presencia” se repite no sólo en la figura de la madre, sino también en la de la patria, Colombia. En *La desazón suprema*, la parte final del discurso inicial de Vallejo cierra de la siguiente manera:

Un día me tuve que ir sin quererlo y se me hace que a ustedes les va a tocar igual. El destino de los colombianos de hoy es irnos. Claro, si antes no nos matan. Pues los que se alcancen a ir no sueñen con que se han ido porque a donde quiera que vayan Colombia los seguirá. Los seguirá como me ha seguido a mí, día a día, noche a noche a donde he ido con su locura. Algún momento de dicha efímera vivido aquí e irreplicable en otras partes los va a acompañar hasta la muerte.
(*Desazón*)

La figura de la madre y la patria perseguirán a Fernando Vallejo, a su personaje narrador y a la imagen que reverbera en los ecos de sus intervenciones públicas. Musitano, quien escribió su artículo antes de que Vallejo publicara su tercera biografía, esta vez sobre Rufino José Cuervo, concluye que “no es casual que [Vallejo] haya elegido a dos poetas compatriotas finiseculares dandys y decadentes” para establecer dichas conexiones (193). Por supuesto que no se trata de una casualidad, en eso estamos de acuerdo. Es posible que haya habido una escogencia premeditada que llevara a Vallejo a escribir las biografías y a prestar características de los otros poetas para construir su imagen de autor, su narrador en primera persona, sus trampas del yo. Lo que aquí se evidencia puede ser entendido como la potencialidad que tiene un grupo de textos en llamar la atención de un grupo determinado de lectores. Pensemos exclusivamente en la biografía

de Barba-Jacob. Vallejo entra en contacto inicialmente con sus poemas y hay algo en ellos que lo interpela, que lo lleva a investigar, a entrevistar personas, a leer cartas, prólogos, a internarse en archivos y bibliotecas en busca de artículos periodísticos, de manuscritos, de una que otra foto. Hay algo en esos textos que lo lleva a reconstruir literariamente los hechos y los entornos en los que dichos textos fueron concebidos. Vallejo es *afectado* por los poemas de Barba-Jacob. Lo que dichos poemas generaron en él es imposible saberlo a ciencia cierta. Pero Vallejo, al ser un escritor, ha sabido dejar un rastro de los pormenores de aquel acto de lectura, en este caso, la biografía de Barba-Jacob.

Entramos, entonces, en una discusión de orden afectivo. Al explicar estas conexiones desde un punto de vista exclusivamente pragmático, se corre el riesgo de dejar por fuera una gran parte de las razones por las cuales ocurren dichas conexiones entre escritor y lector.

Vagó, sensual y triste, por islas de su América;
en un pinar de Honduras vigorizó el aliento;
la tierra mexicana le dio su rebeldía,
su libertad, sus ímpetus... Y era una llama al viento.

(citado en *El mensajero* 232)

No es difícil imaginarnos a Fernando Vallejo, leyendo desde México esta estrofa –la segunda de las cuatro estrofas del poema “Futuro” de Barba-Jacob– y sintiéndose conmovido, identificado con ella. La conexión que aquí se genera no es de orden estratégico (aunque la estrategia, más adelante, se convierta en parte crucial de la trampa). No corresponde a una decisión fría y pragmática, como lo sugiere Musitano. Resulta forzado suponer que toda esta construcción corresponde exclusivamente a un esquema de orden económico o ideológico; una imagen de autor que ha decidido utilizar para publicitar sus libros o para difundir un mensaje anárquico.

Más productivo resulta suponer que se trata de una relación afectiva entre Barba-Jacob y Fernando Vallejo. Una relación que nace de un acto de lectura, es decir, cuyo medio es la palabra escrita, la poesía. Y es, más específicamente, un acto de lectura que permite una comunicación afectiva exclusiva a un grupo particular de escritores y lectores. ¿Qué pudo haber entendido Vallejo al leer las palabras rebeldía, libertad e ímpetu en el poema de Barba-Jacob? Estas palabras terminan relacionándose con aspectos eminentemente privados, pertenecientes a las experiencias, percepciones y puntos de vista de los lectores. Pero, ¿qué ocurre cuando escritor y lector han tenido experiencias similares? En el caso que aquí nos compete, ¿qué ocurre cuando Vallejo reconoce en esas palabras la presencia de una experiencia sexual análoga? Esa experiencia, o conjuntos de experiencias en los que el deseo homoerótico es compartido entre escritor y lector, posibilita la relación afectiva; pone a andar el motor comunicador del poema, la potencialidad afectiva que late entre las líneas de los versos. Es en ese momento, en ese acto de lectura que anuncia la inminencia de una identificación íntima entre poeta y lector, que es posible el afecto marica.

Dado que el afecto es pre-discursivo, no podemos limitar el suceso y definirlo como una simple identificación entre escritor y lector. La identificación se da, por supuesto, como proceso posterior al afecto marica. Rebeldía, libertad, ímpetu son las palabras que, en nuestro ejemplo, afectan a Vallejo. Después vendrá para él un proceso de identificación, y luego una empresa literaria que ocupará las siguientes décadas de su vida. Pero fuera del ejemplo entre Barba-Jacob y Vallejo, el afecto marica palpita en cualquier palabra o expresión, en cualquier verso, o poema. Puede estar en toda una novela, o tan sólo en su íncipit. Puede estar en una dedicatoria o en un epígrafe. Y fuera del marco literario, puede ser una mirada en la calle o una sonrisa que sentimos cómplice. Toda esta potencialidad se basa en una experiencia marica común. Quienes no hayan

tenido dicha experiencia no podrán ser afectados de la misma forma. El afecto marica vibra a una frecuencia imperceptible para aquellos cuya experiencia ha sido ajena a lo marica. La particularidad privada, secreta, del afecto marica puede ser entendida como la pertenencia o no a una especie específica que comparte conexiones afectivas exclusivas.

El uso del término “especie” para sugerir los alcances del afecto marica no es una coincidencia. En primer lugar, Michel Foucault lo utiliza en el ya visitado momento en que anuncia un cambio de epistemología: “Le sodomite était un relaps, l’homosexuel est maintenant une espèce” (Foucault 59). Pero si antes nos habíamos detenido a pensar en el significado del término “relaps”, ahora nuestros esfuerzos se encaminan a pensar sobre la idea de “espèce”. El homosexual que define Foucault es una especie en el sentido positivista de la palabra. Es el homosexual del siglo XIX que hace referencia a un pasado, una historia y una infancia, un carácter, una forma de vida; y una morfología también, con una anatomía indiscreta y posiblemente un fisiología misteriosa (Foucault 59, la traducción es mía). El pasado y la infancia a la que Foucault hace referencia permiten pensar en un conjunto de experiencias particulares que, en términos generales, son exclusivas de la “especie” homosexual.

En segundo lugar, podemos decir que éste término no es gratuito debido a que tiene bases en la literatura marica colombiana. Se trata del concepto de “especie” que Fernando Vallejo explora en *La tautología darwinista y otros ensayos de biología* (2002). Con base en el ensayo que lleva el mismo nombre del libro, ensayo dedicado a criticar los argumentos de la teoría darwinista, Vallejo escribe un nuevo texto, esta vez para ser leído ante la cámara del realizador mexicano Tufic Makhoulouf Akl en enero de 2014. En el cortometraje de poco más de quince minutos, Vallejo se pregunta:

¿Y qué es una especie? ¿o sea, lo que Darwin no definió habiendo tenido que hacerlo? Yo la defino como un grupo de individuos multicelulares que se reproducen por el sexo y que por barreras biológicas no pueden reproducirse con los de otros grupos. Y así, si el individuo fundador de una nueva especie tiene una característica marcada, esta queda fijada para la mayoría de sus descendientes.

(citado en Makhlouf)

Es evidente que Vallejo se refiere al concepto común de especie, y no al atrevimiento retórico de Foucault. Sin embargo, su concepción de “barrera biológica” puede complementar nuestra idea. Si despojamos al concepto de Vallejo de su marco biológico, podemos usarlo para delinear las barreras afectivas que mantienen la comunicación marica como un fenómeno exclusivo, es decir, entre maricas. Continúa Vallejo: “La especiación es una forma de fijar una característica marcada, pero no de producirla pues ya estaba en alguno de los individuos de la especie vieja” (citado en Makhlouf). De esta forma, el afecto marica se comparte. No se trata de una dinámica de reproducción, sino de una dinámica de reconocimiento. Los textos maricas sirven para compartir afectos exclusivos entre maricas. Barba-Jacob comparte en sus poemas un conjunto de afectos que Vallejo percibe familiares. A su vez, sin importar si el acto es premeditado o no, si es inconsciente o no, Vallejo plasma en su producción literaria estos afectos. Ellos esperarán, entre las líneas, el momento en que un nuevo miembro de la especie marica desencadene su potencial afectivo.

Una nueva pregunta se hace necesaria. ¿Puede esta relación afectiva ir en ambas direcciones entre los miembros de la especie marica? ¿Puede el escritor verse afectado por el lector? Musitano ha sugerido que Vallejo termina por construir su imagen de autor a partir de la imagen de otros. No obstante, ella no concluye que la relación genealógica sea de una sola vía.

Para Musitano es evidente que el Barba-Jacob del que habla la voz investigadora de Vallejo en *El mensajero* es una construcción discursiva del poeta. Vallejo ha construido una imagen de Barba-Jacob en la que no es fácil determinar quién está heredando rasgos de quién.

Tras la biografía de Vallejo, sobre todo tras el hecho de que ésta haya sido reescrita en primera persona, es difícil decir quién es el precursor de quién. La relación afectiva rompe el continuo espacio-temporal. Vallejo puede afectar a Barba-Jacob. Y al ser así, lo mismo puede ocurrir con José Asunción Silva. Ante esta y otras dudas, Musitano se entrevistó con Vallejo:

En un encuentro con el escritor colombiano, él me dijo, sin que yo preguntara, que en una biografía no se puede mentir, que debe decirse solo la verdad, lo que el biógrafo ha investigado. Entonces, le pregunté si él había hecho eso, y contestó que por supuesto. Pero, le dije: “Usted construye una imagen de doña Vicenta (la madre de José Asunción Silva) muy parecida a la construcción de su propia madre que hace en *El desbarrancadero*”. Pensó un segundo y respondió: “¡Ah!, casualidad”. No parece ser una casualidad, menos cuando al leer *El mensajero*, podemos notar que sucede lo mismo: o son muy parecidos los tres —casualidad, diría Vallejo— o el escritor antioqueño construye imágenes similares a la propia, o mejor: construye la propia con retazos de ajenas. (182)

Es claro que Musitano es consciente de los juegos de Vallejo con la verdad. Su artículo sobre estas confusiones genealógicas es prueba de ello. Sin embargo, en esta cita parece que la investigadora ha olvidado que no puede esperar una respuesta coherente y reveladora por parte de Vallejo. En ese momento Musitano cae en la ya consabida trampa del escritor. Quien contesta su pregunta es el mismo autor que escribe diatribas contra su madre y que critica duramente a Colombia en sus intervenciones públicas. Vallejo ha sacado al personaje de los libros y lo ha

puesto a contestar las preguntas de Musitano. Ella cree haber agotado las posibilidades de relación entre Vallejo y los poetas de sus biografías. Ajena a las innumerables conexiones afectivas exclusivas entre los poetas y el biógrafo, Musitano está en desventaja. Su lectura le permite explorar los juegos de influencias entre poetas y biógrafo, pero su acercamiento no logra siquiera rasguñar la existencia de mensajes que van más allá de un tema, de una postura política o de un estilo de escritura. Entender las conexiones maricas como dinámicas afectivas posibilitadas por la interacción entre miembros de la misma especie permite apreciar con mayor detalle las relaciones entre los escritores maricas y su público. Permite entender mejor los procesos de formación de un grupo de escritores unidos por una sensibilidad particular, más que por su afiliación ideológica, sus temas o su estilo de escritura. Entender que hay un grupo de escritores y lectores que, a partir de conexiones afectivas pre-discursivas, se han comunicado secretamente por décadas permite revelar la existencia de una literatura marica que se busca a sí misma quizás desde el siglo XIX, quizás desde mucho antes.

3.1.5 Escritura apocalíptica

Si la búsqueda propia de la literatura marica se hace entre las conexiones afectivas de los miembros de su misma especie, la construcción del yo de los autores maricas se hace, generalmente, a partir de su entorno. Julio Premat explora esta relación. Para él, la construcción del yo en función del otro no es más que la construcción de una identidad que se caracteriza por una contradicción: la afirmación de una singularidad y, a su vez, la pertenencia a una colectividad (12). En Vallejo, la tensión se advierte en su posición respecto a colectividades como la familia, la patria o la Iglesia. Por ejemplo, se advierte en la imagen de un autor colombiano que vive en el exilio, en el recuerdo melancólico de una infancia que no volverá y

que se quedó congelada entre las páginas de *Los días azules*, o en el fervor católico de un ateo que invoca a Dios para que le consiga jovencitos con quien acostarse. Al respecto de la contradicción de una singularidad que se construye anhelante de pertenencia, Premat escribe:

Estas tensiones van a procesarse según estrategias diversas; por ello, y paradigmáticamente, las ficciones de autor, en tanto que relato, y las figuras de autor, en tanto que imagen, son espacios privilegiados para proponer soluciones dinámicas. Así, el acto de escritura puede verse como una “puesta en intriga” de la identidad, según la expresión de Ricoeur: se construye un relato pero también una coherencia, una *dialéctica identitaria* del que escribe. (11-12 énfasis mío)

A la pregunta que desencadenó esta discusión sobre Vallejo, a la pregunta sobre su identidad, Premat nos ofrece, más que una nueva respuesta, una reformulación de la pregunta: ¿quién es Fernando Vallejo? pasa a ser ¿con quién habla Fernando Vallejo? Con los miembros de su propia especie, por supuesto. Y esto lo hace de manera íntima, personal, subrepticia. Pero también habla con las colectividades que componen su entorno. La construcción del yo marica de Vallejo no sólo se debe a su identificación con los seres de su misma especie. Vallejo también construye su yo en función de aquellos que no pertenecen a ella. ¿Y de qué habla Vallejo con aquellas colectividades? De acuerdo con la reacción del público colombiano que lo ve como un viejo cascarrabias que todo lo critica, podemos decir que la segunda parte de la dialéctica identitaria de Vallejo es reaccionaria. Su interlocutor es la patria y sus instituciones normativas. Su mensaje a ellas es crítico, odioso, destructivo. En *El desbarrancadero*, la clase política cae bajo las ráfagas discursivas del narrador:

Las casas, las calles, las escuelas, los hospitales, las universidades, las carreteras que prometiste déjalas como los puentes: en el aire, pendientes, entre una orilla y

la otra de la nada. Absurdo sería gastarte en lugares comunes suntuarios lo que es para tus gastos: tus mansiones, tus aviones, tus palacios, tus palacetes, tus islas, tus playas, tus yates, tus putas, tus delicatessen. Y al irte, si es que te vas, recuerda que lo que dejes se lo lleva el próximo viento: dinero en arca pública es volátil cual espíritu de trementina. Eso, eso, es lo que le aconsejaría yo a un hijo si lo tuviera. (84)

Pero el autor que es Fernando Vallejo no tendrá nunca un hijo. Y no lo hará porque según él ha decidido optar por un camino alternativo más pacífico. Un camino que le reste la angustia de imponerle la vida a alguien. “De eso me escapé”, dice Vallejo en *La desazón suprema*, “afortunadamente, por haberme dedicado a acostarme con muchachos y no con mujeres”, agrega el escritor, para terminar diciendo: “en fin, tuve la suerte de tomar el otro camino y no caer en la trampa de la sociedad colombiana, de armar una familia, de casarme con una mujer para tener hijos y hacerles ese mal inmenso” (*Desazón*). Lo que se observa aquí es la construcción de una discursividad que reacciona ante la sociedad colombiana, ante su marco tradicional.

Si pensamos en esta reacción ante el marco tradicional colombiano en términos de la contraparte que Vallejo construye –una identidad masculina marica–, la masculinidad colombiana está claramente bajo ataque. Millington observa que el sujeto masculino idealizado, aquel que se casa con una mujer y tiene hijos, constituye la norma, “el punto de referencia para la *vraisemblance* de la representación de los sujetos de género” (35). En ese sentido, la identidad marica de Vallejo, al responder a la norma desde un lugar externo a ella, genera inestabilidad en el sistema. Al respecto, Premat anota que “desplegar esa inestabilidad bajo modos ficticios es, entonces, una modalidad de afirmar procesos identitarios” (28). Ese es, precisamente, el caso de

la identidad marica de Fernando Vallejo. Una identidad que surge, en gran parte, de un acto afirmativo que responde a la estabilidad de una norma.

Por otra parte, siendo la masculinidad una construcción que se hace en el ámbito de lo público, es en ese ámbito que la identidad marica de Fernando Vallejo se hace visible ante los ojos de quienes no pertenecen a la especie marica. En su documental, Luis Ospina incluye una entrevista en la que se le critica a Vallejo haber escrito un artículo titulado “Cursillo de orientación ideológica para García Márquez” como un medio para hablar abiertamente de su homosexualidad.

Si bien Vallejo responde con una broma que ofende a su acartonada interlocutora y amenaza con desatornillarla de su silla, la broma en sí refleja el carácter contestatario de la identidad extranormativa del autor: “Yo no soy homosexual, yo soy bisexual; me gustan los niños y los muchachos” (*Desazón*). Vallejo no se califica como homosexual, su identidad no se construye como tal. Para él, acostarse con hombres no lo convierte en “homosexual”. La construcción identitaria de Vallejo, vista como una dialéctica reaccionaria ante el marco tradicional colombiano, permite reconocer que el proceso es más complejo de lo que el público en general supone. Ver a Vallejo como un sujeto marica –especie de afectos exclusivos, identidad que se construye como respuesta subversiva– permite reconocer esa complejidad. Respecto a la “metanarrativa” sobre la conformación de la familia tradicional, para usar el término de Villena, el yo marica de Vallejo en *El desbarrancadero* sostiene lo siguiente:

Para mí los perros son la luz de la vida, y a los que les preguntan de caprichosos a mi hermano y a Norita que por qué mejor no recogen niños abandonados yo les respondo así, con estas textuales y delicadas palabras:

–¿Cuántos han recogido ustedes, cristianos bondadosos, almitas caritativas, hijos de la gran puta? ¡Si ustedes son los que los engendran y los paren y los tiran después a la calle!

Y consecuente conmigo y *mi rigor dialéctico*, reparto entre los susodichos condones envenenados, y entre sus hijitos abandonados chocolatinas igual, no vayan a crecer estos hijueputicas y después nos maten. (99, énfasis mío)

Este ejercicio puede aplicarse una y otra vez a lo largo de la obra escrita y oral del autor colombiano. El “rigor dialéctico” del personaje narrador de *El desbarrancadero* lo impulsa a proteger a los perros a la vez que se ve obligado a envenenar a los niños. Ante la vida, su respuesta es la muerte: “para morir nacimos y lo demás son cuentos. No se le olvide, amigo. Memento mori” (152). Incluso su obra escrita está condenada a la desaparición: “hoy soy unas míseras palabras sobre un papel. Ya se encargará el tiempo todopoderoso de deshacer el papel y de embrollar esas palabras hasta que no signifiquen nada” (112).

En adición a esto, tanto en *El desbarrancadero*, como en toda la obra de Vallejo, la palabra tiene una función destructora:

Es que yo creo en el poder liberador de la palabra. Pero también creo en su poder de destrucción pues así como hay palabras liberadoras, también las hay destructoras, palabras que yo llamaría irremediables porque aunque parezca que se las lleva el viento, una vez pronunciadas ya no hay remedio. (73)

Vallejo admite que la palabra tiene un poder destructivo. Se trata de palabras, de discursos que no pueden echarse para atrás; discursos que insisten en la erradicación de mujeres embarazadas, en borrar centros urbanos de pobreza por medio de enormes cantidades de dinamita, en envenenar niños para detener el crecimiento de la humanidad. Se trata de un discurso cuyos

alcances destructivos tienen implicaciones globales, aunque su punto de partida sean las calles de Medellín, de Bogotá o de México. El discurso destructor de Fernando Vallejo es apocalíptico, y la crítica lo ha notado.

En 2010, como parte de un libro titulado *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Fernando Díaz Ruiz publicó un artículo titulado “*La virgen de los sicarios* o el apocalipsis de Colombia según Vallejo”. En su texto, Díaz sostiene que la novela en cuestión es una parodia de los textos apocalípticos presentes en La Biblia. Para esto, Díaz establece cinco aspectos principales de todo texto apocalíptico o “mitemas del Apocalipsis cristiano” que podemos resumir de la siguiente manera: el autor debe ser un elegido cuya tarea es la de revelar un mensaje. Dicha revelación consiste en la instalación definitiva del reino de Dios en la tierra. Ésta se hará por medio de la derrota y el castigo a los malvados con el fin de que ningún justo sea víctima de la ira de Dios (188). Aplaudo el ejercicio comparativo de Díaz, y de él rescato uno de los aspectos morfológicos que el investigador establece::

[E]l segundo de los principales aspectos estructurales comunes a toda esta clase de libros [es] que su autoría recae en un *elegido*, un elegido que recibe la más importante revelación divina: la visión del destino final del mundo. Una vez comentadas la autoría y las circunstancias de producción de los relatos apocalípticos, es fácil deducir que los apocalipsistas van a ser individuos marginales y muy probablemente marginados, que se sienten ajenos al orden establecido y anuncian la inminencia de la sustitución divina del mismo. (188)

La caracterización de Fernando Vallejo como un elegido divino y marginal es importante para el presente análisis porque sustenta nuestra idea de un autor que se construye a partir de una dialéctica reaccionaria. Vallejo es un elegido, sin duda, pero su elección no tiene orígenes

divinos y más bien se fundamenta en la escogencia del escritor de su medio y su mensaje. Por su parte, aunque la idea de Vallejo como un individuo marginal puede resultar incómoda debido a su historia personal de privilegios sociales y económicos, su deseo sexual y su visión del mundo lo distancian del “orden establecido”. Y es contra ese orden, ese marco tradicional colombiano, que el elegido anuncia la llegada de uno nuevo:

A él está consagrada Colombia, mi patria. Él es Jesús y se está señalando el pecho con el dedo, y en el pecho abierto el corazón sangrando: goticas de sangre rojo vivo, encendido, como la candileja del globo: es la sangre que derramará Colombia, ahora y siempre por los siglos de los siglos amén. (*Virgen 8*)

Balderston ha notado la presencia de otra lectura de carácter apocalíptico sobre la obra de Vallejo. Tal es el caso de María Mercedes Jaramillo quien utilizó la imagen del apocalipsis para explicar el afán destructor del discurso de Vallejo. Para ella, el escritor cumple con una “misión de profeta apocalíptico que con furia indomable fustiga al destinatario apático e irresponsable” (citado en *Deseo* 159).⁴⁷ El autor, por su parte, ejerce su dialéctica identitaria, construye su voz marica, a partir de esa furia y en profunda relación con la narración de una Colombia que ha vivido tanto tiempo en el infierno que ya es apática a la presencia constante de un escenario apocalíptico:

La patria que les cupo en suerte, que nos cupo en suerte, es un país en bancarrota, en desbandada, unas pocas ruinas de lo poco que antes fue. Miles de secuestrados, miles y miles de asesinados, millones de desempleados, millones de exiliados, millones de desplazados, el campo en ruinas, la industria en ruinas, la justicia en

⁴⁷ El artículo de Jaramillo al que Balderston se refiere se titula “Fernando Vallejo: desacralización y memoria”, y hace parte de una compilación publicada por el Ministerio de Cultura de Colombia. La compilación, publicada en el año 2000, se llama *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX*.

ruinas, el porvenir cerrado. Eso es lo que les tocó a ustedes. Los compadezco. Les tocó peor que a mí. (*Desazón*)

Para el autor, Colombia no es, sino que fue. El uso del término apocalipsis no sólo se justifica por su aparición en la crítica sobre Vallejo y en la forma en la que permite explicar sus narraciones de destrucción. De la misma manera en que el concepto de hospitalidad, rescatado de La Biblia sirvió para redefinir el contacto sexual marica como un acto de generosidad, así mismo el concepto de apocalipsis, desde las trincheras discursivas de Vallejo, puede significar mucho más. Como lo dijo L'Hoeste hace ya más de una década, una de las primeras personas en escribir sobre la obra de Fernando Vallejo fue la investigadora colombiana Luz Mary Giraldo. Ella, más recientemente, también sugeriría la imagen del apocalipsis, pero con una variante importante que la relaciona con los mitemas apocalípticos de Díaz.

En un artículo titulado “Piensa mal y acertarás. Las memorias del yo y su máximo artificio”, publicado como parte de un libro sobre el autor titulado *Fernando Vallejo: hablar con nombre propio* (2013), Giraldo anota la presencia de un profeta apocalíptico en las narraciones biográficas del escritor. Sin embargo, el profeta al que Giraldo se refiere no es Fernando Vallejo, sino Porfirio Barba-Jacob: “No es aventurero afirmar que pese a la fuerza naturalista y realista del narrador, la concepción romántica que inscribe al poeta como *mensajero* y *profeta* del caos o del Apocalipsis se relaciona con el papel del escritor que revela” (97).

El apocalipsis en este caso no se refiere a la idea de destrucción, sino que nos regresa a la idea de su naturaleza reveladora, tal y como fue concebida la palabra para ocupar su función como título del “libro de las revelaciones” en La Biblia. Barba-Jacob es el mensajero, el profeta apocalíptico, porque sus palabras son reveladoras. El apocalipsis como revelación es otra más de las características de Barba-Jacob que permitieron la construcción del yo marica de Vallejo o que

–visto desde la multilateralidad que permite el afecto– es compartida por los dos autores. En su artículo, Giraldo analiza las diferencias entre las dos versiones de *El mensajero*, y sugiere prestar atención al epígrafe de la versión de 1991, aquella publicada por Planeta y retitulada como *El mensajero: la novela del hombre que se suicidó dos veces*:

Yo aprendí, asomándome al pozo del señor de Aretal, que éste era un mensajero divino. Traía un mensaje a la humanidad: el mensaje humano, que es el más valioso de todos. Pero era un mensajero inconsciente. Prodigaba el bien y no lo tenía consigo. (citado en Giraldo 97)

Estas son las mismas palabras que componen el epígrafe de *El hombre que parecía un caballo*, escrito por Rafael Arévalo Martínez a principios del siglo XX. Sin embargo, Giraldo no remarca que este epígrafe no fue el que apareció en la versión de 1984. En la versión original, el epígrafe viene de una frase de Heidegger que reza: “El hombre es un ser temporal y contingente lanzado entre dos nadas”. ¿Qué produjo el cambio en el epígrafe? Podríamos preguntárselo a Vallejo, pero ¿cómo estar seguros de que en su respuesta no está poniendo en práctica la máxima del *homo alalus mendax* que utilizó con Musitano? De una cosa podemos estar seguros: el afecto que en Vallejo produjo la obra de Barba-Jacob, y que desencadenó tanto la escritura como la reescritura de *El mensajero*, ocupa un papel fundamental en la construcción de su identidad marica, y por ende, en el discurso apocalíptico que hace parte intrínseca de dicha identidad. Entonces, pareciera que Vallejo, durante el tiempo que separa la escritura de las dos versiones – que va desde 1984 a 1991– se diera cuenta, no sólo del alcance de su labor biográfica, sino de la manera como dicha labor afectó su propia escritura. En *Entre fantasmas*, último libro de su ciclo autobiográfico, Vallejo dice: “El río del tiempo no desemboca en el mar de Manrique:

desemboca en el efímero presente, en el aquí y ahora de esta línea que está corriendo, que usted está leyendo, y que tras sus ojos se está yendo conmigo hacia la nada” (641).

En esta sola frase, Vallejo plantea las dos facetas de su escritura apocalíptica. Por una parte, como recordando al Heidegger que le contaba su abuela, habla sobre lo efímero, lo que está entre dos nada, y esto lo hace *revelando* el acto de escritura “en el aquí y el ahora de esta línea”. Por otra parte, al mostrar que aquella poderosa, belicosa, contestataria y subversiva identidad no es más que una construcción literaria *revela* que creer en ella –creer que ese es el verdadero Fernando Vallejo– es tan ridículo como creer en las metanarrativas del marco tradicional colombiano. Caer en la trampa de Vallejo genera que Colombia hable de su yo marica. Hablar del Vallejo como marica lleva a que sus detractores terminen por defender las instituciones. Al defender las instituciones, los argumentos son torpes y nunca satisfactorios. En otras palabras, la trampa de Vallejo, su yo marica y apocalíptico, produce a su vez discursos que *revelan* el marco tradicional colombiano como una serie de discursos contruidos para mantener a Colombia en un status quo ultra conservador, religioso y heteronormativo. Por su parte, Vallejo no sólo ha humanizado a Barba-Jacob, como se dijo en el capítulo anterior, sino que comparte con él su revelación, su mensaje humano, aquel que a partir de una identidad marica pone en evidencia la violencia implícita de la Iglesia y el Estado. Así, ambos escritores son mensajeros apocalípticos, ambos son mensajeros de lo humano. El título que en algunos años llevará una biografía de Vallejo, escrita esta vez por un tercero, podrá nuevamente ser *El mensajero*.

3.2 LA POESÍA MARGINAL DE RAÚL GÓMEZ JATTIN

3.2.1 El poeta en la orilla

El poeta camina por la calle estrecha de la Media Luna en Cartagena, esquivando motos y transeúntes. Se dirige al hotel “La Muralla”, donde le esperan su hamaca, sus libros, y una cama que sólo usa para recibir visitas. Antes de entrar al hotel, detiene su cuerpo de dos metros para compartir una mirada cómplice con el muchacho del frente. Ya en su habitación, doblado en tres sobre su hamaca, Raúl Gómez Jattin comienza a hablar sobre su vida y sobre su obra ante la cámara de Roberto Triana. Así comienza el documental titulado *Raúl Gómez Jattin o la ensoñación*, que Triana realizaría en 1995 para Colcultura. Entre cigarrillos fumados pausadamente y la lectura recitada de algunos de los poemas del libro que Editorial Norma editó ese mismo año bajo el título *Poesía 1980-1989*, el poeta habla de la biblioteca de su padre, de su lectura a los seis años de una versión para adultos de *Las mil y una noches*, de los orígenes árabes de su abuela y habla en especial de su madre, quien ocupa las últimas páginas del libro en un poema titulado “Lola Jattin” y dedicado a Alejandro Obregón:

Mas allá de la noche que titila en la infancia
Más allá incluso de mi primer recuerdo
Está Lola –mi madre– frente a un escaparate
empolvándose el rostro y arreglándose el pelo
[...]
Más allá de estas lágrimas que corren en mi cara
de su dolor inmenso como una puñalada
está Lola –la muerta– aún vibrante y viva

sentada en un balcón mirando los luceros [...] (190)

El poeta deja su habitación y camina hacia la orilla del mar. Las escenas filmadas por Triana se revelan impuestas, rudimentarias. Un imposible Mozart sirve como música de fondo para dichas escenas en las que un piano europeo contrasta chillonamente con las palmeras, los cuerpos morenos y la propia obra del poeta. Pareciera que, para el documentalista, el afán por mostrar la relevancia literaria del poeta es únicamente posible en ese juego relacional entre poesía personal y música universal. Triana, evidentemente, comete un error en el tratamiento medial de su documental. Sin embargo, nos ofrece una imagen que resulta de gran valor para nuestra lectura de la obra de Raúl Gómez Jattin. Terminado el incómodo interludio musical, ya en la playa, el poeta se sienta sobre unas piedras y lee. El mar truena frente a él. El poeta está en la orilla. La voz del poeta lucha para mantenerse viva sobre el estruendo de las olas. El poeta declama, grita desde la orilla. El margen entre el mar y la tierra es su lugar de enunciación. Pero ese margen es más complejo de lo que se puede ver en las imágenes de Triana. El margen deviene el espacio desde el cual Raúl Gómez Jattin produce su poesía de otredades raciales, sexuales y mentales. Poesía de claro y desparpajado homoerotismo, locus marica donde lo marginal existe a sus anchas, imprimiendo versos que ya no ocultan nada:

[...] Y me dices

lo que yo quiero y respiras tan hondo

como si estuvieras naciendo o muriendo

Mientras nuestros ríos de semen crecen

y nuestra carne tiembla y engatilla su placer

hacia el disparo final en la Vía Láctea [...] (119)

Versos que, como estos, de “El disparo final en la Vía Láctea”, lo revelan todo. Así lo confirmó Carlos Monsiváis cuando escribió que

Raúl va al fondo de sus emociones y jamás cede en el afán literario, allí no oculta nada, siempre mantiene el control expresivo, y al verterse trasciende la práctica de la confesión en público. Él se revela, no se confiesa, no lo necesita porque la conciencia de culpa se diluye en los textos... (*Amanecer XVIII*)

El poeta se revela, y aunque lo haga a la manera apocalíptica de Fernando Vallejo, es decir, sin atisbo de culpa, las revelaciones de Gómez Jattin no buscan la destrucción. Por el contrario, el poeta se revela por medio de un proceso de conformación *ad infinitum* de un espacio. Ese espacio en el que estar al margen, más que un sino trágico, es una celebración vital.

3.2.2 Gómez Jattin o el mito de la locura

Acerca de Raúl Gómez Jattin podemos decir lo obvio y satisfacer así nuestro morbo: loco, maricón, drogadicto. ¿Qué mejor conjunto de características para presentarlo como el mito del poeta maldito? Para bien de esta investigación, esta definición es más que insuficiente. Descendiente de inmigrantes libaneses y sirios, Raúl Gómez Jattin nació el treinta y uno de mayo de 1945 en Cartagena de Indias. Vivió su infancia en Cereté, un pueblo del departamento de Córdoba. A los veintiún años se trasladó a Bogotá para estudiar derecho en la Universidad Externado. Amplio conocedor de la antigüedad griega, uno de los mejores de su clase, comenzó a interesarse por el teatro. Se aventuró a actuar, y participó en la adaptación de varias obras. Tras las críticas negativas que recibió en ese campo decidió dejar Bogotá y regresar a Cereté. Allí comenzó más seriamente a escribir poesía y logró publicar un primer libro titulado *Poemas* en 1981.

Desde ese momento se le conoce más como poeta que como dramaturgo. Su carrera teatral se suspende indefinidamente. Su vida como poeta se afianza y dura casi dos décadas más. Dos décadas en las que su afición por las drogas y su esquizofrenia se combinan en una suerte de caldo de cultivo poético en el que produce seis libros más: *El tríptico cereteano*, compuesto por *Retratos* (1980-1986), *Amanecer en el Valle del Sinú* (1983-1986) y *Del amor* (1982-1987); *Hijos del tiempo* (1989); *Esplendor de la mariposa* (1993) y, póstumamente publicado, *Los poetas, amor mío...* (2000). La producción poética termina tan frenéticamente como frenéticos fueron sus últimos días. Poco más de una semana antes de cumplir cincuenta y dos años, tras repetidos internamientos en hospitales y estaciones de policía, Raúl Gómez Jattin muere atropellado por un bus. Su muerte, sin embargo, significa mucho más que el fin de su existencia. El poeta muere, pero a la vez se convierte en otra cosa. Hasta ese momento, su imagen había sido principalmente construida por él. Por el desparpajo de sus versos y su escandaloso modo de vida. Hasta antes de su muerte, la bibliografía sobre Gómez Jattin era escasa. Bastó con que muriera para que su imagen pasara del todo a otras manos y sus facetas se multiplicaran. En 1999, desde México, los investigadores Eduardo Millán y Ernesto Lumbreras incluyen a Gómez Jattin en su antología de poesía hispanoamericana titulada *Prístina y última piedra*.

La gran religión es la metafísica del sexo
la arbitrariedad perfecta de su amor El amor
que le origina La gran metafísica es el Amor
creado de Amistad y Arte
Eso no me preparó para someter a la mujer
sino para andar con un amigo (494)

En ella, una corta selección de poemas, entre los que se encuentra “La gran metafísica es el amor” –de cuyos versos proviene el fragmento aquí incluido–, son precedidos por dos cortos párrafos en letra menuda. El primero de esos párrafos comienza así: “Para Gómez Jattin el mundo se posee como un acto sexual” (491). No cabe duda que una de las cosas que más llamó la atención de los mexicanos fue el sexo como tema insistente en la poesía del colombiano. Pero a esto se agrega lo resumido en el segundo párrafo:

Una de sus constantes se ubica en el plano autorreferencial, sarcástico, destructivo, tierno. Este descenso introspectivo, exento de propósito, establece a través de fábulas, retratos literarios, apuntes como de un diario personal, un valor en sí mismo sin deslindar de esta caracterización, su proposición metafórica. El universo del poeta colombiano es en síntesis una fiesta de los sentidos, desaforada en sus límites, pero extrañamente con un rostro humano. (Prístina 491)

La imagen que cualquier lector de *Prístina y última piedra* se haga sobre Gómez Jattin tendrá estos dos aspectos, la experiencia humana y el sexo, fundidos en una idea: el poeta comparte su intimidad sexual en su poesía.

La idea no es novedosa, es de hecho obvia. Sin embargo, comparada con los discursos sensacionalistas que vendrán con los años, la observación de Millán y Lumbreras es justa. Es más, anticipa la posición fundamental que tiene la sexualidad no sólo en la expresión artística del poeta, sino en su forma de pensar y entender el mundo. Dice el poeta:

[C]onsidero la poesía como un arte del pensamiento que incluye la filosofía, es el arte supremo del pensamiento, es el pensamiento vívido, trascendente e inconsciente, lo que agrava más su dificultad. Lo que otorga el verbo a los pueblos. La relación tradicional, desde el hombre primitivo y su lenguaje, ha sido

esencialmente poética; la poesía es el pensamiento en su esencia primigenia, es el pensamiento mismo. (231)

Estas palabras, que nos sirven para relacionar la sexualidad con el pensamiento del poeta, provienen de una entrevista transcrita por el poeta cubano Víctor Rodríguez Núñez en 2008, en un libro titulado *La poesía sirve para todo*. Este libro contiene una conversación hasta ese momento inédita entre él y Gómez Jattin, conversación que se dio en 1994, aprovechando que ambos poetas coincidieron en el Festival Internacional de poesía de Medellín de ese año. En el texto, titulado “La incomodidad hace al poeta”, el colombiano responde a las preguntas del cubano. Una de ellas se refiere al tiempo en que Gómez Jattin se internó en la biblioteca de su padre:

—Pero esos ocho años que pasaste en la finca rodeado de libros, ¿no podrían interpretarse como un autoaprendizaje?

—Sí, pero no para escribir. Para alimentarme espiritualmente, para saber, para tener paradigmas de poetas. No para aprender una técnica o un modo de llegar a un poema. (242)

Esos ocho años, en los que Gómez Jattin leyó y releyó desde Kavafis hasta Borges –y muy especialmente a Mutis y a Jaramillo Escobar–, le permitieron al poeta tomar conciencia respecto a su posición en el campo de la poesía hispanoamericana.

De esa experiencia surgen sentencias como “desde Machado no hay poesía en España” (246), o “entre todos los poetas colombianos yo prefiero a Mutis” (249). El valor de la conversación entre Gómez Jattin y Rodríguez es irrefutable pues deja ver cómo la poesía terminó por convertirse en parte primordial de la manera en que el colombiano vivió –pensó, experimentó, sintió– sus últimas décadas:

Sin disciplina no se puede lograr nada. Yo no escribo todos los días, la disciplina de la que hablo no tiene nada que ver con una rutina temporal, cotidiana. Se trata más bien de una disciplina de personalidad, de estar pensando en la poesía, de estar allegado permanentemente al mundo de la poesía, ya sea a través de la escritura o de la lectura o de la reflexión. En mi caso, y en la experiencia de muchos poetas, la disciplina es fundamental, una condición sine qua non. (244)

Esta fuerte relación entre vida y poesía tiene sus orígenes en la temprana infancia de Gómez Jattin. Antes de que aprendiera a leer, cuenta el poeta, su padre “recitaba de memoria los poemas de Rubén Darío, de Luis Carlos López y la canción de la vida profunda de Porfirio Barba Jacob” (Citado en Otálvaro 66). Este dato es importante, no sólo porque nos permite establecer una conexión temprana entre dos poetas maricas, Gómez Jattin y Barba-Jacob, sino porque nos revela que el primer contacto de Raúl Gómez Jattin con la poesía fue oral. Esto explica por qué sus poemas adquieren un valor agregado al ser declamados. Para hacerle honor a los poemas, estos deben dejar las páginas y convertirse en sonidos; para eso fueron escritos. La poesía de Gómez Jattin debe ser leída en voz alta y, de ser posible, con acento costeño.

Cuando aprendió a leer, sus conocimientos literarios se diversificaron. Ya no dependía de lo que su padre leyera: “Leí historia, prosa y poesía. Desde los ocho años mi interés se volcó en la mitología, sobre todo la griega. En los mitos hallé la verdad para mi alma, lo que se refleja en *Hijos del tiempo*, aunque también en el *Tríptico* y en *Poemas*” (citado en Otálvaro 66). Uno de esos poemas a los que se refiere Gómez Jattin es “Teseo”, el tercer poema de *Hijos del tiempo*.

⁴⁸En él, el poeta cita a Mary Renault, la escritora inglesa que en 1958 publicara un libro titulado *The King Must Die*, como parte de su colección de novelas históricas.

⁴⁸ Este poema ya se comentó brevemente en la introducción de esta disertación. Páginas 32-33.

La importancia de esta conexión radica en que dicha novela reproduce la historia de Teseo, aquel rey de Atenas que en el laberinto derrotó al Minotauro para casarse con su hermana, Ariadna. Sin embargo, el tratamiento que Renault le da a la historia la despoja de todo rastro fantástico. En la novela, los dioses existen, pero tan sólo en las creencias de las gentes y no tienen agencia directa alguna sobre los personajes. El minotauro, en *The King Must Die*, brilla por su ausencia.

Mary Renault– la noche en el laberinto
tiene un suelo fangoso y hediondo a sangre
de las víctimas de tantos años de infamia
y los pasadizos están abiertos a puertas
abiertas a otras puertas y otras puertas
que terminan todas en la punta de los cuernos
del dueño de este reino de la muerte
y el día –si acaso llega– reverbera sobre
la sangre que mana del reciente muchacho
que yace tendido y agoniza lento
El palacio es una trampa perfecta para el crimen
–Jorge Luis Borges– la entrada es la misma salida
Las escaleras siempre terminan en un vacío
Los espacios son idénticos y amenazan
constantemente con una salida engañosa
Pero la Fiera es imbécil – Amigo mío
y ayudado por la mujer y la poesía he descifrado

el misterio del camino y la he matado
La he matado – Te he matado amigo mío
al entender el laberinto que tu cuerpo
ha tendido como una trampa a mi deseo
Le he dicho a tu musculatura que es estúpida
He construido una casa de tu cuerpo
donde habita la muerte (160)

Si pudiéramos separar el poema en dos partes, está claro que la primera le corresponde a Mary Renault y a una posible influencia de su parte. Decimos “posible” porque pensamos que su utilidad consiste en darle balance al poema. Lo que a Gómez Jattin le interesa es la figura mitológica de Teseo, y la obra de Mary Renault, aunque se basa en el mito, no reproduce el suceso que el poema sugiere: el enfrentamiento entre Teseo y el minotauro. Siguiendo con la lectura, llega un momento que de manera casi imperceptible nos anuncia el advenimiento de una nueva presencia, la de Jorge Luis Borges. “El palacio es una trampa perfecta para el crimen” dice el verso de Gómez Jattin, convirtiendo el laberinto en un palacio contemporáneo, lejano a la oscuridad cavernosa del laberinto griego, pero laberinto al fin y al cabo: “la entrada es la misma salida/ Las escaleras siempre terminan en un vacío/ Los espacios son idénticos y amenazan/ constantemente con una salida engañosa”. Laberinto y crimen, a la mejor manera de Borges. Finalmente, una tercera parte le corresponde exclusivamente al poeta: el laberinto ya no es mítico, ni fantástico. El laberinto a ser descifrado es erótico, es homoerótico: es el cuerpo de un hombre. Este poema, (además de haber servido en la introducción a este trabajo como ejemplo que enlaza el concepto de pliegue de Deleuze con nuestro análisis sobre el sentimiento barroco de la literatura marica), sirve como punto conector de dos de las influencias literarias de Gómez

Jattin. Por supuesto que no es radical que alguien del alcance universal de Jorge Luis Borges haya influenciado al poeta de Cereté. El mismo Gómez Jattin se lo confiesa a Harold Alvarado Tenorio:

Aspiro en mi obra a una claridad misteriosa, a un misterio que trate de dilucidarse a sí mismo, a una forma que se invente, no premeditada, sino meditadamente, a un entronque con los grandes maestros, mis maestros de siempre. Platón, a quien considero incluso superior a Homero, más un poeta que un filósofo; Villón, que tanto fue amado por mi padre; mi adorado Rimbaud; Whitman, mi maestro moral en muchos aspectos; Machado, Kavafis, Pessoa, Borges y Paz. (*Conversaciones* 231)

Sin embargo, llama la atención la intensidad del término que usa Gómez Jattin para referirse a la influencia literaria de sus maestros: entronque. Para que se de el acto de entroncar, es necesario conectarse a un tronco común. Los nombres que el poeta lista en su conversación no son sólo un conjunto de lecturas que lo inspiraron a escribir un poema como “Teseo”. Se trata, en su lugar, de una conexión de tipo familiar. No hablamos aquí de simples influencias. Hablamos de afectos. Homero es su padre. Villón también lo es. Y Rimbaud y Whitman y Kavafis. El proyecto de Gómez Jattin es el de pertenecer a esa familia. En el caso específico de “Teseo”, esa pertenencia es un “misterio que trata de dilucidarse a sí mismo” en un recorrido por la figura mítica y la influencia fantástica, y que termina con la revelación final, homoerótica, de aquel cuerpo laberíntico “donde habita la muerte”.

Antes de ser ese poeta consciente de la importancia afectiva de sus lecturas, de crear versos a partir del entronque con sus maestros y de hablar con total propiedad sobre el oficio de la poesía, Gómez Jattin fue un joven estudiante de derecho en la distante y fría metrópoli de

Bogotá durante los años sesenta. Estudiante de derecho, sí, pero con una fuerte curiosidad artística, sus esfuerzos extracurriculares se volcarían hacia el teatro. La estación radial colombiana HJCK produjo un homenaje al cumplirse diez años de la muerte del poeta. En el homenaje se recopilan testimonios y lecturas de su vida y de su obra. Uno de esos testimonios es el del reconocido dramaturgo Carlos José Reyes:

Yo conocí a Raúl Gómez en la Universidad Externado de Colombia, donde él había venido a estudiar derecho, pero más por voluntad de la familia que por suya propia. Aquel primer año, comencé a hacer pruebas para el montaje de una obra con una cantidad grande de estudiantes [...] Durante todo este primer año, Raúl se sentaba al fondo y veía los ensayos. [...] Daba la impresión de ser de una timidez fuera de serie porque ni siquiera se acercaba a saludar ni hablaba con nadie. Hasta que un día le dije: “Usted que ha venido tantas veces, ¿no quiere pasar al frente?” “No, no, no, gracias”. Me dijo, por allá de lejos. Y ni siquiera pude captar de qué región del país era. (HJCK)

Eventualmente, Gómez Jattin terminaría por participar en una adaptación de algunos cuentos de *Los funerales de la Mama Grande* de García Márquez. Sobre la etapa teatral de Gómez Jattin, y sobre el final de la misma, los locutores anotan datos importantes: hablan de su ya conocido interés por los clásicos, entre los cuales se encuentran Aristófanes, Eurípides, Nicanor Parra y García Lorca. Y hablan del fracaso de una obra escrita y dirigida por él, que fue presentada en el Festival de teatro de Manizales. La obra, titulada *Las nupcias de su excelencia*, fue fuertemente criticada. Estas palabras de uno de los locutores sugieren el contexto político de esos años:

El clima nacional está determinado por el nacimiento de los grupos guerrilleros. El ambiente estudiantil se convierte entonces en un intrincado panorama de

grupos de diversas corrientes políticas: los troskistas, los comunistas, los mahoistas entre muchos otros. (HJCK)

Al conectar esta observación con la posición política de Raúl Gómez Jattin, podemos suponer que ante un público y una crítica que pedía un tipo de arte políticamente comprometido, la obra de Gómez Jattin no dio la talla. En febrero de 1988, Harold Alvarado Tenorio publicó en la revista *Papel de luna*, una conversación con el poeta de Cereté. El libro *Veinticinco conversaciones* (2011) reedita dicha entrevista. En ella, Gómez Jattin aborda de manera directa el tema de la política y su relación con su obra dramaturgica:

La política había penetrado el teatro colombiano. Mi trabajo teatral siempre tocó lo mítico antes que lo histórico, lo estético antes que el detalle antropológico o sociológico. Soy ajeno y contrario a cualquier injerencia de una actividad como la política, a la que considero de menor rigor intelectual que el arte. Las consideraciones políticas aparecen en las grandes obras de arte no como una premeditación sino como una meditación y un reflejo secundario. (229-30)

El compromiso del cereteano estaba en la escritura, y su obra no reflejaba inclinaciones ideológicas. Rodríguez, en su entrevista con el poeta, le formula una pregunta a este respecto: “como poeta, ¿te sientes comprometido con algo, con alguien?” A lo que Gómez Jattin responde: “con escribir bien” (247).

El rechazo que tuvo su obra en el Festival de Manizales generó en él un cambio radical. Decidió regresar a Cereté y comprometerse con la labor poética. Su opinión respecto a la ya pasada etapa teatral es plasmada en estas palabras, parte de su conversación con Rodríguez:

[E]sos textos no tienen ninguna importancia, ni siquiera los conservo. Fueron escritos para un montaje preciso; no los escribí antes del montaje y luego los llevé

al escenario, sino más bien eran notas sobre los movimientos dramáticos en el escenario. (247)

En este comentario despectivo, se reconoce el peso que sobre Gómez Jattin tuvo la crítica al referirse a su intervención en el campo de la dramaturgia. Sin embargo, y muy a pesar de lo que el pudo imaginar, su experiencia en ese campo marcaría una huella en su obra poética. Así lo explica el poeta Darío Jaramillo Agudelo:

Raúl estudió derecho, pero sus tempranas experiencias, ya lo he dicho, universitarias y profesionales, fueron en el teatro. Y del teatro ha prestado un interesantísimo aparato retórico. El gusto por los finales contundentes, el ritmo de los parlamentos teatrales, el tino para captar el tono de la conversación y volcarlo en el poema, como esa delirante “Veneno de serpiente cascabel”, sobre los gallos de pelea, o ese otro monólogo sobre la poesía “Qué trabajos tan hermosos tiene la vida” y que termina: “empieza un verso”. (HJCK)

En efecto, “Veneno de serpiente cascabel” cuenta una historia. La historia de un niño, que suponemos es Raúl, quien debe preparar al gallo de su padre para una pelea. Temeroso de que éste muera, planea untar veneno de serpiente en la espuela del gallo para voltear la suerte a su favor. Las palabras de su padre pidiéndole que prepare al gallo se convierten en versos, y se percibe en su estructura lo que el poeta Jaramillo Agudelo sugiere:

Mañana afilame la tijera para motilar al talisayo

Me ofrecieron una pelea para él en Valledupar

Levántate temprano

y atrápalo a la hora del alimento Dijo mi padre (*Poesía* 84)

Esta estrofa, evidentemente, es una suerte de híbrido en el que habita la poesía y el diálogo dramatúrgico. En el caso de “Qué trabajos tan hermosos tiene la vida”, Jaramillo Agudelo nos recuerda la contundencia de sus versos finales. Ha aquí la segunda y última estrofa:

Jódete Quémate las pestañas en la luz de los recuerdos
Apresúrate a comprar el último libro
de ese viejo poeta que te obsesiona Y ven rápido
a tu escondrijo a empuñar el bolígrafo y el cigarrillo
Coloca la jarra de limonada en la mesa
Correvedile a la tristeza de antier
cuál era el color exacto del día que murió tu padre
Emborráchate de nostalgia Empieza un verso
Apúrate pendejo que por ahí entre tus glándulas
transita la vejez inerme (*Poesía* 92)

Este es quizás uno de sus poemas en los que el final tiene tal poder que termina por ser el conjunto de versos que más recuerdan sus lectores. En efecto, muchos de los poemas de Gómez Jattin recurren al final categórico, poderoso. Un final que cierra el ciclo que comenzó con el título. En “Necesidad inexorable”, escrito ante su profunda admiración por el poeta Álvaro Mutis, Gómez Jattin equipara la amistad con la poesía. El cereteano ofrece su afecto, y en una estrofa final encierra su amor, su admiración y su emoción en la metáfora de un pañuelo:

Tú que vives en el “pozo cegado” del exilio sabes
que un hombre no entrega su amistad sino
por una necesidad inexorable Aquí va entera
para que la guardes como un pañuelo

que acaba de consolar unas lágrimas (*Poemas 76*)

Lamentablemente, gran parte de la crítica colombiana parece no buscar entender al poeta. Sus versos, sus lecturas, sus afectos literarios no son parte de sus acercamientos más populares. En su lugar, esa crítica que ya conocemos, la que mutila y violenta, opta por ajustarlo a una mirada preconcebida.

Cabe anotar que el comportamiento social del poeta alimenta dichos acercamientos, lecturas que reflejan una vida trágica llena de confusión y de dolor: “Me limito a decirles a otros de mi dolor de estar vivo y del placer de estarlo” (Citado en Echavarría 217). La conversación entre Rodríguez y Gómez Jattin da cuenta de la incomodidad que producen las lecturas ligeras sobre el poeta colombiano. El cubano expresa dicha incomodidad con las siguientes palabras:

Pero ese ser terrible, que a menudo es el sujeto mismo de su poesía, no fue el que entrevisté, en un hotel de la capital antioqueña, en compañía de José Emilio Pacheco, hacia 1994. Este otro hombre era extremadamente dulce, reposado, saludable y, sobre todo, lúcido. (240)

El entrevistador nos comparte su sorpresa. Más de una década de discursos sobre el poeta lo separan de aquel momento en que conversó con él. Ese “ser terrible” que habita en los versos y del que se habla por todas partes, como una figura más de la mitología costeña, no concuerda con el hombre lúcido y saludable de aquella tarde en Medellín. Es muy probable que el texto que Rodríguez escribió en 2008, esas dos páginas previas a la transcripción de la entrevista, esté influenciado por los comentarios, estudios, testimonios, artículos y homenajes poco rigurosos y sensacionalistas producidos después de la muerte del poeta. ¿Con qué imagen nos quedamos? ¿Preferimos al reposado, saludable y lúcido poeta o al esquizofrénico que posiblemente se arrojó bajo las llantas de un autobús?

Como ocurrió con otros, la imagen de Gómez Jattin es construida por muchas voces. Sobre él han escrito plumas tan reconocidas como las de Harold Alvarado Tenorio, Carlos Monsiváis, Juan Gustavo Cobo Borda y William Ospina. Así como otras, no tan reconocidas, que han aportado sus particulares opiniones sobre el poeta. Esta diversidad de voces, amén de proponer una mirada más compleja sobre Gómez Jattin, termina por producir un efecto similar al del rompecabezas de Porfirio Barba-Jacob que Fernando Vallejo tuvo que armar cuando escribió *El mensajero*.

Algunos conocieron a Raúl Gómez Jattin, otros no. Algunos lo vieron unas cuantas veces en algún festival de poesía o dictando talleres en Bogotá, y escribieron abundantes páginas sobre él sin haber leído uno solo de sus poemas. Otros sencillamente especularon, sin conocer nada sobre su vida ni sobre su obra. Otros, como el poeta e intelectual colombiano Gustavo Cobo Borda, quien sin lugar a dudas ha leído la obra de Gómez Jattin, es capaz de resumirla en unas cuantas ideas:

Gómez Jattin logró, en la poesía colombiana de hoy, tocar el sol. Era un panteísta exuberante, vital y dionisiaco, que cantó y bailó, en las riberas del río Sinú, en Cereté, en Cartagena, en la costa atlántica, al transformar a todos los seres, del hombre a la gallina, en dioses. (491)

Esta cita corresponde a la cuarta edición, de 2003, del libro *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX. De José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattin*. En la portada, los dos poetas aparecen en sendas fotos. Silva a la izquierda, Gómez Jattin a la derecha. Alentados por la presencia del nombre de nuestro poeta en el título del libro, sus lectores se enfrentarán a una desilusión. Sólo unas cuantas páginas son dedicadas exclusivamente al poeta de Cereté. En ellas, la siguiente idea: “En el escenario de su cuerpo convirtió el drama en himno para ser finalmente

poseído por la propia poesía a la cual entregó su vida” (492). El atrevimiento simplificador de Cobo Borda se justifica en la naturaleza de su libro: Silva y Gómez Jattin son dos de los más de cincuenta poetas visitados en sus páginas.

Por medio del uso de palabras clave, palabras irremediabilmente ligadas al mito de Gómez Jattin, Cobo Borda propone una celebración dionisiaca ligada a un territorio, la costa atlántica. Pero sobre todo propone una tragedia. La tragedia de una posesión donde el demonio es la poesía. El poeta es víctima de su poesía, y por ella ha de morir, no sin antes haber sufrido una vida de permanente dolor: “Drogas, esquizofrenia, mendicidad, homosexualismo: todo se halla allí resumido y acendrado, en una fiesta de dolor, en la conciencia agónica que concluyó con su autodestrucción suicida” (491). Y Cobo Borda cierra su superficial acercamiento con la lista final de las características más notables del poeta; un texto más que, a trazos gruesos, afianza la idea de un Gómez Jattin trágico y terrible, incapaz de controlar sus pasiones, y por supuesto su deseo homosexual. Un Gómez Jattin que es la suma de sus dolores, todos estos impresos en sus versos. Cobo Borda, desde su cómoda oficina en las alturas de Bogotá, traza y ordena la que será una de las más aceptadas versiones de la imagen de Gómez Jattin. Tan difundida y común que termina por sorprender a quienes leen la entrevista de Rodríguez, pues en busca de aquel desastre humano, aquel pobre homosexual perdido en sus ensoñaciones, se encuentran con un intelectual lúcido y saludable.

En 2002, el escritor William Ospina publica un libro de ensayos sobre poetas colombianos titulado *Por los países de Colombia*. Gómez Jattin es miembro inevitable de ese grupo. Pero para Ospina también es inevitable referirse a su sino trágico: “Fue un gran enamorado y un gran amigo, aunque gradualmente el fuego de esa sensibilidad exacerbada y estimulada que iba calcinando su ser fue cerrando las puertas de su comunicación con los demás”

(258). En la voz de Ospina, la naturaleza de su tragedia es menos clara. Es una “sensibilidad exacerbada” que el ensayista no duda en metaforizar como pirotecnia. Un fuego que consume y aísla y sobre el cual el poeta no tiene control alguno:

El país de Raúl Gómez Jattin es ese país ondulante del niño fascinado por un presente maduro y tentador pero continuamente llamado hacia atrás por la evocación de un país mítico. Por eso se mece sin fin entre la pasión del deseo incesante y la prisión de un jardín de fábulas que está en su infancia y está más allá de su infancia, un jardín del que su abuela y su madre son los símbolos vivientes. De esa tensión brota su angustia, y también brota su poesía. (262)

Para Ospina, Raúl Gómez Jattin es un niño. Y como tal, no posee la fuerza, la determinación de luchar en contra de sus pasiones y así termina por sucumbir a ellas. Con uno de sus tempranos poemas, el cereteano parece contestar a la observación de Ospina:

Gracias señor
por hacerme débil
loco
infantil
Gracias por estas cárceles
que me liberan
Por el dolor que conmigo empezó
y no cesa
Gracias por toda la fragilidad tan flexible
Como tu arco
Señor Amor (*Poemas* 22)

Cobo Borda y Ospina parecen no darse cuenta de que sus versiones despojan al poeta de toda agencia. Promover esta visión es secundar la violencia cotidiana hacia aquel que no es “normal”, aquel que muestra rasgos que se alejan de lo que se considera debe ser el comportamiento de un hombre. El poeta agradece al amor ser loco, frágil e infantil, y ante la imposibilidad de leer este agradecimiento como un gesto sarcástico, aceptamos que el agradecimiento es sincero. Gómez Jattin agradece sus particularidades puesto que ellas le permiten ejercer su arte. Sin embargo, desde el punto de vista de los críticos, el asunto no se trata de leer sus textos y de adelantar acercamientos a los mismos. En su lugar, se trata de una discusión sobre masculinidad. O más bien, de la intemperante masculinidad del poeta, producida no sólo por la presencia fundamental de un deseo homosexual, sino por su total incapacidad de ser un miembro productivo en una sociedad que funciona de acuerdo al marco tradicional colombiano. Cobo Borda y Ospina no se percatan de que su lectura juzga al poeta desde la cómoda posición social del hombre heterosexual productor de riqueza. Y su mirada condescendiente, que busca eximir al poeta de la culpa terrible de no ser un hombre de verdad, consiste en convertirlo en víctima.

Se dirá, en contra de esta apreciación, que la muerte misma de Raúl Gómez Jattin es prueba final de su trágica carencia de control. Pero, ¿por qué lamentar su locura? ¿Por qué considerar su vida como una tragedia y su supuesto suicidio como la consecuencia inevitable de la misma? En un libro testimonial que narra algunos de los momentos previos a la muerte del poeta, libro titulado *Los últimos pasos del poeta Raúl Gómez Jattin*, escrito por Vladimir Marinovich en 1998, el narrador cuenta cómo le ayudó a Gómez Jattin a transcribir a la computadora el último de sus libros, *Los poetas, amor mío*, que debía enviar a Colcultura como parte de su compromiso con la beca que esta institución le otorgara en 1996. En las tardes en las que se encontraron, el poeta terminó por confesarle a Marinovich que “tenía miedo de curarse la

locura, porque acabaría con su vida de poeta” (39). Estaba claro para Gómez Jattin que su poesía se debía a su locura. Esta idea es recogida por Carlos Monsiváis en el prólogo de la antología poética titulada *Amanecer en el Valle del Sinú* (2004). En ese texto, el mexicano explora el aspecto autobiográfico de la poesía de Gómez Jattin, y lo hace de manera integral, respetuosa, teniendo en cuenta la presencia fundamental de la locura y la sexualidad del poeta:

A Gómez Jattin le importa, de modo casi literal, internarse en sus textos, adoptar la identidad que éstos le conceden. A la estrategia inmemorial del “canje de realidades” (la palabra escrita como la vida alterna), llega casi desde el principio, pero como muy pocos padece la unidad salvaje de los dos mundos. Lo vivido y lo escrito se van integrando... (XIX)

Y así, sugiere Monsiváis, se construye Gómez Jattin como una otredad: la madre y la abuela ofrecen la imagen del “otro racial”, el árabe; la precocidad intelectual lo aleja desde muy pequeño de aquellos con quien comparte el entorno rural en el que se desenvuelve, he allí el origen de ese “otro mental”; y finalmente, la homosexualidad produce ese “otro sexual” que cierra el tríptico de su marginalidad. De esta manera, para estudiar el “yo” de Gómez Jattin es necesario estudiar el “otro”, o más bien, los “otros” que están en él.

Este concepto es difícil de entender para quienes ven la otredad de Gómez Jattin como la causante de su locura. Tal es el caso de su hermano Rubén. Una de las fuentes que Monsiváis utilizó para escribir su prólogo es un libro titulado *Arde Raúl: la terrible y asombrosa historia del poeta Raúl Gómez Jattin*, que el investigador colombiano Heriberto Fiorillo publicara en 2004. Monsiváis recoge de la siguiente manera las palabras de Rubén Gómez que Fiorillo anotara en su libro:

En la crónica de Fiorillo, el hermano de Raúl, Rubén, halla el origen de la locura en su decisión de asumirse como homosexual: “Creo que en su juventud luchó más contra eso que contra su esquizofrenia”. Si me atengo a los textos, lo ocurrido es algo distinto... (XXVI)

Ante nuestros ojos, la opinión del hermano del poeta resulta odiosa, irrespetuosa, ignorante. Si bien Monsiváis no lo dice, inmediatamente rechaza la teoría de Rubén y enfoca su búsqueda en los textos; sabia decisión, que nosotros también hemos tratado de seguir. La posición de Rubén, sin embargo, no es para nada extraña. Por el contrario, refleja la manera en que la locura se ha entendido en Occidente desde los comienzos del positivismo. Al respecto, Foucault anota que

La folie était l’erreur par excellence, la perte absolue de la vérité. À la fin du XVIIIe siècle, on voit se dessiner les lignes générales d’une nouvelle expérience, où l’homme, dans la folie, ne perd pas la vérité, mais *sa* vérité ; ce ne sont plus les lois du monde qui lui échappent, mais lui-même qui échappe aux lois de sa propre essence. (*Folie* 400)

Y así, para su hermano, y posiblemente para muchísimas otras personas, entre ellas, escritores y críticos ajenos a la experiencia de la otredad, Raúl Gómez Jattin perdió *su* verdad, se perdió a sí mismo en el proceso de encontrar su esencia, de luchar contra la oscuridad de su homosexualidad. Sin embargo, como lo demuestra la propia poesía de Gómez Jattin, la única manera de encontrar *su* verdad –y dentro de ella, como parte fundamental, su yo marica–, es por medio de esa otredad, de ese extremo opuesto a lo que el marco tradicional colombiano puede reconocer como cuerdo y saludable:

De l’homme à l’homme vrai, le chemin passe par l’homme fou. [...] Le paradoxe de la psychologie « positive » au XIXe siècle est de n’avoir été possible qu’à

partir du moment de la négativité : psychologie de la personnalité par une analyse du dédoublement ; psychologie de la mémoire para les amnésies, du langage par les aphasies, de l'intelligence par la débilité mentale. La vérité de l'homme ne se dit que dans le moment de sa disparition ; elle ne se manifeste que devenue déjà autre qu'elle-même. (*Folie 544-45*)

La otredad de Gómez Jattin cumple una función paradójica: le permite encontrarse en su poesía, pero al mismo tiempo lo aleja de aquellos que no pueden aceptar que él nunca estará del lado saludable del margen.

Para quienes buscamos nuevas interpretaciones, la pregunta de ¿qué imagen del poeta preferimos? ¿el loco o el cuerdo? ¿el enfermo o el saludable? Pierde totalmente su validez. A pesar de ser las más conocidas, las palabras violentas, reduccionistas de algunos no serán nunca suficientes para reproducir las complejidades de la vida del poeta. Nuestra posición es que no es necesario, ni posible, crear dicha separación. No es necesario optar exclusivamente por ninguna de las versiones porque sencillamente el poeta y su poesía no ocupan ni un extremo saludable ni un extremo enfermo. Raúl Gómez Jattin ocupa su propio lugar, y lo construye a partir de sus otredades. Se trata de una suerte de interregno muy personal, un margen en el que el poeta tiene la agencia de un dios.

3.2.3 El Valle del Sinú: locus marica

¿Cuál es el uso que el poeta le da a dicho interregno? Sabemos que se trata de un espacio al margen, y que dicha marginalidad –característica marica por definición– se basa en la otredad racial, mental y sexual del poeta. El olfato periodístico de Rodríguez, quien preguntas atrás confirmó cómo Gómez Jattin huyó hacia Cereté tras su experiencia en Manizales, lo impulsa a

preguntarle si la poesía le ha servido al poeta colombiano como refugio. La respuesta de Gómez Jattin confirma nuevamente la observación de Rodríguez:

Como un refugio y también como una atalaya desde la cual envío señales, ante todo a los poetas y allegados a la poesía. Mi vida de los últimos veinticinco años se la he entregado a la poesía y no me arrepiento. No tengo ni dinero ni fama, pero tengo tranquilidad; he logrado convivir conmigo y esto me parece un logro muy importante. (245-6)

La poesía es entonces un espacio. De ella, la obra temprana de Gómez Jattin, el tríptico cereteano, nos ofrece una relación directa entre este espacio de versos y afectos y el espacio real en el que el poeta se desenvuelve: el Valle del Sinú. En el documental de Triana, Gómez Jattin explica que lo que él llama el Valle del Sinú es, geográficamente hablando, el departamento de Córdoba. En esa zona se ubica el municipio de Cereté, en el que a su vez se ubica la finca Mozambique, aquella en la que reposaría la biblioteca en la que el poeta leyera sus primeras obras literarias. Al interés de Gómez Jattin por aquel espacio geográfico, le debemos, por ejemplo, el poema “Y van”:

Hay una tarde varada frente a un río
y entre los dos un niño canta
vaiviniéndose en su mecedora de bejuco
En esa tarde
El huevo dorado del sol anida entre los mangos de
la ribera
El río es un gusano de cristal irisado
El viento despliega unas alas de nubes malvas

Es una tarde enclavada en el recodo de un tiempo
que va y viene en la mecedora
Está hecha de recuerdos y deseos
pues conozco el nombre de ese río
y al niño lo he visto casi un hombre
en la penumbra de un cinematógrafo
El cuerpo de esa tarde
es un fluido tenso entre el pasado y el futuro
que en ciertos lugares de mi angustia
se coagula como una caracola instantánea (*Poemas 26*)

La presencia evidente de los paisajes, el gusano del río y la manera en la que el poeta se refiere a la tarde que se detiene bajo el sol –imagen posiblemente relacionada con el sopor que anuncia el comienzo de la tarde en la costa atlántica–, se suma a una muy íntima observación: el poema es un recuerdo. El niño que se balancea en la mecedora, y todo el cuadro que el poeta pinta en los primeros versos, se advierten como una serie de saltos de ida y vuelta en el tiempo. De esto nos percatamos cuando leemos que la tarde va y viene al ritmo de la mecedora. Este poema ejemplifica la naturaleza a la vez física y metafísica del locus de enunciación del poeta: espacio geográfico y recuerdo, paisaje y experiencia, poeta y entorno se unen en el poema. La siguiente observación de Harold Alvarado Tenorio, anotada en su libro *Ajuste de cuentas* (2014), confirma esta relación:

Nacido en una región que es al tiempo castidad y depravación, ha logrado, en algunos de ellos, decir cuánto placer y dolor depara la satisfacción del placer por

los vericuetos de la homoeroticidad, y hablar, también, de las cicatrices que dejan las separaciones y amores no consumados. (506)

Pero lamentablemente no todos están dispuestos a hablar de deseo y placer, a mi parecer, clave para entender el proyecto de Gómez Jattin. Tal es el caso del investigador de la Universidad de Córdoba, Rubén Darío Otálvaro, responsable de uno de los estudios más extensos sobre el “espacio poético” en Gómez Jattin. En su libro *Yo, Raúl. Sujeto lírico, espacio poético e intertextualidad en la obra poética de Raúl Gómez Jattin* (2011), Otálvaro estudia, precisamente, estos tres aspectos. Del libro se destaca principalmente el prólogo, escrito por otro investigador que goza de cierto renombre en la academia colombiana, Cristo Figueroa. Esta es una de sus observaciones: “Gómez Jattin inscribe en los poemas espacios rurales y provincianos marcados por sellos caribeños –peleas de gallos, hamacas ritualizadas, porros y fandangos–, los cuales sostienen la significación estética y cultural de la región sinuana” (12). Estas observaciones, al ser parte de un prólogo, tienen que mantenerse al compás propuesto por el autor. Sin embargo, hay momentos en los que Figueroa parece ir más lejos de lo que Otálvaro se propone en su libro. Esto ocurre cuando Figueroa nombra el espacio poético de Gómez Jattin como “una particular versión del *locus amaennus*, especie de arcadia regional” creada por el poeta como “forma de resistencia cultural ante todo tipo de exclusiones” (10-11). La idea de entender el espacio poético de Gómez Jattin como una naturaleza idealizada es de Otálvaro, pero la idea de “exclusión” no aparece en su retórica. ¿A qué quería referirse Figueroa con “todo tipo de exclusiones”? Al momento de hablar sobre las influencias literarias del poeta, Figueroa se aleja nuevamente de Otálvaro:

Las diversas formas de diálogo intertextual con la tradición literaria colombiana, no sólo evidencian el conocimiento asimilado que el poeta tiene de la misma, sino

que permiten establecer nuevas filiaciones de la poética gomeziana con determinados caminos de la lírica colombiana: lejanía del preciosismo verbal y preferencia por el verso de raíz cotidiana para desacralizar la retórica (Luis Carlos López), expresión desnuda y contundente del dolor existencial (Barba Jacob) o sacralización de la naturaleza frente a la miseria humana (Mutis). (14)

En ningún otro lugar del libro de Otálvaro se habla de la relación entre Barba-Jacob y Gómez Jattin, y mucho menos de aquel “dolor existencial” que le permite a Figueroa dejar un guiño marica en un libro que a toda costa busca anular la sexualidad del poeta. De allí que, como ya hemos dicho, la mejor parte del libro sea el prólogo. En la introducción, Otálvaro es claro al respecto, y se refiere a la popularidad del poeta para dejar en claro los criterios que guiarán su investigación:

Consideramos que tal interés y popularidad obedece más a la calidad estética de su poesía que al estereotipo de poeta maldito: loco, homosexual y drogadicto. A pesar de que las reseñas, entrevistas, comentarios y críticas impresionistas, publicadas en revistas y periódicos han señalado y resaltado más el aspecto biográfico de poeta marginal, que el valor de su obra poética. Así, se han publicado más libros sobre la tormentosa y trágica vida del poeta [...] que estudios serios o análisis y juicios críticos que aborden con rigor la obra gomeziana. (17-18)

Este trabajo no intenta desestimar los esfuerzos de Otálvaro por establecer una lectura alterna. Una lectura que le permitiría a la crítica contar con un texto diferente, un texto que no recurriera a los lugares comunes de la locura, la homosexualidad y las drogas. La intensidad investigativa de Otálvaro es loable. Pero la necesidad de dejar a un lado estos aspectos de la vida del poeta

sugiere que el investigador los reconoce como algo negativo y, peor aún, descartable. Cometida la mutilación, Otálvaro cita a Northrop Frye como ejemplo epistemológico:

Nuestro estudio de la poética de Gómez Jattin se acerca también a la teoría de los arquetipos simbólicos e imaginarios de Northrop Frye, es decir, a la mitocrítica. Método que considera que la obra literaria conlleva un “silencio”, inherente a ella misma, y que nuestra tarea como críticos es tratar de abrir el mundo de significados de que es portadora la creación poética; tratar de dilucidar, asimismo, la serie de imágenes que le permiten al individuo vincularse al entorno, puesto que una estructura literaria puede remitir a un componente de base mitológica y religiosa. (22)

Ante esta lectura, mi posición es clara: la obra poética de Gómez Jattin es inseparable del aspecto biográfico de poeta marginal. De allí que se hable –que el mismo Otálvaro hable– de un “espacio poético” en el que se une la intimidad del poeta con el paisaje costeño. Otálvaro comete entonces un error que le cuesta caro al momento de analizar la mayoría de los poemas visitados en su libro. El autor relaciona ciertos poemas a la “fauna sinuana” y otros a la “flora sinuana”, en un intento por establecer una quimera biológico-poética de alcances bíblicos. Esto se observa en la sesgada lectura que hace del poema “Pequeña elegía” que, ante los ojos de Otálvaro, termina convirtiéndose en una oda al Jardín del Edén.

Ya para qué seguir siendo árbol
si el verano de los años
me arrancó las hojas y las flores
Ya para qué seguir siendo árbol
si el viento no canta en mi follaje

si mis pájaros migraron a otros lugares
Ya para qué seguir siendo árbol
sin habitantes
a no ser esos ahorcados que penden
de mis ramas
como frutas podridas en otoño (*Poesía* 93)

El desgarrado lamento de Gómez Jattin en este poema, la cruenta imagen de un árbol que busca el fin de sus días y cuyos únicos habitantes son ahorcados, no parecen ser lo suficientemente contundentes para Otálvaro cuyo análisis los excluye. En lugar de preguntarse por el potencial metafórico de imaginar su yo como un árbol de frutas podridas, el investigador hace hincapié en el cambio de un paisaje idílico a uno “sin hojas, flores, viento, follaje, pájaros, ramas, frutos y sobre todo, sin amigos que den sentido a la vida” (54). Esta lectura, a toda luz ingenua y burda, está influenciada por la mitocrítica. Sin embargo, y aquí radica la importancia del error de Otálvaro, el investigador confunde mitología con tradición religiosa:

El poeta se imagina a sí mismo un árbol porque se sabe un elemento más del mito de la creación, es consciente que él, como el cielo y la tierra, los ríos y los pájaros, es parte de la historia sagrada de los orígenes, de una historia que aconteció en el tiempo primordial. (54)

¿Qué tiene que ver el íntimo lamento de Gómez Jattin con el mito de la creación? Es más, si de alguna manera estas dos cosas están ligadas, ¿porqué Otálvaro no ofrece una argumentación válida? En su afán por establecer los componentes de un Paraíso Terrenal “a lo costeño”, Otálvaro cita el poema “Te quiero burrita” como un ejemplo de la “fauna sinuana”. El poema, sin

embargo, muestra sin reparos escenas comunes del imaginario rural de la costa atlántica: un grupo de adolescentes turnándose para penetrar a una burra. He aquí el poema:

Te quiero burrita
Porque no hablas
ni te quejas
ni pides plata
ni lloras
ni me quitas un lugar en la hamaca
ni te enterneces
ni suspiras cuando me vengo
ni te frunces
ni me agarras
Te quiero
ahí sola
como yo
sin pretender estar conmigo
compartiendo tu crica
con mis amigos
sin hacerme quedar mal con ellos
y sin pedirme un beso (*Poesía* 28)

La negación de la mujer como amante, la preferencia por una burra y su crica en lugar de un cuerpo femenino y de una vagina humana, la presencia de una escena homosocial en la que un grupo de varones se observan entre ellos sus falos y sus penetraciones, componente homoerótico

del acto grupal, exclusivamente masculino, son aspectos del poema que claramente hacen referencia a un yo marica, a un espacio de deseo sexual marginal y extraño del que Otálvaro se niega tercamente a hablar. La siguiente es la lectura que el investigador hace sobre el poema:

En esta génesis poética, Gómez Jattin, como un dios, creó su propio mundo natural y en él los animales también tuvieron su lugar. Y cobraron vida con el soplo divino de la palabra, y luego imágenes poéticas. Y así creó la cosmogonía sinuana. Y el Sinú fue el espacio en el que cada criatura tuvo su propio sitio. Y esta tierra bañada por un río, se fue poblando de plantas y pájaros, de iguanas y de mariposas y zamuros, de pavos y palomas, de otros cebúes, garzas, gallos sagrados y de burritas. (54)

Resulta imposible pensar que Otálvaro no se da cuenta de lo que ocurre en estos poemas. A su intencional ceguera se suma un inevitable silencio. Una especie de pudor decimonónico –como diría Monsiváis–, contundente influencia del marco tradicional colombiano, guía a Otálvaro a silenciar lo que se grita desde los versos y a reducir violentamente mitología en religión.

En la sección final de su libro, dedicada a la intertextualidad, Otálvaro lucha incómodamente contra la referencia a Walt Whitman que Gómez Jattin hace en su poema “...Donde duerme el doble sexo”:

La similitud estilística, la visión y la vivencia del erotismo de Gómez Jattin se deben al diálogo con la vida y la obra de Walt Whitman. La alusión al autor de *Hojas de hierba*, no es fortuita, pues, en la poesía de Gómez Jattin existen correspondencias de forma y contenido como el verso libre, el lenguaje sencillo y cercano a la prosa; y la fuerte presencia del individualismo y las experiencias del

autor, además del impulso erótico, y *la comunión entre el hombre y la naturaleza de clara visión panteísta*. (71 énfasis mío)

Si bien, algunas de sus observaciones son acertadas –léase, obvias–, es clara la incomodidad de Otálvaro al manejar el tema de la sexualidad de los poetas. Anota correspondencias de “forma y contenido” entre las que acertadamente cita el impulso erótico y las experiencias personales del autor. Pero insiste en llamar “panteísmo” a la necesidad que tiene el yo poético de Gómez Jattin de penetrar con su falo una mata de plátano. Si mi lectura resulta quisquillosa para algunos, es porque no he anotado la flagrante omisión en la que Otálvaro incurre. En su búsqueda por el momento de intertextualidad en el poema, el investigador cita tan sólo su penúltima estrofa:

Todo ese sexo limpio y puro como el amor
entre el mundo y sí mismo Ese culear con
todo lo hermosamente penetrable Ese metérselo
hasta a una mata de plátano Lo hace a uno
Gran culeador del universo todo culeado
recordando a Walt Whitman (Citado en Otálvaro, 71)

¿Pueden estos versos ser interpretados como una “comunión entre el hombre y la naturaleza”? ¿Se justifica que el investigador llame a esto “panteísmo”? Para contestar a estas preguntas es necesario recomponer el poema. A continuación citamos los versos que Otálvaro, seguramente por pudor religioso, optó por no incluir en su libro:

La gallina es el animal que lo tiene más caliente
Será porque el gallo no le mete nada Será
porque es muy sexual y tan ambiciosa que le cabe
un huevo

Será porque a ella también le gusta que uno se lo
meta

Lo malo es que caga el palo

Pero es en el momento más bacano y el orgasmo es
de fiebre

¡Loco! Supersexo para mis seis años

A la paloma no le cabe Pero es lindo excitarla

y hacerse amigo de ella y hacer de ella La paloma

o sea del palomo el signo sagrado del Amor

Aquel a quien nombro cuando no me duele en

Demasía

Virgo como un palomo pero penetrable

La pata es imposible La perra no deja y muerde

La cerda sale corriendo La gata ni pensarlo

Chévere la carnera Se queda quieta

La chiva en celo es deliciosa

Se me olvidaba la pava En la alegría sexual

sale a la calle como la perra a putear

De las aves lo más bacano es el pavo

Todos los pavos son maricas Lo aprietan

Claro que la burra es lo máximo del sexo femenino
pero la mula lo chupa y la yegua es de lo mejor
Pero...

La cocinera hace todo Se levanta la falda
y lo trepa a uno a su pubis Te pone las manos
en las nalgas y te culea en esa ciénaga insondable
de su torpe lujuria de ancha boca

El que se ha comido un burro joven sabe
que *per angostam viam* hay más contacto y placer
de entrar con ternura por donde la naturaleza
aparentemente no lo espera Pero que recibe
en un júbilo que no le conozco a la hembra

[...]

Hasta que termina uno por dárselo a otro varón
Por amor Uno que lo tiene más chiquito que el
palomo (*Poemas* 104-06)

“...Donde duerme el doble sexo” reformula dentro de un espacio poético una lista de animales silvestres. La particularidad de la lista es que se basa en la supuesta experiencia sexual que el yo

poético de Gómez Jattin ha tenido con ellos. Conociendo ahora la totalidad del poema, resulta cuanto menos divertido que Otálvaro se refiera a la relación entre hombre y naturaleza con el término “comuni3n” –y su car3cter sagrado– para hablar de un poema en el que un ni1o de seis a1os penetra a una gallina. La presencia de un pante3smo en el poema, a estas alturas, resultaría extremadamente forzada, a no ser que la lectura de Ot3lvaro buscara entender el universo como un dios con el cual la 3nica manera de comunicaci3n es el acto sexual. Y aunque, palabras m3s o palabras menos, una lectura como esa tenga validez dentro del proyecto de G3mez Jattin y dentro de los argumentos de la literatura marica, sabemos que eso no es lo que el investigador ha querido decir. 3Por qu3 es tan dif3cil para Ot3lvaro aceptar una presencia que es consustancial a la obra misma? Alvarado Tenorio nos ofrece un comentario que puede ayudarnos a entender esta situaci3n:

Los amores imposibles, contrariados, con sus encuentros y desencuentros sirven a G3mez Jattin para ofrecer *una lectura donde lo sagrado y las transgresiones cohabitan*, dando cuerpo a un erotismo ingenuo y sin duda in3dito en la poes3a colombiana, trascendiendo con la poes3a misma los actos reales, haciendo de ellos un hondo deshojamiento del ser. (*Ajuste 506 3nfasis m3o*)

Para Ot3lvaro, para su mirada claramente limitada por el lente religioso, resulta imposible imaginar que lo sagrado y lo transgresor pueda ocupar un mismo espacio. Y no hay mejor manera de definir el car3cter m3tico del espacio po3tico de G3mez Jattin que como lo ha hecho Alvarado Tenorio: en su poes3a, lo sagrado y las transgresiones cohabitan.

Pero volvamos a la idea del pante3smo y hagamos un ejercicio. Aceptemos el llamado de dicha interpretaci3n. “...Donde duerme el doble sexo” comienza como un listado de experiencias sexuales que el marco tradicional colombiano condena y marginaliza, pero con el progresar de

los versos nos encontramos con una propuesta de alcances muy serios: la penetración es una manera única de conocer los animales del entorno. Es una suerte de clasificación biológica, de taxonomía que se basa en el placer del coito anal. Sin embargo, más allá del conocimiento empírico, se revela el amor, y éste sólo puede darse entre animales de la misma clase. La mujer, animal como el hombre, no comparte su misma clasificación, y el amor con ella no es posible. Pero el caso del varón es diferente. Al varón, especie a la cual pertenece Walt Whitman, “termina uno por dárselo [...] Por amor”.

Finalmente, todo el proyecto “mitocrítico” de Otálvaro se derrumba, cuando vemos a Gómez Jattin en su hamaca diciéndole a la cámara de Roberto Triana que “mi dios es una imaginación de Dios, no una fe. Ojalá existiera Dios”. Sin embargo, siguiendo el hilo de su ideas, el poeta parece rescatar el concepto del panteísmo. Pero no se trata de aquella comunión inmaculada que Otálvaro procuró imponer sobre sus poemas, sino que se trata, precisamente, de un panteísmo en el que la divinidad se mide por medio de la belleza.

Para mí, yo creo, la divinidad brota de toda la naturaleza, brota de lo mejor de los hombres, brota de animales y plantas y minerales. La rosa más bella es divina sobre las otras. Los seres más hermosos son divinos. [...] No siento, por encima de la naturaleza, quién la guíe. Ojalá hubiera existido. El desastre de los humanismos no sería tan patente. (Triana)

Estas palabras las produce el poeta con una lentitud soporífera, y parecen arrastradas por el alcohol o alguna otra sustancia. Pero su importancia es indudable, y sugieren que si Gómez Jattin intentó recrear un *locus amaennus* a la manera del paraíso terrenal, aquél del mito bíblico, esta labor la llevó a cabo guiado por su imaginación, no por su fe. Y dado que en este espacio natural cabe y predomina el amor marginal, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que el Valle del

Sinú es un locus marica. Gracias a Gómez Jattin ese espacio existe y pervive en su obra, extendiendo la hospitalidad de sus versos a aquellos lectores maricas que quieran perderse en él.

Una conclusión importante en este punto de la discusión consiste en reconocer que Vallejo y Gómez Jattin han logrado romper con una de las más antiguas tradiciones de la escritura sobre deseos sexuales extranormativos: la tachadura del yo. Por caminos distintos, ambos autores dejaron atrás los temores y las angustias de sus predecesores. Vallejo construiría un yo belicoso y contestatario cuyo fundamento estaría en su deseo. Las comparaciones culturales y sociales, las opiniones y posiciones políticas de aquel yo llamado Fernando encuentran su punto de partida en lo marica. Es imposible separar estos aspectos, aunque las posibles lecturas sean diversas. Fernando nació como parte de un proceso de transmisión de afectos maricas. Fernando es más que un *performance* de Vallejo. Fernando es el yo marica que alimenta las obras, y que en lugar de ser una simple máscara es un espejo en el que los colombianos pueden ver reflejados deseos y posturas que pocos se atreven a sostener en público.

El yo marica de Gómez Jattin, por su parte, no necesitó de alter egos. Es más, en pocas ocasiones necesitó de nombre propio. Su yo permea todos sus versos. Sus experiencias nutren los poemas. En la locura que lo afectó a lo largo de los años, su yo logró encontrar un lugar en el que pudiera existir lejos del alcance de los choques eléctricos, de la pobreza y del hambre. Sus lectores más conocidos y sus críticos entendieron estos rasgos como situaciones desafortunadas que terminaron por definir dos formas específicas de hablar sobre el poeta. Por un lado, la exaltación de su locura y de su sufrimiento como parte de un proceso de *martirización* que justificaría el genio literario del poeta y al mismo tiempo lo exoneraría de toda culpa. Por otro lado, la tergiversación total de sus poemas, a los que se les impondría una lectura católica hasta el punto de hacerlos ver como versiones macondianas de la Biblia.

Vallejo cuenta con Fernando para defenderse del continuo ataque de moralistas que encuentran en sus obras el escándalo a cada vuelta de página, o que simplemente desacreditan el valor decisivo de sus experiencias maricas como motor de su literatura. Gómez Jattin, ahora muerto y sepultado, cuenta tan sólo con sus poemas para defenderse de las deformaciones y los silencios que el marco tradicional colombiano, en manos de la crítica, ha ejercido sobre ellos. Le corresponde a lectores capaces de ser *afectados* por las experiencias de Fernando y por los versos de Gómez Jattin, proponer nuevas lecturas y nuevas formas de apreciar estas expresiones literarias.

4.0 VIOLENCIAS Y NOSTALGIAS

Es difícil encontrar dos autores más disímiles entre sí que los dos protagonistas de este capítulo. Algunos pensarán que detrás de este hecho se esconde una intención diferenciadora. ¿Cómo poner a la poco conocida e incompleta obra de Fernando Molano Vargas junto a las numerosas y eruditas publicaciones de un intelectual de la talla de Harold Alvarado Tenorio? Como se ha propuesto desde el marco teórico de este proyecto, la relación entre estos dos autores es posible, y viable, porque los puntos de contacto entre sus obras no se forman exclusivamente a partir de similitudes en el contenido de las mismas. Mientras Molano escribía una corta y poco prolija novela de amor entre dos adolescentes, Alvarado Tenorio compilaba un estudio sobre la literatura contemporánea española. Cuando Molano buscaba las formas literarias menos artificiosas para contar sus historias, ya Alvarado Tenorio era un maestro del artificio. Mientras Molano luchaba contra el tiempo y la muerte, escribiendo los versos de su único poemario, Alvarado Tenorio ya rezongaba de la generación poética a la cual pertenecía tras haber escrito y publicado cientos de poemas.

Al terminar este capítulo, el lector reconocerá que los puntos de distanciamiento entre las obras de estos autores no son la razón por la cual estas líneas han sido escritas. Poco importa si Kavafis fue relevante para uno y para el otro pasó desapercibido, o si la problemática del VIH se convierte en parte integral de la obra de uno y no es tomada en cuenta por el otro. El punto de contacto entre Molano y Alvarado Tenorio está en sus experiencias de deseo sexual hacia otros

hombres, en la manera en que estas experiencias son vividas en el contexto colombiano, y en el hecho literario de compartir estas experiencias por medio de la escritura. Esto, al fin de cuentas, es lo que hace de lo marica una propuesta que va más allá de las clasificaciones. Así, la coherencia de este capítulo está fundamentada en el afecto.

Sin embargo, insistimos, el afecto no se refiere a la condición sentimental del que está enamorado. Afecto es la potencialidad de hacer sentir, y en este caso, la violencia generalizada que cubre cada rincón de Colombia empuja a estos escritores a compartir sus experiencias con momentos escritos en los que se recuerda con nostalgia. El recuerdo, y la nostalgia que lo acompaña, son la respuesta afectiva a la obra de Molano y de Alvarado Tenorio. Los lectores maricas encontrarán en estos autores la familiaridad de la violencia, y todo aquel que ha amado un cuerpo marica sentirá el dolor de su ausencia.

4.1 EL AFECTUOSO HAROLD ALVARADO TENORIO

4.1.1 Analectas

“El caballero de la injuria”, así llama Lucas Ospina a Harold Alvarado Tenorio. Y así titula el crítico el prólogo de *La cultura en la república del narco* (2014), la más reciente recopilación de ensayos del poeta. Prologar tamaña colección de textos no puede ser una labor fácil. En el libro, Alvarado Tenorio arremete contra escritores y políticos, contra universidades, contra ex presidentes y premios de literatura. Preocupado por el venenoso contenido de los ensayos –esto es una suposición–, Ospina escapó del aprieto dedicando sus páginas a documentar, con fuentes provenientes de Internet, las repetidas polémicas en las que el poeta se

ha visto envuelto. Polémicas que apuntan a definir al poeta como alguien que habla demasiado sin preocuparse por la veracidad de sus palabras. De esa manera, Ospina calma los ánimos, tratando de suavizar lo que las hojas por venir deparan:

Lo que sigue es un conjunto de eso, sus mejores textos, y que no cunda el pánico, las víctimas que deja este libro no deben temer a la verdad, Alvarado nunca pretendió seguir ese camino: lo único que él siempre dijo fue media verdad o verdad y media. (15)

Entre esas verdades tamizadas por la pluma de Harold Alvarado Tenorio, las víctimas de sus críticas se preguntan: quién es Harold Alvarado Tenorio. En este caso, sin embargo, esta pregunta viene acompañada de incomodidad e indignación, a veces de ira y contraataques, y su naturaleza tiende a ser retórica: ¿Quién es ese Harold Alvarado Tenorio que se atreve a decir lo que dice? *De los gozos del cuerpo* (2014), su más reciente libro de poemas, cuenta con un prólogo menos precavido, escrito por el crítico y periodista colombiano Ángel Castaño Guzmán. En dicho texto, Castaño explica brevemente cómo Alvarado Tenorio se fue separando paulatinamente de aquel grupo de poetas denominado la *generación desencantada*, hasta ser considerado como el “Caín del grupo” (6). ¿La razón? El difícil carácter del poeta: “De él se conocen las diatribas, las polémicas, los altercados, no la precisión de sus imágenes poéticas, su lenguaje contenido” (6). En marzo de 2015, fecha del lanzamiento de *La cultura en la república del narco*, el mismo Castaño entrevistó a Alvarado Tenorio para el diario *El Espectador*.⁴⁹ Castaño le pregunta al autor en qué consiste su crítica a la entidad pública encargada de la cultura en Colombia, el Ministerio de Cultura. Parte de la respuesta de Alvarado Tenorio consiste

⁴⁹ La entrevista, en la que Alvarado Tenorio también critica al poeta Juan Manuel Roca, terminó por poner a Castaño en aprietos con el mismo Roca. Ya antes había sucedido algo parecido entre los intelectuales del Quindío, cuando a Castaño se le criticó por promover a Alvarado Tenorio en la ciudad de Armenia (Aparicio).

en compararlo con el *Reichsmisterium für Volksaufklärung und Propaganda* creado por Goebbels durante la Alemania nazi. Dice Alvarado Tenorio:

El Ministerio de Cultura es hoy un pulpo perverso que compra conciencias a diferentes precios y castigos. Difícilmente puede hoy alguien publicar, pintar, cantar, ser entrevistado por la prensa, la radio o la tele si los Directores de las Reich Chambers del ministerio no certifican su buen comportamiento. ¿Cómo lo hacen? Mediante la mermelada que saben los hambrientos trabajadores de la cultura les espera en unas hogazas de pan que pueden verse en las vitrinas de la panadería del Ministerio que se llama Programa Nacional de Estímulos para que venda su conciencia por un plato de lentejas. (Castaño)

El mismo sabor, entre ácido y amargo, se siente en el libro que dicha entrevista buscaba promover. Frases como: “Esta semana fue pródiga en timos y engañifas” (47); “Belisario Betancur es una vergüenza para Colombia” (140); o, sobre José Asunción Silva, “un ejemplo de lo que puede pasarle a un petimetre cuando se las da de poeta en un medio ignorante y reaccionario” (209); son pequeñas instancias de lo que depara a sus lectores. Sin embargo, el libro no deja de ser divertido, y en esto agradecemos que alrededor de las verdades que Alvarado Tenorio cuenta giren como satélites el humor y un impecable manejo del lenguaje. Sin esas dos características, las palabras del poeta no valdrían el esfuerzo de ser tenidas en cuenta.

Entonces, ¿quién es Harold Alvarado Tenorio? No es un mal escritor, eso ha sido puesto en claro. Alvarado Tenorio es, ante todo, un escritor. Su pasión y compromiso por la literatura lo llevan a ejecutar su oficio no sólo como crítico, sino también como antólogo. Varios son los

textos que el poeta tiene en su haber, en los que actúa como recopilador.⁵⁰ Su visión histórica de la literatura colombiana le sirvió para construir su más reciente antología de poesía. Este nuevo libro se titula *Ajuste de cuentas* (2014), y además de consistir en una labor recopilatoria, es también una suma de juicios que dan como resultado un dictamen sobre la poesía colombiana del siglo XX y de principios de siglo XXI.

En el libro *Vida escrita: Textos sobre Harold Alvarado Tenorio* (2015) se incluye un artículo originalmente publicado en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* en septiembre de 2014, escrito por Rigoberto Gil Montoya. Gil, conocedor de la obra del poeta colombiano, se pregunta quién teme a Alvarado Tenorio. Y abre así su artículo para hablar sobre *Ajuste de cuentas*, para comentar sobre la “postura desdeñosa cercana a la perversión” (347) del poeta y para explicar, en cortas pero claras palabras, que dicho libro es una propuesta clasificatoria de parte de Alvarado Tenorio en la que muestra cómo la poesía colombiana nace de dos escuelas foráneas: el romanticismo y el modernismo:

A partir de allí y con el gesto de quien se ha formado en círculos académicos, propone una caprichosa y particular taxonomía, a la luz de unas convicciones que el lector descubrirá en las páginas de reflexión que el antólogo despliega para cada autor escogido: la poesía no sucede en el aire, la poesía debe su resonancia semántica a un contexto histórico; de tal suerte que el poeta se torna individuo, sujeto en crisis no ajeno a las crisis de una realidad que, para el caso colombiano, casi siempre resulta execrable. (347)

⁵⁰ Además de *Ajuste de cuentas*, sus antologías poéticas son: *La poesía española contemporánea* (1980), *Kavafis Poemas eróticos* (1982), *Ardor de hombre Poemas gay* (1984), *Una generación desencantada* (1985), *La poesía de T.S. Eliot* (1988) y *Poemas chinos de amor* (1992).

Gil resalta con precisión uno de los detalles más relevantes del libro. La importancia que *Ajuste de cuentas* tiene para la documentación de la poesía colombiana, y latinoamericana, consiste en que los poemas de cada autor son introducidos por sendos textos en los que Alvarado Tenorio reflexiona sobre las condiciones históricas y políticas en las cuales los poemas fueron escritos. El valor de la antología no está solamente en la presencia o ausencia de ciertos poemas, sino en la presencia inevitable de las palabras del antólogo, que van dibujando la historia literaria del país, a medida que presenta a sus poetas.

En las páginas introductorias a la poesía de Ignacio Escobar Urdaneta de Brigard (1943-1974), Alvarado Tenorio describe a Bogotá en 1943 como un “mundo de guetos ingleses” (482) en el que La Candelaria, hoy centro histórico de la ciudad, era un tugurio donde escribían Miguel Ángel Osorio, Manuel Zapata Olivella o Bernardo Arias Trujillo entre otros:

A comienzos de los años cuarenta apenas se sospechaba que aquel mundo copiado del celuloide desaparecería entre la mugre y el asco del infierno social de los primeros gobiernos del Frente Nacional. Los rancios bogotanos no se parecían sino a sí mismos, con sus rostros encendidos por los licores de malta y el aire fresco de la sabana que recibían sobre la grama de sus haciendas y clubes sociales [...] (483)

Tal descripción de la capital colombiana, poblada de poetas pobres y de ricos terratenientes que no se percatan de la inminencia del Bogotazo, es la demostración de la particular definición que para Alvarado Tenorio tiene la labor del antólogo. *Ajuste de cuentas* es una antología, pero también es un pretexto para contar la historia de Colombia desde una perspectiva diferente, personal e irregular. Esta última calificación, la irregularidad, no intenta descalificar al antólogo, por el contrario, busca mostrar que para él –como lo fue para su maestro Borges–, en el reino de

la literatura, las líneas divisorias entre realidad y ficción se desvanecen. El asunto en este caso es fácil de presentar: el poeta Ignacio Escobar nunca existió, por lo menos no fuera de las páginas de una novela titulada *Sin remedio* (1984). Ignacio Escobar es el personaje principal de la historia, escrita por Antonio Caballero, en la que el poeta recorre la capital colombiana de los años setenta mientras critica mordazmente su entorno. Para Escobar, Bogotá es una ciudad pesadamente triste, como lo es el cielo alto de la cordillera que cae sobre los capitalinos:

Una tristeza sórdida de buses y busetas, de semáforos muertos, de edificios a medio construir en medio de charcos amarillos, de parques de los que se han robado los columpios, de vacas pensativas que pastan al pie de las estatuas de los próceres, de basurales, de desempleados, de niños vestidos con uniforme militar. A veces, a lo sumo, un jardinero pasa en bicicleta con la máquina de cortar pasto parada en la parrilla como una cola enhiesta de ave de lira. (304)

Algo extraño ha ocurrido en plena mitad de la antología. La decisión de Alvarado Tenorio de traer a la realidad a un personaje de la ficción y, más aún, de hacerlo parte de la historia de la literatura colombiana, no como invención sino como inventor, es una maniobra que el mismo Borges, de estar vivo, habría aprobado con satisfacción. Alvarado Tenorio, en las nueve páginas introductorias a Ignacio Escobar, nos invita a asomarnos a una ventana en la que se ofrecen, paralelas, la Bogotá de los años cuarenta y su heredera, treinta años en el futuro. Ambas ciudades, unidas en un ir y venir literario fraguado por el antólogo: forma única de establecer una crítica doble a la capital colombiana, de ajustar cuentas con su gente, con sus poetas, con su idiosincrasia.

Ajuste de cuentas también realiza, entre muchas otras, una maniobra literaria inversa a la realizada con Ignacio Escobar. El nombre de un individuo real aparece entre sus páginas y, al

desconocerlo, no sabemos si se trata de un personaje ficticio. El nombre, y una corta versión de su historia, aparece en la dedicatoria de libro:

A la memoria de Edison Mira Barrera [Tarazá, 1983],
asesinado por Vicente Carvajal, Jorledy Mazo Meneses
y Antonio Meneses Carvajal en la vereda Chorrillos de Valdivia
el 12 de octubre de 2004 por orden de Dámaso José Cuestas, alias Jonás,
lugarteniente de Jhon Freddy Gallo Bedoya, alias El Pájaro,
a quien habían desplazado de la finca Zaragoza,
en la vereda El Hato de Guaduas,
luego de torturarlo y someterle a numerosos vejámenes. (7)

Alvarado Tenorio no se cuenta entre los poetas antologados en su libro, así que no hay más rastros de Edison ni de su historia, no por lo menos en las siguientes seiscientas páginas de *Ajuste de cuentas*. No obstante, el nombre, Edison Mira Barrera, vuelve a aparecer, esta vez en una edición reciente de otra de sus antologías, *Ardor de hombre*. La colaboración de Edison en esta edición no se hizo en poemas, sino en imágenes. Ocho son las fotografías del joven Edison que recuerdan algo a los torsos masculinos de Luis Caballero, y que se diseminan entre los poemas de Whitman, García Lorca, Ginsberg, Gómez Jattin y otros. En una de las fotos, encerrada por palabras de Luis Antonio de Villena, Edison aparece desnudo, lleva sobre él tan sólo su collar barato de piedras al que le cuelga un crucifijo, detrás suyo, abrazándolo hasta poner sus manos sobre su pecho, posa Harold Alvarado Tenorio (5). En ese momento dejamos de dudar de la existencia del joven. En ese momento, a pesar de no quererlo, de intentar evadir el asalto de nuestra imaginación, vemos aquel cuerpo torturado, suponemos la sangre manchando el

crucifijo, y aunque sobre los hechos no tenemos muchos detalles,⁵¹ somos afectados por el cuerpo que se balancea entre el sexo y la muerte. Sentimos la dolorosa presencia de Edison como parte ineludible de una antología de poemas homoeróticos. Su imagen termina por ser el punto culminante de unión entre la experiencia marica y la violencia colombiana.

4.1.2 Marginalidad merecida

Décadas de ensayos críticos, de despotricar hacia todas direcciones, de denunciar las dinámicas politiqueras y clasistas de la cultura colombiana, de verse en medio del conflicto armado colombiano, de ser víctima del mismo, le han dado al autor una perspectiva única. Perspectiva cuya escritura logra plasmar magistralmente como una posición clara e inamovible respecto al estado de la administración y difusión cultural en Colombia. Posición marginal, por supuesto, que le otorga valor agregado a su opinión. Estemos o no de acuerdo con sus palabras, reconocemos que su fama de beligerante ha sido justamente ganada. La búsqueda sobre la identidad de Harold Alvarado Tenorio no puede agotarse en esta única faceta. Por supuesto, y como hemos visto en los capítulos anteriores, preguntarnos por la identidad de un autor implica siempre una respuesta de gran complejidad. Entre otras propuestas que van más allá de la reacción negativa y la pregunta retórica, sobresalen por su neutralidad las líneas de carácter biográfico que hacen parte del libro *¿Quién es quién en la poesía colombiana?* de Rogelio Echavarría:

⁵¹ Una detallada narración de lo ocurrido a Edison Mira Barrera se encuentra documentada por el mismo Alvarado Tenorio en un artículo titulado “De cómo me sacaron de mi casa un grupo de hombres armados que decían ser las AUC”, que se publicó en el número 282 de la *Revista de la Universidad de Antioquia* en diciembre de 2005.

Alvarado Tenorio, Harold (Buga, Valle, 1945). Doctor en filosofía y letras de la Universidad Complutense de Madrid. Director del Departamento de Literatura Latinoamericana en Marymount Manhattan College de Nueva York. Trabajó un año con una editorial en Beijing, China. También ha residido en México, Berlín y Estocolmo. Director del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional y profesor titular de la cátedra de literatura de América Latina en la misma. Ha sido distinguido con la Medalla 50 años de la Universidad del Valle, premio de poesía “Arcipreste de Hita” y Premio Nacional de Periodismo de Colombia. (16)

Concisa y totalmente fría, la identidad de Alvarado Tenorio se construye en este caso a partir de una enumeración de sus logros académicos y profesionales. Por supuesto, esta información tiene sus limitaciones. Por una parte, la recopilación de los hechos se detiene en 1998, año en que Echavarría publicó su libro. Por otra parte, la figura de Harold Alvarado Tenorio se resiste a ser reducida a unas cuantas líneas. El mismo autor, como respondiendo a todos aquellos que hablan y hablarán sobre él, ha publicado en su página personal de Internet una cronología en la que anota los hechos importantes de su vida desde 1945 hasta un muy reciente 2009.⁵² Al leer las entradas de dicha cronología, encontramos que han sido escritas en tercera persona. La primera de ellas comienza con la palabra “nace” en lugar de “nací” y de allí en adelante, hasta la entrada final, la tercera persona se mantiene. Cuenta dicha voz que su abuelo Lisímaco Alvarado combatió en la Guerra de los Mil Días del lado de los conservadores, a pesar de ser de familia liberal. La entrada termina así:

Hijo de madre soltera, en la vejez [Lisímaco] repetía unos versos de su padre,
sobre el destino:

⁵² www.haroldalvaradotenorio.com

*Yo soy Simón Alvarado,
mas vale que no lo fuera,
para no ver después de muerto,
rodando mi calavera. (Cronología)*

Desde el comienzo de la lectura nos damos cuenta de que el autor está proponiendo un juego a sus lectores. Los datos biográficos se mezclan con datos anecdóticos, y el canto de unos versos populares cierra el comienzo del recuento oficial de su vida. La segunda entrada hace referencia a su abuela paterna, Emilia Cobo Tenorio, quien

fue comerciante en joyas, agiotista y propietaria de numerosos inmuebles, algunos de los cuales usaba para sí, casi que vacíos, apenas con un catre de hierro y una estufa de madera para preparar los cafés negros de toda la vida, mientras recorría las calles del pueblo con una bolsa de hacer la compra repleta de joyas y monedas inglesas de oro. (Cronología)

Hasta la segunda coma, la referencia obedece a las formas preconcebidas: nombre, relación con el autor, ocupación. Sin embargo, a partir de allí, la información sobre su abuela estalla en imágenes que parecen hacer parte de una novela. El catre de hierro, la estufa de madera, la bolsa con monedas inglesas, etc. Nos imaginamos a un pequeño Harold caminando por las calles de Buga de la mano de su abuela mientras en la otra mano las joyas y las monedas de oro entrechocan y resuenan.

La novelización de la historia de Harold Alvarado Tenorio continúa a lo largo de toda la cronología. Cuenta así su expulsión de casi todos los colegios a los que asistió por “contradecir y alegar los dogmas de la Iglesia”. Narra su viaje a México donde estudia con Juan José Arreola y

Alejandro Jodorowsky, y donde ve a Chavela Vargas vestida de hombre cantando boleros. Incluso cuenta la particular forma en que adquiere su primer libro de Jorge Luis Borges:

Ese año [1961], en la Biblioteca Luis Ángel Arango lee por primera vez a Borges, a quien había descubierto de la mano de El Flaco Valdés, uno de los hijos de El Conejo Valdés, que en vez de seguir las aventuras de su padre volando con una pata de palo aviones hacia el polo, se dedicaba al sagrado arte del apartamento, robando joyas y metálico, y de vez en cuando uno que otro libro, como el ejemplar de *Historia universal de la infamia* que le regaló luego de una borrachera en un bar de jazz de la calle 19 con séptima llamado La rosa.
(Cronología)

Esta entrada biográfica dispone el comienzo de una de las más particulares relaciones literarias de la literatura colombiana; una historia marcada por el robo de libros y de autorías. La copia de *Historia universal de la infamia* que llegó a manos de Alvarado Tenorio había sido robada por un amigo suyo. Si suponemos que esta copia corresponde a la edición de 1954, es posible que el colombiano hubiera notado en ella la presencia de un segundo prólogo en el que se lee lo siguiente:

Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca. Atenuarlas hubiera equivalido a destruirlas; por eso prefiero, esta vez, invocar la sentencia *quod scripsi, scripsi* (Juan, 19, 22) y reimprimirlas, al cabo de veinte años, tal cual. Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y

que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias. (Borges 343)⁵³

Esta cita es relevante porque puede explicar la insistencia del colombiano en utilizar la tercera persona para referirse a él mismo. El “tímido” del que habla Borges es precisamente él mismo veinte años atrás. En adición a esto, aquel tímido Borges de 1935, de acuerdo con su contraparte de 1954, no escribió las historias que componen el libro, sino que falseó y tergiversó historias de otros autores.

El juego entre terceras y primeras personas, entre autorías y plagios, parece haber servido como lección a Harold Alvarado Tenorio. ¿Por qué no divertirse con ello? La cronología de su página de Internet es prueba del uso de la palabra a manera de juego para él y para sus lectores. Pero la lección de Borges no se detendría allí. La sentencia *quod scripsi, scripsi* que el argentino cita para justificar la reimpresión sin cambios de su libro reza en español: “lo que he escrito, he escrito”, le pertenece a Poncio Pilato, y representa el poder de la palabra escrita y la importancia de la autoría. Según el apóstol Juan, cuando Jesús fue crucificado, Pilato escribió en hebreo, griego y latín un título que puso sobre la cruz y que decía: “Jesús Nazareno, Rey de los Judíos” (Juan 19, 19). Los sacerdotes judíos allí presentes le pidieron a Pilato que aclarara la situación, puesto que era muy diferente decir que Jesús era el rey de los judíos a decir que Jesús sostenía ser el rey de los judíos. Pilato, para quien el detalle era poco importante, dijo: *quod scripsi, scripsi*. Borges retomó la sentencia de Pilato y muy seguramente conoció la profundidad y el alcance del contexto en el que dicha sentencia fue emitida. De allí que su prólogo insista en la tergiversación de lo dicho por otros.

⁵³ De no ser así, de no haber leído dicho prólogo en 1961, es muy probable que lo haya hecho entre 1967 y 1970, años en los que estudió una Licenciatura en Letras en la Universidad del Valle (Cronología).

Alvarado Tenorio, diez años después de su primera lectura de *Historia universal de la infamia*, habría de llevar al extremo esta idea de las autorías dudosas. En julio de 1972, a dos días del lanzamiento de su primer libro de poemas, *Pensamientos de un hombre llegado el invierno*, el autor concede una entrevista en el diario *El Tiempo* titulada “Habla Harold Alvarado: ‘Escribo para el año 3000’”.⁵⁴ La entrevistadora comienza el artículo por decir que el poeta le resultó insoportable, advierte “a la mujer que se meta con él que lo trate a las patadas”, y dedica todo lo demás a hacer pública la estampa arrogante y soberbia de un joven poeta de veintisiete años que es capaz de decir: “Yo no escribo para la gente presente, sino para la gente futura. Balzac, Dickens, Tolstoi no fueron populosos en su tiempo. Lo son hoy, cuando ellos ya han muerto. Nadie les entendía en su época...” (26) Y a esto agrega:

Otro día estaba en Islandia, en septiembre del año pasado. Y el viejito Borges llegó a Islandia a conocer. Yo andaba con mis poemas por toda Europa, me metía en los bares y le leía a la gente mis poemas, yo mismo los he traducido al alemán y al inglés. Un día fui donde él y le recordé que yo le había escrito muchas cartas, tiempo atrás, y le leí unos poemas. Entonces me dijo... “Pues mándeme unos veinte poemas a Buenos Aires y yo veré qué hago”. Y meses después él me mandó a España donde yo vivía, el prólogo con los poemas a vuelta de correo.

(26)

Dos días después de la publicación de la entrevista, el 19 de julio de 1972, tal y como se constata en la cronología de su página de Internet, se realizó el lanzamiento de su libro en Ciudad Solar, en Cali. A la recepción asistieron entre otros Jorge Luis Borges y su madre. La presencia del gran maestro argentino no sólo acentuaría el prestigio de su pupilo sino que también promovería

⁵⁴ El artículo es publicado, como imagen facsímil, en *Vida Escrita* (2015).

la venta del libro. El prólogo, que fue impreso por separado, vendió setenta copias esa noche, en contraste con las doce que el libro logró vender. Sostiene Alvarado Tenorio que varios periodistas locales, iracundos testigos de la presencia de dos impostores que por unos pesos posaban como Borges y su progenitora, le solicitaron al director de la revista *Panorama* de Argentina, Tomás Eloy Martínez, que investigara los indignantes hechos. Todo se resolvería en una declaración del mismo Borges, el verdadero, que Alvarado Tenorio reproduce en su cronología de la siguiente manera:

Los pareceres y el estilo concuerdan con lo que yo hubiera podido escribir. Asimismo, las autoridades que alega el texto corresponden a mis preferencias. El “ocular vizconde” me sorprende, pero no es imposible que yo haya perpetrado esa frase, tan ajena a mis hábitos literarios. También es raro que mi memoria haya dejado caer un nombre tan singular como Harold Alvarado Tenorio, pero a los 73 años el olvido es hartamente accesible. Pienso que el “prólogo” es una afortunada parodia, que debo agradecer. (Cronología)

Sin embargo, Alvarado Tenorio agrega un detalle: Borges se acerca a su entrevistador, Jorge Di Paola, y le dice al oído: “Qué trabajo se habrá tomado este muchacho, ¿no?”, a lo que el mismo Borges responde con dos posibilidades. La primera, “debe haber sido como jugando”. La segunda, “yo también juego a parodiar a Borges” (Cronología). Con los años el asunto se aclarará, e incluso se generarán nuevas polémicas sobre la autoría de otras piezas literarias.⁵⁵

⁵⁵ La más reciente y fuerte polémica se dio entre Alvarado Tenorio y el también escritor colombiano Héctor Abad Faciolince. Alvarado se adjudica la autoría de cinco sonetos atribuidos a Borges. Por su parte, Abad sostiene que uno de esos sonetos, que su padre atesoraba y conservaba consigo al momento de su muerte, fue en efecto escrito por Borges. Una concisa descripción de la polémica aparece en el prólogo de Lucas Ospina al libro *La cultura en la república del narco* (2015). Asimismo, en un artículo titulado “Manuscrito hallado en un bolsillo” publicado en *Vida escrita* (2015), el mexicano Rigoberto Gil Montoya da cuenta detallada de los hechos. En 2011, el escritor argentino Jaime Correas publicó un libro titulado *Los falsificadores de Borges*, en el que retoma los hechos que

Tanto en su cronología, como en otros medios, el autor colombiano ha descalificado la veracidad de aquellas palabras con las que sostuvo que Borges había escrito un prólogo para su primer libro.⁵⁶ No aptos para puristas, los juegos con la autoría de ciertos textos de Borges parecen haber sobrepasado un límite y este hecho, descaradamente expuesto y esclarecido por el mismo perpetrador, se suma a sus numerosos atrevimientos literarios.

Pero, ¿qué nos dice esto sobre el autor? Por un lado, lo obvio: que Borges es una gran influencia para él. Nada nuevo hay en esto. Sin embargo, dicha influencia terminó por generar en el discípulo una afrenta: la de plagiar la firma de su propio maestro. El gran prestidigitador de historias donde la ficción y la realidad se entrelazan, el maestro de las citas apócrifas, el autor de “Pierre Menard, autor del Quijote” soporta –con buen humor, cabe decir– el plagio de su propio nombre. En este punto, donde el descaro y la creatividad se juntan, podemos aprender más sobre la literatura de Harold Alvarado Tenorio: el poeta, antólogo y ensayista colombiano es un autor marginal. Pero su marginalidad se la ha ganado con trabajo. Desde sus comienzos como estudiante, siendo abiertamente ateo, desde sus comienzos como intelectual, siendo públicamente soberbio, pasando por sus atrevimientos con Borges y sus palabras ponzoñosas sobre la cultura colombiana, Alvarado Tenorio se ha ubicado al margen. Satisfecho con el lugar de exclusión que ocupa, ejerce su actividad intelectual haciendo uso de la distancia que por años ha venido estableciendo.

fundamentan dicha polémica. Dicho libro, de factura loable por su investigación mas no por su valor literario, es también un juego en el que se borran las barreras entre realidad y ficción.

⁵⁶ Para más detalles sobre el prólogo apócrifo de Borges: “De cómo escribí un prólogo de Borges”, publicado en enero de 2016 en la sección *Papel Literario* del diario *El Nacional* de Caracas, Venezuela.

4.1.3 Nostalgia y solidaridad

¿Puede esta marginalidad merecida relacionarse con la idea de marginalidad que nos permitió construir la definición del arte marica? La particular marginalidad de Harold Alvarado Tenorio, hasta donde hemos visto, no es gratuita. Alvarado Tenorio ha trabajado por décadas en lograr aquel lugar de exclusión desde el cual puede dar peso a sus palabras. Así lo reconoce su homólogo –que en muchas ocasiones también a sido su víctima–, el poeta colombiano Juan Manuel Roca:

La poesía de Alvarado Tenorio intenta levantar la alfombra que ha tenido la costumbre, para mostrar lo que se oculta bajo ella: todo aquello que no se menciona, que se evita a todo trance en la pulcra poesía colombiana, tan acicalada como un cochero de pompas fúnebres, como un muerto al que los críticos prodigan sus afeites. (*Quién* 17)

La poesía en las manos de Alvarado Tenorio no es el cadáver que critica Roca. El cuerpo, a pesar de ser un recuerdo, está más vivo que nunca. Alvarado Tenorio nos había hecho recordar el cuerpo del joven Edison Mira Barrera por medio de sus fotografías. En su poesía, las imágenes del cuerpo son vívidas, pero el cuerpo ya no le pertenece a quien alguna vez vivió, sino que pertenece a quien lo recuerda. Cuerpo y recuerdo son la razón de existencia de los versos:

La delicia de las cosas
Reposa en el paladar
Desgraciado,
El que llegado a los treinta,
No ha probado sino un lado del placer
Y gustado sólo una caricia. (*Recuerda* 51)

Como en este poema suyo titulado “El que llegado a los treinta”, el poeta no sucumbe a sus deseos atormentado por la presencia ubicua del pecado. Por el contrario, en un ademán provocador, muestra las bondades del placer e invita al acto. Deseo ya no es sinónimo de temor.

Desde la perspectiva religiosa que ha ayudado a entender el arte marica en Colombia, se podría decir que el poeta pasa de ser pecador a ser incitador del pecado. El demonio, con frases gustosas y atrayentes, invita a las experiencias de los sentidos, a la libertad de los cuerpos. Pero tal definición no concuerda con Alvarado Tenorio, quien está lejos de ser afectado por tales calificaciones:

Durante mucho tiempo fui obligado a estudiar, a ser rentable. Hace unos cinco años me dedico a practicar para mí mismo, para mi soledad y mi amor. El cuerpo ha adquirido otra dimensión, no sólo de la pulcritud inútil que predicán los negociantes sino esa caja de resonancias que es nuestro cadáver exquisito. Cuando el cuerpo se apodera de tu lenguaje, cuando sólo entiendes esa música de caderas o labios, la poesía tiene que ser para todos, todos deben satisfacerse con ella.
(Ayala 21-22)⁵⁷

Con esta imagen dionisiaca el poeta explica su obra. Se trata de una posesión que no requiere exorcismo: “el cuerpo se apodera de tu lenguaje”, dice Alvarado Tenorio, convencido de que ya no existe el pecado. El poeta ya no cree en él, como tampoco cree en la “existencia de Dios, La Santísima Trinidad, La Creación del Mundo, La Divina Providencia, La Transubstanciación o La Infalibilidad del Santo Padre” (Cronología). El poeta no cree en el pecado, y así como no se arrepiente de plagiar, criticar, despotricar y blasfemar, tampoco se arrepiente de sus deseos sexuales.

⁵⁷ Fragmento de una entrevista que Alvarado Tenorio concedió a Ednodio Quintero en 1979.

I

Vagos son ya los rostros de su rostro

Vaga también la forma de sus manos

Lejos está su aliento de mi boca

Su pequeña estatura

Sus quince años.

Sólo un ayer resiste a mi memoria:

Nuestro pequeño amor, nuestro pequeño mes

Hace diez lunas.

II

De repente, en la alta noche

Sus ojos, de púrpura vestidos

Sus labios, los labios del amor apresurado,

Sus largos brazos, brazos de suave carnadura

Aparecen.

Cuanto he perdido buen Dios

¡Cuanto he perdido! (*Recuerda* 13)

Este poema, escrito por Alvarado Tenorio, se titula “Pericles Anastasiades, circa 1895”, y encabeza la lista de poemas que componen su libro *Pensamientos de un hombre llegado el invierno*. El título del poema nos ofrece la pista que nos permite ponerle rostros a los rostros. Se trata de una referencia al poeta alejandrino Konstandinos Kavafis (1863-1933), y a su “amigo cercano”, Pericles Anastasiades. A la influencia de Borges sobre la obra del colombiano se suma

también la de Cavafis quien, según el crítico colombiano Hernán Toro, hace parte de sus lecturas favoritas (Sánchez 23).

Si hacemos caso a la fecha, 1895, Kavafis tendría treinta y dos años y su amigo tendría veinticinco, y el poema se trataría de un recuerdo, de un tiempo pasado, de un amor efímero que habría tenido lugar cuando el poeta tenía tan sólo veintidós años. Este análisis no estaría completo si no hiciéramos referencia, por supuesto, a la contundente presencia del cuerpo. Brazos, boca, labios, ojos, rostro son las partes que conforman el recuerdo y construyen la nostalgia y el sentido de pérdida. Kavafis haría lo mismo, y es fácil encontrar estos rasgos entre sus poemas eróticos. Por ejemplo, el poema “Una noche”, escrito en 1907:

La habitación era barata y sórdida,

oculta sobre la dudosa taberna.

Desde la ventana podías ver la sucia

y estrecha callejuela. Desde abajo

venían las voces de algunos obreros

que jugaban a las cartas y se divertían.

Y allí, en esa pobre y usada cama

tuve el cuerpo del amor, tuve los labios

voluptuosos y rosados de la embriaguez,

rosados de tanta embriaguez

que ahora, cuando escribo, después de tantos años,

en esta casa solitaria vuelvo a estar borracho. (*Kavafis* 20)

La relación entre los dos poetas se establece fácilmente con este ejemplo. Incluso, se hace mucho más fuerte al conocer que en la traducción de estos versos al español participó el mismo Alvarado Tenorio, siendo éste uno de los cuarenta y dos poemas que componen su antología sobre el poeta alejandrino titulada *Kavafis Poemas eróticos* (1984). Otro ejemplo es el título de la recolección de las obras de Alvarado Tenorio que publicó la editorial El Papagayo de cristal en 1983: *Recuerda cuerpo*. Este título corresponde a un poema que escribió Kavafis en 1916: “Recuerda cuerpo no sólo cuánto fuiste amado,/ no sólo en qué lechos estuviste,/ sino también aquellos deseos/ que brillaban en los ojos [...]” (*Kavafis* 43).

No obstante, hay un problema de orden cronológico. De acuerdo a uno de los traductores al inglés de Kavafis, Rae Dalven, éste no conoció a Anastasiades sino hasta 1895 (Fernández 69). ¿Cómo pudo Kavafis recordar a su amigo de quince años si cuando lo conoció éste tenía veinticinco? En la cronología de la página de Internet del colombiano aparece una nueva pista sobre este poema: en 1963, dice la voz en tercera persona, Alvarado Tenorio “conoce a Raúl Lecuona Rodríguez, para quien escribe *Pericles Anastasiades, circa 1895*” (Cronología). De repente, nos damos cuenta que aquel amor de un mes que se reconstruye con recuerdos de un cuerpo bien pudo haber ocurrido en Colombia, entre Alvarado Tenorio y Lecuona Rodríguez, quien para 1963 tendría quince años.

Reconocemos entonces que el poema del colombiano no se limita a establecer una relación temática con la poesía de Kavafis. La conexión es mucho más profunda, mucho más compleja. Somos testigos de una conversación entre los dos poetas. Conversación que es facilitada por el deseo común entre ellos. Si bien es cierto que la imagen del cuerpo masculino es común a los dos, el enlace principal entre Alvarado Tenorio y Kavafis no es el cuerpo, sino el recuerdo de haber deseado dicho cuerpo. La comunicación es por lo tanto de orden afectivo, lo

que implica que no pertenece al reino de las consideraciones racionales, de los pensamientos. Recordar es un pensamiento, por supuesto, pero está promovido por un afecto común entre los dos poetas: la nostalgia. Sin la poderosa sensación de nostalgia que se produce previa al recuerdo, Kavafis y Alvarado Tenorio no tendrían en común más que la insistencia del colombiano por usar las mismas imágenes que el alejandrino.

No obstante, al leer los poemas de Alvarado Tenorio nos sentimos interpelados por sus palabras, las reconocemos sinceras, y esto se debe a que están basadas en sus experiencias personales. De no ser por ellas, muchos de los poemas del colombiano que establecen conexiones con Kavafis serían copias baratas o, por lo más, incipientes homenajes. En una conversación que Alvarado Tenorio sostuvo con Rigas Kappatos en New York, en agosto de 1981, los dos poetas hablan sobre el erotismo y el recuerdo de las visiones eróticas en la poesía del colombiano:

Como le decía, cuando descubrí mis máscaras mi poesía se hizo personal. Entonces no nos queda otra cosa que hablar de sí mismos, contra sí mismos, de lo que fuimos en el pasado, de las miserias o felicidades que nos ha deparado la vida sensual, la única que recordamos. Mis poemas están en esa tónica. Entre la vida erótica y la vida ideológica, entre los deseos de la carne y los del pensamiento.

(Camorra 22)

En ese punto entre “los deseos de la carne y los del pensamiento”, entre el reino de los sentidos y afectos y el reino del discurso, allí está la poesía de Alvarado Tenorio. Carente de vergüenza, la obra poética del colombiano expone sus vulnerabilidades. Pero no se trata de debilidades, sino de fortalezas. La disposición a explorar sus nostalgias, a recordar los cuerpos que fueron suyos, son pruebas de que su obra es sincera. Y así como en algún momento fue Kavafis influencia para

Alvarado Tenorio, ahora es Alvarado Tenorio influencia para quienes lo leemos. Dice Jorge Rodríguez Padrón, en 1982, en la revista *Anales de la literatura hispanoamericana*:

En principio se trata de una poesía testimonial, una poesía de la experiencia; a través de ella nos es dado asomarnos, sin obstáculo alguno, a la azarosa existencia (en el tiempo y en el espacio) del propio escritor. [...] El poema se convierte así en lugar de encuentro solidario; pues allí, la extinción dolorosa de la existencia que, en principio, es la del individuo que habla, pronto puede reconocerse como común a todos. (*Camorra* 27)

Rodríguez Padrón no se equivoca al definir el poema como un lugar de encuentro solidario. Pero cuesta aceptar, sin embargo, que “todos” seamos capaces de reconocernos en él. Si la muerte es aquello que todos tenemos en común, el crítico está en lo cierto. Pero más que la muerte es el deseo sexual lo que hemos visto como punto de solidaridad entre los poetas. Y como dicho deseo sexual no es común a todos, tan sólo cierto grupo de individuos podrán reconocerse en el poema. Maricas como Alvarado Tenorio serán llamados a ocupar el poema con sus propias y personales experiencias, con los recuerdos y nostalgias de los cuerpos que alguna vez tuvieron. El poema de corte erótico en Alvarado Tenorio es un espacio de solidaridad marica.

4.1.4 “Nunca digas yo”... a no ser que hables en serio

Al posibilitar desde su marginalidad la creación de espacios de solidaridad marica, el poeta está en la capacidad de compartir su experiencia desde la primera persona. Ya no es necesario evadir el uso del “yo” u ocultarse detrás de un seudónimo, a la manera de Bernardo Arias Trujillo. En la Colombia de Harold Alvarado Tenorio la crítica que redujo a nada la sexualidad de Porfirio Barba-Jacob está en deuda con la historia. Ubicados en esa Colombia de poemas homoeróticos y

de arengas contra políticos, intelectuales y artistas, la vieja recomendación de Wilde a Gide, “nunca digas yo”, parece haber perdido su poder de gran máxima. ¿Alguna vez se ha dicho o comprobado que Alvarado Tenorio se esconde detrás de un seudónimo por temor a ser reconocido? Sabemos que el infame prólogo de su primer libro fueron escritos por él con la firma apócrifa de Borges, pero la razón tras el uso de tan conspicuo seudónimo no es la de ocultarse avergonzado. Nada más lejos del carácter de este poeta. Por otra parte, sí que ha utilizado la tercera persona, y sobre todo la ha utilizado para hablar sobre él mismo. Ejemplo evidente de esto, su cronología. Si el poeta no sufre de los afectos negativos de algunos de sus predecesores, ¿cómo explicar que para hablar de su “yo”, decida escribir desde un “él”?

Lo que tienen en común todas estas instancias literarias en la obra que Alvarado Tenorio ha escrito en tercera persona, aquello que establece cierta continuidad, es que hacen parte de una propuesta lúdica. El poeta se burla del concepto de autoría al narrar su propia vida desde la perspectiva de un tercero. No obstante, cuando el país amerita una arremetida, la tercera persona pierde por completo su utilidad. En su lugar, un yo de proporciones épicas –aunque de resultados mucho menos grandiosos– se yergue desde Buga e inunda toda publicación física o digital en la que todavía encuentre cabida.⁵⁸ Con respecto a la percepción de una continuidad en la obra del poeta, Fabio Jurado Valencia⁵⁹, en un artículo titulado “Espejo de máscaras”, incluido en *Vida escrita*, sostiene que los ensayos, las crónicas y las conferencias que éste ha escrito sobre los autores con quienes se identifica “son una respuesta indirecta a los silencios e interrogantes que suscitan sus libros de poemas” (323). Ya hemos visto esta relación con Borges y con Kavafis, a la que se adhieren otras sugeridas por Jurado con base en similitudes temáticas y estilísticas:

⁵⁸ Quienes seguimos sus comentarios en las redes sociales podemos dar fe de la enérgica presencia virtual de la voz en primera persona de Harold Alvarado Tenorio.

⁵⁹ Fabio Jurado Valencia es el director del Instituto de Investigación en Educación de la Universidad Nacional de Colombia.

“Leídos en continuidad percibimos una ambientación semántica compenetrada entre uno y otro libro, de tal forma que uno puede ser respuesta de otro en una relación de textualidad y metatextualidad” (323). Sin embargo, además de encontrar relaciones de continuidad textual o metatextual entre sus libros, es posible encontrar relaciones parecidas entre los poemas de un mismo libro.

En una nueva edición de poemas, publicada por Alvarado Tenorio en 2014 bajo el título *De los gozos del cuerpo*, dos poemas se hacen guiños, uno frente al otro. El primero, “Una barba de Camden”, ubicado en la página par. El segundo, “Portero de noche”, en la página nona. Ambos poemas tienen tres estrofas. Ambos, siete versos. “Portero de noche” dice así:

Bajo el arduo sopor del mediodía,
vuelvo y veo tus ojos, esa noche.

Al regresar abriste la puerta
y para verme mejor preguntaste la hora:
eran la una y cuarto.

Tu cuerpo exigía otro cuerpo.

Y eso obtuviste. (39)

Nuevamente, el recuerdo de un cuerpo, de unos ojos, es el punto de partida del poema. Sin embargo, desde aquel mediodía, el recuerdo no es lejano. Es posible alcanzar nuevamente aquellos ojos y poner en marcha de nuevo el juego de miradas, de coqueteos, y ver si esta vez se tiene suerte. “Tu cuerpo exigía otro cuerpo./ Y eso obtuviste.” Con esta última estrofa, nos regocijamos por la meta cumplida. Los cuerpos se unen finalmente, y agradecemos el final feliz.

Mientras más te cerque el día definitivo
mayores goces encontrará la carne.

Busca una joven y cantarás con ella
lo que une y entrelaza.

A vuestro alrededor,
jóvenes rozagantes
se disponen a tocar tus brazos. (38)

Por su parte, éste es el poema “Una barba de Camden” que hace referencia a la ciudad en la que Walt Whitman vivió sus últimos años. Una nota adicional, proporcionada por el mismo Alvarado Tenorio, explica que allí se mudó el poeta estadounidense en 1873 tras haber sufrido un accidente cerebro vascular. Agrega el colombiano que en Camden Whitman recibió la visita de Oscar Wilde y del pintor estadounidense Thomas Eakins (162). A partir de la pista sugerida por Alvarado Tenorio, se puede relacionar aquellos “brazos rozagantes” con los del joven Wilde. Sin embargo, una pesquisa adicional es necesaria. En 2003, Niel McKenna publicó *The Secret Life of Oscar Wilde*, libro en el que se narran hechos y situaciones que por años escaparon el interés de otros biógrafos. Una de esas situaciones ubica a Wilde en Camden, de visita en casa de Whitman, en el año de 1881. Dicha visita fue facilitada por un amigo de Wilde, el editor de Philadelphia Joseph Marshall Stoddart. Una vez en casa de Whitman, Stoddart dejó solos a los dos poetas, quienes pasaron juntos el resto del día. Cuenta McKenna:

Whitman opened a bottle of elderberry wine and he and Oscar drank it all before
Whitman suggested they go upstairs to his ‘den’ on the third floor where, he told

Oscar, 'We could be on "thee and thou" terms.' Whitman gave a detailed account of the meeting to a reporter from the *Philadelphia Press* the next day. 'We had a jolly good time,' he said. 'I think he was glad to get away from lecturing and fashionable society, and spend some time with an old rough' (32)

Este dato, por supuesto, no nos asegura que algo más haya ocurrido entre los dos poetas. McKenna, sin embargo, escudriña el contenido del artículo que sobre la visita se publicó en el *Philadelphia Press*. Lo que encuentra allí es la voz de Whitman describiendo un diciente detalle: "One of the first things I said was that I should call him 'Oscar.' 'I like that so much,' he answered, laying his hand down my knee" (32). Asimismo, Wilde le contaría a su amigo George Ives los pormenores del encuentro. En los diarios de Ives, cuenta McKenna, Wilde dice que después de su tarde con Whitman no le cupo duda de los gustos sexuales del poeta, y agrega: "I have the kiss of Walt Whitman still on my lips" (33). Estos datos no comprueban que los dos poetas hayan terminado teniendo sexo en el tercer piso de la desordenada casa de Whitman en Camden. Pero dejan abierta la posibilidad de que aquello haya ocurrido. De ser así, el sexagenario Whitman obtuvo el cuerpo de Oscar Wilde a los veintisiete años de edad.

Esta diferencia de edad parece ser la que se establece en "Portero de noche" entre el yo del poema y el portero. Si bien esto no es sugerido en el poema, la ubicación del mismo, justo después de "Una barba de Camden", nos incita a pensar que alguno de los dos cuerpos es más joven que el otro. Otro detalle sirve como punto de conexión entre ambos poemas: ambas situaciones hacen referencia a una dinámica hospitalaria. En el caso de Whitman y Wilde esto es evidente, dado que el poeta recibe al joven escritor en su casa. En el caso de "Portero de noche", aunque no está muy claro, el coqueteo ocurre en un espacio de entrada, el lugar de trabajo del portero. Como mirándose en un espejo, ambos poemas se afectan entre sí, prestándose detalles,

formas. Y la relación textual está allí, como lo está con Borges y con Kavafis en otros poemas. “Portero de noche”, sin embargo, se escribe desde aquel yo que nos remite a la experiencia personal del poeta. Alvarado Tenorio y su amante se reflejan en Whitman y Wilde. La ubicación espacial de los poemas en el papel, uno frente al otro, y la narración del encuentro sexual entre dos hombres sugieren un juego de espejos en el que los amantes se saben parte de algo más grande, más antiguo que ellos, y solidarios, se entregan a la dinámica hospitalaria, se entregan a alcanzar esos brazos y a poseer esos cuerpos.

En busca de un nivel superior de conexión entre estos poemas y la obra total de Alvarado Tenorio, podemos hablar de la existencia de un claro contraste entre sus textos escritos en primera persona y aquellos que ponen en duda su autoría. Los primeros son evidentemente aquellos que gritan por ser tenidos en cuenta. Son aquellos que aspiran a permanecer en la mente de sus lectores, sea valiéndose de su afecto marica –como en el caso de su poesía– o por medio de sus diatribas y denuncias. Los segundos son los divertimentos literarios, las propuestas lúdicas que el escritor se jacta de ser capaz de producir. Las maniobras literarias de Alvarado Tenorio, aquellas en las que el escritor juega con niveles de verdad y con las reglas de autoría, no contribuyen al detrimento de su yo lírico o de su yo denunciante. Por el contrario, pareciera que la presencia de esta faceta lúdica sirve como perfecto contraste que le da mayor peso a aquella primera persona cuya lengua no tiene pelos, y cuya identidad marica, sensual, solidaria y combativa se fortifica en medio de un entorno cada vez más ignorante y violento.

4.2 ¿DÓNDE ESTÁ LO *QUEER*? LA OBRA DE FERNANDO MOLANO

4.2.1 Las palabras y los niños

El bogotano Luis Fernando Molano Vargas escribió una obra compuesta por dos novelas y un poemario: su opera prima, *Un beso de Dick* (1992); su poemario *Todas mis cosas en tus bolsillos* (1997), que alcanzó a ver publicado tan sólo unos meses antes de su muerte; y su novela póstuma, *Vista desde una acera* (2012), cuyo mecanuscrito estuvo perdido por quince años entre los archivos de la biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá. Si bien la obra resulta pequeña en comparación con la prolijidad de escritores como Harold Alvarado Tenorio o Fernando Vallejo, el limitado tamaño de la misma se explica en la imposibilidad del autor de dedicar su tiempo completo a escribir –Molano pertenecía a una familia de escasos recursos económicos–, y también se explica en el hecho de que Molano habría de morir pocos años después de haber comenzado a ser reconocido como escritor.

A pesar de haber escrito cuentos y de haber participado en concursos literarios, el primer rastro importante de su presencia en el campo de la literatura colombiana se encuentra en una reseña sobre él publicada en el diario *El Tiempo* el veintiséis de julio de 1992. Para un joven escritor como él, ver su nombre en una publicación nacional debió ser un hecho extraordinario. El siguiente es un fragmento de dicha reseña:

Quiere ser profesor para seguir siendo estudiante. Enseñar significa prepararse para que sus alumnos puedan aprender algo de él, mientras él aprende mucho de ellos. Por eso desistió de estudiar al mismo tiempo ingeniería electrónica y se concentró en las letras. Va en sexto semestre de literatura y lingüística en la Universidad Pedagógica. Estar detrás de un escritorio y mandar gente no cuadra

con su temperamento sensible y romántico. Las fábricas se hicieron más para sus seis hermanos. (Fernando)

La reseña celebraba que Fernando Molano hubiera ganado el Concurso Literario de la Cámara de Comercio de Medellín por su novela *Un beso de Dick* –novela que el joven Molano escribiría dos años antes, en el transcurso de siete meses, entre fines de 1989 y comienzos de 1990. La reseña dibuja a un joven estudiante que quiere convertirse en profesor. Por ningún lado se habla sobre la novela más allá de su título, y en su lugar se centra en Molano. De él se dice que pertenece a una familia de ingresos limitados, y que el dinero del premio lo invertirá en comprarse unos zapatos y una grabadora.

Quizás la única referencia al tema de la novela se encuentre en dos adjetivos con los que el carácter de Molano es calificado: sensible y romántico. Por defecto, el lector de la reseña supondrá que la novela es a su vez romántica. El título contiene un beso, a fin de cuentas. Pero un nuevo dato cimenta la idea de que *Un beso de Dick* es una novela de amor: “[Molano] tiene tanto sentimiento acumulado que le alcanza para que se le agen [sic] los ojos en una película, para conmovearse con una escena triste y para escribir cuentos de amor con finales felices” (Fernando). Hasta el momento, todo es suposiciones. No conocemos el tema de la novela, pero sabemos que el escritor es un estudiante de literatura que a pesar de sus limitaciones económicas se niega a trabajar en una fábrica, que llora fácilmente y que es tan sensible que evita el dolor de los finales tristes. La reseña evade hablar sobre la novela de todas las formas posibles. Sin embargo, basada en los estereotipos y las formas populares de calificación de las diferencias, la reseña logra construir, sobre Fernando Molano, la imagen de un jovencito delicado, no apto para labores masculinas. El peso del marco tradicional colombiano recae sobre esta descripción, y la imagen de Molano se feminiza: el escritor linda con los terrenos de lo marica.

Por su parte, la novela parece corroborar la descripción sobre Molano al igual que la razón por la cual su contenido no es comentado en la reseña. *Un beso de Dick* narra la historia del enamoramiento entre Felipe y Leonardo, dos niños que asisten al mismo colegio de secundaria en la ciudad de Bogotá:

“Querido Diario, dos puntos, ¡Leonardo me ha dado un beso!”...: el problema es que no tengo diario. Pero, al menos, habrá que hacer una equis en mi calendario... Mejor una equis: los diarios son una mariconería... Saco mi billetera y lo busco: junto a mi lista de teléfonos está; en septiembre ya anda un poco ajado: pobre. Querido calendario: zas-zas... (51)

Quien habla en este pasaje es Felipe, la voz narradora de la novela. Pero Felipe, a diferencia de la imagen construida de su autor por el diario *El Tiempo*, es un niño fuerte y atlético. Felipe es la antítesis del Fernando Molano descrito en la reseña; le roba besos a su novia Libia y le encanta el fútbol. Así también es Leonardo, compañero de equipo de Felipe. Ninguno de los dos posee la feminidad del estereotipo homosexual. Es más, el mismo personaje principal califica de “mariconería” el tener un diario. La novela incluso insiste en situaciones en las que el deseo homoerótico convive y se complementa con actitudes masculinas, como el hecho de competir en una carrera para mostrar quién es el más veloz:

Es delicioso jugar así, me dijo. Y dejarse ganar: porque él tiene mal una pierna, y ganarle no tendría gracia. Además, perder con Leonardo es muy rico: porque ahora que me tumba me coge a besos. Y nos besamos mucho. Y no se nos da nada que el celador nos pille y nos grite “¡Par de maricones!” (101-2)

La cercanía de las situaciones narradas en la novela con la cotidianidad que se vive en las escuelas secundarias colombianas hace de *Un beso de Dick* una novela que se niega

rotundamente a los estereotipos. Los maricas de Molano no se escabullen por entre los bares gay de la ciudad. No se maquillan. No cantan canciones románticas. No quieren ser peluqueros, ni modistos, ni los confidentes de sus amigas. Pero su masculinidad tampoco es exagerada. La novela no cuenta con pasajes en los que una actitud viril sea la contraparte de un desliz amanerado. Felipe y Leonardo son ante todo dos jóvenes adolescentes bogotanos que se enamoran. El amor entre estos dos niños sobrevive a las superficialidades que los colombianos tienden a relacionar con los individuos de deseos extranormativos. Un amor de estas características sobrepasa los límites de *Un beso de Dick*, y Molano lo retoma en *Todas mis cosas en tus bolsillos*.

Cómo llenará el jovencito amante
al amado
de su amor
si sólo con un beso
en su alcoba
en la única noche
y la puerta entreabierta
y el padre oscuro que mira (17)

En los poemas que componen este pequeño libro no hay rastro de los nombres de Felipe y Leonardo. Sin embargo, al leer los poemas de Molano nos es imposible evitar pensar en los dos colegiales. Esto se debe a que la voz que describe a Leonardo en *Un beso de Dick* es la misma que habla sobre los amores juveniles que protagonizan los versos de los poemas. Tanto en la novela como en el poemario, hay un enfrentamiento con la familia:

Celebro la fuerza con que hoy
aquellos que en casa te odian
me humillaron
y me echaron a andar
para buscarte de nuevo
para
venirme
despacio
por tus íntimos alivios (32)

En *Un beso de Dick* la desaprobación del padre de Felipe es tal que en un arranque de agresividad, éste lo golpea. La discusión se intensifica, su padre lo golpea, accidentalmente una batería de carro cae, el ácido salpica los ojos de Felipe:

Bogotá, octubre 22. Querido Leonardo: ¡nos pillaron! El jueves, ¿se acuerda?
Papá me dio un puño y ahora estoy ciego. Por eso no puedo ir esta tarde al estadio: no es culpa mía, ¿sí ve? Ya sé que usted me llamó por teléfono, pero no me hicieron pasar. (117)

La situación es común, y muchos colombianos pueden reconocerse en ella. El padre castiga al hijo, lo golpea. La violencia física del padre está justificada por el marco tradicional colombiano. Sin embargo, en este caso, la violencia adquiere un tono adicional. El castigo del padre no fue ejecutado por la infantil fechoría de su hijo. Aquello que llevó al padre a tales extremos fue descubrir el deseo marica de Felipe. El golpe es el peso de la tradición. El ácido en los ojos es el castigo por atreverse a enfrentarla.

4.2.2 Oliver Continues Refractory

La ceguera de Felipe, por fortuna, es temporal. Y Molano, como elaborando una venganza verso a verso, hace uso de todos sus sentidos para lograr la imagen de un cuerpo en “Cambiándonos para jugar un partido”, parte del poemario *Todas mis cosas en tus bolsillos*:

Para esa piel suave
y ya madura como bellas
frutas de los paraísos
mis labios no dicen
ellos no conocen
su justo nombre

pues no han de serlo
las palabras frías
con que nombran nuestro cuerpo
los maestros
ni los tontos eufemismos
cuando mamá te bañaba

quizás las bellas
arrogantes palabras
con que me enseñas tu fuerza
enfundando en tu mano la bragueta...

Más bien
esos rumores de mi aliento
—o
mi corazón perplejo
frente a tu pantalón caído (22)

Para Molano las palabras no son capaces de dar cuenta de aquello que se esconde tras la bragueta. Al sentenciar la insuficiencia del lenguaje, el escritor no sólo está sobresaltando la importancia de los sentidos, sino que también está restando valor a dos tradiciones que por siglos se han dado a la tarea de nombrar, de clasificar y de definir: “pues no han de serlo/ las palabras frías/ con que nombran nuestro cuerpo/ los maestros/ ni los tontos eufemismos/ cuando mamá te bañaba” (22). Dos tradiciones discursivas; una fundamentada en el positivismo occidental: las palabras frías de la ciencia. La otra, basada en el pudor y la mojigatería del marco tradicional heredado desde la época colonial: los tontos eufemismos de las madres.

En adición a esto, ni en *Un beso de Dick* ni en *Todas mis cosas en tus bolsillos*, Molano recurre a personajes concebidos en las entrañas de una tradición literaria de secretos. A pesar de contar con un imaginario lleno de efebos y escenas de duchas, de miradas e insinuaciones, de visitas de estudio que se convierten en tardes de sexo, Molano no hace referencia a textos que desde Francia e Inglaterra, desde México y Estados Unidos han influenciado la escritura marica colombiana. Nombres que se han venido repitiendo desde las primeras páginas de este estudio, nombres como Proust, Wilde, Gide, Whitman no parecen hacer parte de las influencias literarias de Fernando Molano, aunque sabemos que sí hacían parte de sus lecturas por sus estudios en la Facultad de Literatura de la Universidad Pedagógica. No obstante, el colombiano no está exento de influencias literarias –ningún escritor lo está. Así nos encontramos con un nombre que no

pertenece a la élite de escritores en los que se piensa cuando se analiza la tradición literaria *gay* o *queer* occidental: Charles Dickens. En *Un beso de Dick* hay una referencia a *Oliver Twist*:

Yo, por lo menos, casi deseaba que [Oliver] sufriera más para quererlo mucho. Y a uno no le importa que le pasen muchas cosas malas: porque uno sabe que más adelante debe haber un capítulo en el que Oliver va a estar bien. Y va a estar vivo: a pesar de todo... ¡Los libros son una mentira!: ¿cómo es posible que le pase a uno todo eso y no se muera de la tristeza? [...] *Oliver Twist* no existe, Leonardo. Y su frío está bien porque tampoco existe. En cambio mi frío está aquí. Y dura cada segundo el maldito: mi frío no se va porque sí como el frío de Oliver cuando se acaba el capítulo... La vida siempre está aquí: mi frío siempre va a seguir aquí. Siempre... (123-24)

Nuevamente Molano reniega de las palabras, de la literatura. Por medio de este pasaje, que parece ser una crítica a la verosimilitud en Dickens, Felipe se da cuenta de que la vida no supera a la ficción en términos de dolor. Felipe reclama a la vida la injusticia de no poder dar vuelta a la hoja, de ser incapaz de saltar hacia un capítulo en el que sus ojos puedan ver a Leonardo jugar fútbol otra vez. Una escena como esta puede parecer empalagosa y melodramática, sin embargo Molano es capaz de eludir ese lugar común. Por el contrario, el escritor utiliza la inocencia de Felipe para transmitir un profundo sentimiento de sinceridad. La forma en que Molano imprime la escena de realismo hace que el melodrama dé paso a la inocencia y el sentimiento de dolor es transmitido con mayor efectividad.

La importancia del libro de Dickens es más grande que esta referencia. Uno de los profesores de Molano, David Jiménez, le realizó una entrevista en el programa *Reseña* de la emisora de la Universidad Nacional, el 21 de abril de 1993. La intención de dicha entrevista era

la de publicitar *Un beso de Dick* que ya llevaba un año de haber sido publicado y permanecía todavía en las sombras. La voz de Molano nos habla de la importancia de *Oliver Twist* para su novela:

Me enamoré primero de la historia a través de un artículo, una reseña que apareció publicada en una revista que estaba entre las cosas de mi abuelo, entre las cosas que nos dejó al morir, una revista *Life*. Era una reseña sobre la película. A partir de esa reseña, busqué el libro, lo leí y de una escena de ese libro viene a cuento el título de esta novela mía. (*Vista 9*)

La foto en cuestión proviene de una versión fílmica de la novela de Dickens. Esta versión se titula *Oliver!* y se trata a su vez de la adaptación de un musical inglés escrito por el dramaturgo Lionel Bart en 1960.



Figure 5. Mark Lester interpreta a Oliver en *Oliver!* (1968)

En *Vista desde una acera*, el personaje principal, quien narra desde una primera persona llamada Fernando, describe aquel momento del que Molano habló en su entrevista con David Jiménez. Según Fernando, en la revista había dos fotos. La segunda, la más pequeña, llamó su atención:

La otra foto era más pequeña, una foto de Mark Lester en el papel estelar de Oliver. Tenía en sus manos un cazo, y la mirada hacia arriba como en una oración. “Tengo hambre. ¿Me da otro poco, señor?”, decía allí abajo. “¡Sí: denle todo lo que quiera!”, le susurré a esa foto desde mi corazón... ¿Cómo explicarlo? Yo no conocía la palabra éxtasis, pero juro que fue eso lo que sentí mirando así a Mark Lester, sin saber qué hacer. (91)

La foto que comenta Fernando es hoy en día icónica. Si bien en ella Oliver no parece mirar hacia arriba, sus pequeños brazos se extienden hacia un adulto invisible sosteniendo un tazón vacío y sucio. Mark Lester tendría cerca de nueve años al filmar dicha escena durante la producción de *Oliver!* en 1967. Por su parte, Fernando tendría unos pocos años más, pero los suficientes para reconocer un fuerte deseo sexual hacia el niño de la foto:

Pero recordé el baño de casa y entonces lo supe: no había nadie en él, había que entrar de prisa, cerrar la puerta, dejar caer la felicidad de un golpe; así: de rodillas al piso, de rodillas sobre la página sin parpadear, despacio, gritando ¡Dios! pasito. Y sin alzar la voz. (91-2)

El deseo sexual entre dos niños se convierte entonces en el leitmotiv de la obra de Fernando Molano. El escritor establece como hilo conductor de sus libros la experiencia de sus amores de infancia, amores que a pesar de ser profesados por y hacia niños, no eluden el deseo sexual. Por el contrario, éste parece ser el motor de toda su obra. Molano no recurre nunca a las

interpretaciones de un deseo adulto que busca poseer el cuerpo de un niño. Quizás esta sea la característica que más diferencia a Molano de los demás autores que se analizan en este trabajo. Su proyecto consistió en narrar el deseo desde la mente de un niño. En Molano el cuerpo infantil no se limita a ser el objeto del deseo, además de esto, el cuerpo infantil *siente* el deseo. Al hacer esto, el concepto de inocencia cambia irremediabilmente. Un cuerpo inocente no está libre de ser deseado, pero tampoco está libre de desear otro cuerpo.

Si bien los rasgos angelicales de Mark Lester despertaron en el pequeño Fernando sensaciones de carácter fisiológico, el personaje de Oliver Twist lo entusiasmó a leer a Dickens. Tal y como él lo cuenta en *Vista desde una acera*, la Biblioteca Luis Ángel Arango le prestó una edición de Aguilar de las *Obras completas* de Dickens: “Era un libro gordo que me asustó mucho porque parecía una biblia” (92), narra Fernando. Superando su temor ante el mamotreto, comenzó a leer *Oliver Twist*: “fui pasando de una página a otra como se pasa de un tobogán al columpio y del columpio al balancín y del balancín a la rueda loca” (93) –nueva referencia a un divertimento infantil motivado por su deseo sexual. Así lo hizo hasta que llegó al final del capítulo VII, momento en que Oliver y su amigo Dick se despiden porque Oliver se va para Londres. Es un momento decisivo para los dos niños. Dick teme que su muerte está próxima. Oliver le promete regresar para verlo nuevamente:

‘You mustn’t say you saw me, Dick,’ said Oliver. ‘I am running away. They beat and ill-use me, Dick; and I am going to seek my fortune, some long way off. I don’t know where. How pale you are!’

‘I heard the doctor tell them I was dying,’ replied the child with a faint smile. ‘I am very glad to see you, dear; but don’t stop, don’t stop!’

‘Yes, yes, I will, to say good-b’ye to you,’ replied Oliver. ‘I shall see you again, Dick; I know I shall. You will be well and happy!’

‘I hope so,’ replied the child. ‘After I am dead, but not before. I know the doctor must be right, Oliver, because I dream so much of Heaven and Angels; and kind faces that I never see when I am awake. Kiss me,’ said the child, climbing up the low gate, and flinging his little arms round Oliver’s neck: ‘Good-b’ye, dear! God bless you!’ (Dickens 43)

La despedida se cierra con un beso y un abrazo entre los dos niños. La escena tuvo tal impacto en Fernando que desde allí la lectura fue trepidante, y tuvo un solo fin: determinar si Oliver y Dick vuelven a estar juntos. Tres días después de pasar horas en la biblioteca, Fernando lee en el capítulo LI que Dick ha muerto, y a pesar de que sólo faltaban unas cuantas páginas para terminar el libro, Fernando nunca las leerá. Sobre el beso al final del capítulo VII, Fernando anota:

Supongo que nadie recordará esa escena. Al menos, no como la recuerdo yo. Porque, claro, sólo yo tengo mi corazón. Y supongo que si alguien la leyó, sólo habrá visto a dos niños diciéndose adiós; Oliver porque se iba a Londres, Dick porque se iba a morir, y lo sabía. Yo vi otra cosa: dos niños que se besaban; dos niños que se querían. (94)

Con la imagen de Mark Lester y con el beso entre Dick y Oliver sobrevino la lectura vertiginosa de la novela. Fernando lee e interpreta una escena que por años ha hecho parte de la tradición literaria y fílmica de occidente sin haber despertado, al menos de manera pública, ninguna susceptibilidad. De ella, Fernando rescata lo que para muchos no es posible; el amor entre dos niños. Por años, muchos de nosotros, los interesados en este tipo de detalles, presentes en las más

importantes obras de la cultura occidental, hemos realizado lecturas que rescatan de la invisibilidad aquellos momentos de corte homoerótico. A este tipo de lectura se le ha llamado “lectura *queer*”. ¿De eso se trata el ejercicio que desarrolla Molano con *Oliver Twist*?

De ser así, él no sería el primero. En 2009, Holly Furneaux,⁶⁰ publicó un libro titulado *Queer Dickens: Erotics, Families, Masculinities*. Dicho libro es un estudio de la presencia de elementos *queer* en la obra de Dickens. Furneaux parte de la siguiente premisa:

Dickens, through his favourite reading, institutional visits, and friendships, was immersed in a distinctly queer historical and literary milieu. Many of the favourite reads that he publicly championed, especially those eighteenth-century picaresques of which he was so openly fond, contain explicit scenes of same-sex erotics. [...] he developed personal and literary interests in non-marital and non-reproductive forms of kinship. (3-4)

Llamar *queer* a un entorno como el de Dickens puede ser problemático –aunque Furneaux sustenta muy bien esta idea a lo largo de su libro–, y a pesar de que la palabra *queer* resulte práctica, corre el riesgo de ser una inexactitud, un anacronismo. El término, y todo su peso teórico, es relativamente reciente y ciertamente no tenía el mismo significado en la Inglaterra victoriana en la que Dickens escribió su obra.

Pero más allá del debate al que el uso de algunos términos nos pueda llevar, y encauzando nuevamente nuestro análisis, agradecemos que Furneaux resalte el interés de Dickens por relaciones de tipo no marital y no reproductivo. A los ojos de Molano, del joven Fernando, la relación entre Dick y Oliver tenía tanta validez como cualquier otra relación. El beso entre los dos niños era prueba irrefutable de dicha validez. Sin embargo, ni siquiera

⁶⁰ Furneaux es profesora e investigadora de la Universidad de Leicester, Reino Unido.

Furieux presta atención a esta escena. Su investigación hace uso de más de cuatrocientas fuentes bibliográficas y toma en consideración diecisiete obras literarias de Dickens, pero en ninguna de las doscientas ochenta y dos páginas de su libro se habla del momento homoerótico que puso la maquinaria literaria de Molano en movimiento: “Y toda la vida me quedé pensando en lo lindo que sería poder uno escribir alguna historia, *en la que dos niños se amaran de verdad*. Y uno de ellos recordara a Dick” (*Vista* 94, énfasis mío).

4.2.3 Censura

El hecho de que en los años noventa la literatura colombiana contara con una novela cuya historia tratara del amor entre dos niños suponía la inminencia de un escándalo entre la crítica. Incluso, se esperaba el grito indignado de algunos, aunque no se tratase de la primera vez que un escritor colombiano tocara el tema. Fernando Vallejo, por ejemplo, ya había publicado varias novelas afines –entre ellas *Los días azules* (1985) y *El fuego secreto* (1986). La reacción general de la crítica con respecto a la obra de Vallejo fue el silencio. No se habló mucho de él durante los años ochenta, pero el escándalo estalló cuando *La Virgen de los sicarios* se convirtió en película y de repente la gran mayoría de la población urbana tendría acceso al contenido de la historia de homosexualidad y violencia de Fernando Vallejo. ¿Produciría *Un beso de Dick* el mismo escandaloso resultado? Pasajes provocadores, que iban más lejos de lo que alguna vez fue Dickens, auguraban una reacción negativa en la comunidad literaria:

Qué lástima no mirar... Ya salieron los zapatos... Debe estar soltando los botones de la camisa porque no se oye nada. La cremallera bajando sí se escucha. Y el pantalón cuando sale es mucho ruido: qué ganas de verle sus piernas ricas... ¿se habrá quitado los pantaloncillos?: ya debe estar desnudo [...]

Ahora sí viene.

—¿Listo, Felipe? —me dice bien bajo. Se sienten calientes sus nalgas sobre mi pecho...

—Listo.

—Ya: ábralos.

—¡...! —¡Dios mío!

—Acuérdese que yo gané el cara o sello.

[...] ¡Qué verga tan bonita, mi Dios! (62)

Cuesta creer que con este tipo de detalles la novela haya sido galardonada. Cuesta aún más creerlo al saber que parte del premio consistía en la publicación y difusión de la novela. ¿Cómo convencer a la editorial de la Cámara de Comercio de Medellín que invirtiera dinero en un texto de semejante calibre? La decisión, no obstante, no estaba en manos de los futuros editores, sino del jurado. Los escritores Fernando Soto Aparicio, Carlos José Restrepo y Héctor Abad Faciolince lo conformaban. Ellos, al parecer, pusieron su atención en otros pasajes:

Pero él se ve tan bello así... Si yo creo que me enamoré de él por eso: porque tiene una cara que parece que anduviera siempre de nostalgia...: con esos ojos tan grandes y rellenitos de pestañas... Y uno lo ve, y uno tiene miedo de que, si lo toca, él se va a poner a llorar; pero entonces uno lo mira así, y él sale con una sonrisa: porque casi siempre se la pasa alegre. ¡Y eso es tan rico! [...] Y así me pasa con Leonardo: que yo sólo lo miro y me da una alegría de esas que yo quisiera saber en dónde es que siento la felicidad para tocármela... (74-75)

La historia de amor sobrepasaba los detalles fisiológicos de los encuentros sexuales. Estos últimos no serían más que eso, detalles, porque lo importante no estaba allí, sino en las

emociones que Felipe y Leonardo compartían, en las experiencias que vivían juntos en un mutuo proceso de aprendizaje. Por supuesto, habrá quien considere que el escritor se detiene deliberadamente en estos pasajes que, compuestos por el diálogo entre los amantes, terminan por contar con varias páginas de longitud:

—¿Qué hace?

—¿Qué cree?

—...

—Voltéese.

—¡No!, ¡qué tal!

—Voltéese, güevón...

—...

Dios, ¿se volvió loco este tipo?... ¿Qué hace?: ¡¿aquí?!, ¡¿en la calle?!

—¡Mjj!

¡Mal-di-ción: cómo duele!

—¡¿Le duele?!

—No...

—¿Me quito?

—No, no se quite... (54-55)

Sin embargo, dada la manera como estos diálogos irrumpen en la narración, y la forma en que sugieren las situaciones que los personajes están experimentando, funcionan más a la manera de interludios poéticos. En el caso de este diálogo en particular, espacialmente ubicado en los bosques del Parque Nacional de Bogotá, el poema/sexo es interrumpido por un transeúnte que advierte a Felipe y a Leonardo sobre la presencia de la policía. Estructuralmente hablando,

podríamos darle la vuelta a la novela y pensarla desde la otra orilla. Así, *Un beso de Dick* sería un libro de poemas interrumpidos por situaciones narrativas, lo que a su vez se podría extrapolar a los niveles de la historia narrada: el poema que escriben Felipe y Leonardo sufre las interrupciones de su entorno, de la policía, de la familia, de los amigos del colegio, de todo aquello que compone el marco tradicional colombiano.

Si bien el jurado no definió la obra de esta manera, tampoco consideró que los pasajes gráficos de la novela le restasen valor literario. De esa forma, decidió no preocuparse por las posibles reacciones de un público escandalizado. En el prólogo de la tercera edición de *Un beso de Dick*, Abad habla de sus primeras impresiones sobre la novela:

Era una pequeña joya gracias también a sus imperfecciones, pues en ellas se revelaba la espontaneidad, la frescura, la falta de artificios y la franqueza literaria de quien la había escrito. No quiere decir esto que el escritor que en ese libro se transparentaba fuera un bisoño, un autodidacta sin lecturas, un escritor silvestre. No. Al lado de la ingenuidad y la espontaneidad de fondo, había también alguien con cultura, un lector sensible que sabía distinguir el oro de la escoria, y alguien para quien la literatura y la vida estaban felizmente relacionadas. (10)

En efecto, Molano fue capaz de distinguir entre sus lecturas aquellas que habrían de servir en su novela. En *Un beso de Dick* hay referencias a *Don Quijote*, hay frases robadas de *The Catcher in the Rye*,⁶¹ e incluso hay una lectura de un poema de Eliseo Diego y su relación con la primera versión de *Vergine delle Rocce* de Leonardo da Vinci (Imagen 5). La editorial de la Cámara de Comercio de Medellín no tuvo otra opción que publicar la novela, no sin antes escoger como

⁶¹ Molano le confiesa a Jiménez la presencia de algunas frases de *El cazador oculto*, la traducción al español de *The Catcher in the Rye* de J. D. Salinger, publicada en Argentina por la Compañía General Fabril Editora en 1961.

portada de la misma un encuadre del rostro del ángel apuntando hacia el pequeño Juan Bautista, parte de la pintura de da Vinci sobre la cual se habla en la novela.⁶²



Figure 6. *Vergine delle Rocce* (1483-1486)

La oscuridad de dicha referencia anunciaba también la incomodidad de la editorial. Finalmente, la novela terminó por correr la misma suerte que corrió la obra de Vallejo en sus primeros años: el silencio. Al respecto, cuenta Abad que “*Un beso de Dick* circuló muy poco, porque la Cámara de Comercio debía enviar muchos ejemplares de cortesía a muchos mercachifles (algunos se escandalizaron con el premio, y hasta enviaron rigurosas cartas de protesta por las ‘vulgaridades’ del libro)” (9).

⁶² Cabe anotar que en una de las ediciones posteriores a la de la Cámara de Comercio de Medellín, la imagen de *Vergine delle Rocce* será reutilizada en la portada de la novela, esta vez tomando la pintura en su totalidad, tal y como se muestra en la Figura 5.

Por más “mercachifles” que hubiese al momento de la distribución de la novela, la responsabilidad de su censura no podía caer exclusivamente en el mercado del libro. La crítica guardó silencio por años y de no ser por los amigos cercanos de Molano, su obra hubiese terminado allí, en una portada inocua de un libro que muchos se negaron a vender. No obstante, decir que el libro no se vendiera no significa decir que el libro no fuera leído. Abad continúa: “Pero la novela, rápidamente, se convirtió en objeto de culto para un público escaso pero escogido de Colombia, el cual la ha hecho circular en fotocopias y en raros ejemplares maltratados por el exceso de ojos y de dedos” (9). Ese grupo escogido, entre los que sin duda se encontraban lectores maricas, habrían de reconocer el valor que la novela tiene en términos afectivos. La novela fue un éxito en esos círculos reducidos porque compartía experiencias con las que muchos maricas se sentían identificados. Así, tras publicarse nuevamente en el año 2000, para el año 2005 los derechos de publicación de la novela llegaron a la Editorial Babilonia de Bogotá, cuyo consejo editorial estaría conformado por personajes del campo literario colombiano tales como Luz Mary Giraldo, David Jiménez, Juan Manuel Roca, Darío Jaramillo Agudelo y Héctor Abad Faciolince, entre otros.

La diferencia entre las portadas de las ediciones de 1992 y 2005 es dicente. Como parte de un nuevo siglo, contando con el aval y el peso de un escritor reconocido como Héctor Abad Faciolince, y un grupo editorial de renombre, la novela de Molano podía darse el lujo de renacer ostentando el esplendor de un desnudo infantil en su portada (Figura 6).

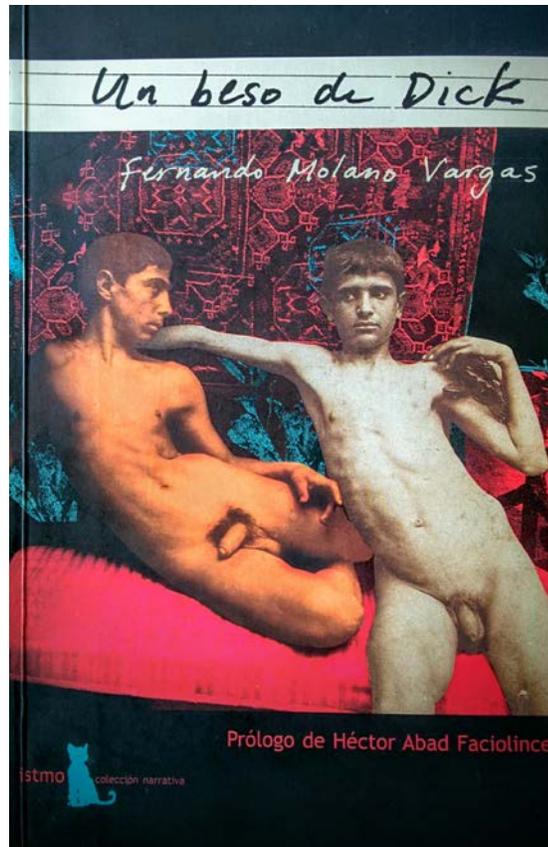


Figure 7. Portada de la tercera edición de *Un beso de Dick* (2005)

Dicho desnudo establecería una correspondencia con otro tipo de tradición plástica: la obra del fotógrafo alemán Wilhelm von Gloeden (1856-1931). La portada de la edición de 2005 es un *montage* de las fotos de desnudos infantiles de este fotógrafo. ¿Qué ocurrió en Colombia en el transcurso de los años noventa para que semejante portada fuera posible? ¿Qué cambios se generaron para que en 2005, trece años después de haber sido sepultada, la novela de Molano renaciera, esta vez con el respaldo de escritores y editoriales?

4.2.4 Caballo de batalla

Desde el llamado *Boom* literario protagonizado por escritores latinoamericanos durante los años sesentas y setentas, los intereses económicos y las reglas del mercado han servido para explicar

cualquier tipo de fenómeno literario. El renacimiento de la obra de Fernando Molano Vargas puede ser explicado de la misma forma. Pero para que dicho renacimiento sea económicamente viable se necesita de un público interesado. Y Colombia, que aún en los estertores del siglo XX respondía exclusivamente con silencio ante las manifestaciones extranormativas de algunos, se vio en la necesidad de responder. Aquellos “algunos” que se escondían entre las multitudes comenzaron a ser influenciados, durante las últimas décadas del siglo, por las luchas por los derechos de las comunidades *queer* extranjeras. Un nuevo grupo se hizo visible, y un nuevo mercado se hizo posible.

La nueva comunidad LGBT colombiana, y quienes desde ella ocuparan espacios en el campo de la crítica literaria, tenían ahora la oportunidad de romper el silencio. Los autores analizados en este trabajo han sido utilizados para establecer la presencia del deseo homoerótico en la literatura colombiana. Fernando Molano Vargas no sería la excepción. De allí proviene su reciente relevancia. De allí también proviene que personajes novedosos, desconociendo cien años de silencio, se atrevan a sostener que todo comenzó con Molano. En una entrevista publicada en *El Espectador* en agosto de 2015, Ángel Castaño Guzmán le pregunta al escritor John Better qué opinión le merece la tradición literaria LGBTI colombiana. La respuesta es directa y desafortunada: “Creo que no existe tal cosa”, a lo que agrega poco después:

Pero si ha existido alguien quien merece ser recordado por tocar estos plumazos de florida prosa, ese es sin duda Fernando Molano: su breve vida y su obra contienen todos los elementos para ser un referente si vamos a empezar a hablar de tradición, al menos de lo gay. Yo lo pondría al lado de grandes como Arenas, Lemebel o Puig. (*Letras*)

Seguro que aquellos miembros de la comunidad LGBTI colombiana que han puesto sus ojos sobre la obra de Molano agradecen las palabras de Better. Sin embargo, esta visión parcial de la historia literaria colombiana es un reflejo de la situación actual que limita la lectura de la obra de Molano. Como la literatura de temas homoeróticos está siendo tratada bajo el lente de las epistemologías *queer*, aquellas obras literarias que no estén acorde con las necesidades estéticas de lo *queer*, simplemente pasan desapercibidas.

De la misma forma, obras que se prestan a ser entendidas como una forma de protesta *queer* y que se ajustan a dichas expectativas estéticas, como es el caso de la obra de Molano, son leídas exclusivamente como estandartes culturales de una lucha política. ¿Qué pensaba Molano sobre el potencial político de *Un beso de Dick*? En su entrevista con David Jiménez, Molano escucha a su interlocutor preguntarse si la novela tiene algún interés de protesta. La voz del joven escritor cambia, como entusiasmado con las palabras de su profesor. Así, con un tono diferente al que lo había acompañado por más de veinte minutos, Molano sostiene que la novela está narrada desde la interioridad de Felipe –minutos antes había aclarado que la decisión de escribir desde una primera persona fue una decisión de carácter exclusivamente práctico. Y que al ser narrada desde dicha interioridad, dejaba claro que las reacciones del exterior, de los profesores, de los amigos, de la comunidad en general, no hacían parte de los objetivos de su narración. El fin, dice Molano, era el de mostrar que “para alguien que es gay no es ningún conflicto ser gay. El conflicto es para los otros...” (*Reseña*). Y termina su respuesta diciendo: “[El libro] no es de protesta en realidad porque pienso que no hay lugar a ello. Personalmente, yo he vivido mi sexualidad muy feliz y jamás he tenido ningún tipo de problema con nadie al respecto” (*Reseña*).

Molano sostiene no estar interesado en la protesta política. Su motivación es literaria, según él, pero también es profundamente personal. El íncipit de *Un beso de Dick* revela que dicha motivación puede ser rastreada a una persona:

Hoy es lunes, Hugo. Y usted se murió hace cuatro años. ¡Cuatro años ya, pelotudo!

Yo estoy aquí: tirado junto al lago, mirando el cielo. Esperando que abran el colegio. Mirando el cielo... ¿Y usted dónde anda?: bien arriba, espero.

¿Se acuerda?: nos gustaba tirarnos en un pasto, bien cansados de correr tanto.

Usted dijo un día: “Qué tal que nos cayera un meteoro encima...”: entonces nos paramos y fuimos a tirarnos en otro lado, me da risa. Si me cayera uno ahora...

Lo vería venir, seguro: el cielo está más azul... (13)

El joven Hugo, a quien Felipe recuerda en varias oportunidades a lo largo de la novela, murió cuatro años antes de que Felipe comenzara su narración. Aunque parezca una estrategia narrativa que le da profundidad y verosimilitud a la vida novelada de Felipe, Hugo tiene sus orígenes en una persona de carne y hueso llamada Diego. A él está dedicada la novela. Y para él están escritos casi todos los poemas de las tres primeras partes de *Todas mis cosas en tus bolsillos*. Uno de esos poemas, bajo el título “Dulce hermano de los arietes”, dice:

De niño, papá despeinaba mi copete para que yo
me enojara como un hombre.

En los pesados trabajos de su taller de hierros forjó
rudamente mi cuerpo. A los quince años mis piernas
sostenían sin dificultad una nevera, y en mi pecho

hubiesen podido llorar dos o tres muchachas.

Allí mismo, en los sucios almanaques Texaco que envejecían sobre las paredes, él me enseñó [sic] el amor por las mujeres desnudas; y asomado a la puerta de las cantinas donde a veces bebía, aprendí la manera de aprovecharme de ellas. “Pero llegado el día en que tu madre enferme de muerte –me decía ebrio mientras lo llevaba a casa–, será justo que prefieras cuidar de tu esposa”.

Sin preguntar nada, un día celebró las heridas de mi primera riña y, sonriendo, descargó un puño sobre mi pecho. De alguna manera él supo entonces sobreponerse al miedo, y hoy, a mis diecisiete, presumo de poder llegar tarde a casa.

Oh, Diego, en largas jornadas papá hizo de mí una fortaleza. Y es una maravilla cómo se sostienen sus muros ahora que entras en mí como un duende, y podemos a solas jugar y amarnos como dos niños. (23)

Resaltamos la importancia de la virilidad aprendida, condicionada por el padre, no como una herramienta de contraste entre la idea de fortaleza y el deseo homoerótico. Es claro, como ya lo

hemos sostenido, que ambas cosas se complementan. La fortaleza es necesaria para permitir el acto hospitalario: “Y es una maravilla cómo se sostienen sus/ muros ahora que entras en mí como un duende” (23).

Tal acto de entrega y de amor pierde su validez entre un público que politiza cada verso en el que se pueda leer la presencia de un deseo prohibido. El abogado colombiano Mauricio Pulecio lee el poema de la siguiente manera:

Dicha fortaleza, además, posibilita la construcción de un albergue espiritual en el cual hospedar a su amante masculino. Se supone que en una cultura heteronormativa los fuertes muros erigidos gracias al poder patriarcal, a los que alude Molano, deberían dotarlo de un carácter fuerte, propio del hombre homosexual, protector de la célula familiar. Pero en el caso del escritor, dichos muros le permiten resistir a las múltiples violencias que lo golpearon durante su vida. (Pulecio 21)

Tal y como lo hace Better desde lo literario, desde lo político, el autor de estas líneas muestra su imposibilidad por ver más allá de lo que la lucha por los derechos *queer* permite observar. Y al limitar la lectura a esta línea de acción política se desconoce por completo la presencia del acto sexual en sí. La necesidad de encontrar el acto subversivo que sustenta la protesta esconde el acto subversivo en sí: la penetración anal. ¿Célula familiar? ¿Poder patriarcal? Por supuesto, pero el poema condensa estas ideas en la palabra “fortaleza” para poder redefinir el término en los versos finales. Molano nos dice que se necesita ser fuerte para ser penetrado. La observación literaria del poema nos permite llegar a un punto mucho más elaborado de subversión que la

simple repetición de lugares comunes.⁶³ En esta lectura, poco importa quién es Diego. El motor afectivo del poema se pierde en las ínfulas políticas que le son impuestas. ¿Quién es Diego?

La pregunta tampoco se la hace Adriana María Betancur, quien en 2012 defendió en la Universidad de Arizona una tesis titulada *Amor y violencia: erotismo en novela colombiana contemporánea*. El tercer capítulo de la tesis se dedica exclusivamente al “análisis de género” de *Un beso de Dick*. En él, Betancur sostiene que Felipe y Leonardo viven un conflicto de género: “La primera instancia de análisis de género que aborda la novela es la que le exige a los adolescentes tratar con la cuestión de cómo se ven a sí mismos” (99). Sin embargo, la novela no ofrece muchos momentos en los que Felipe se pregunte por su identidad de género. Por el contrario, su virilidad no está en conflicto con su deseo. Betancur continúa:

Esta disyuntiva a la que se enfrenta el personaje desde la primera parte de la obra es representativa de la lucha interna que viene de la necesidad de mantener una imagen pública heterosexual que va en contravía con los deseos físicos y las necesidades afectivas del individuo. La ruptura entre lo que Felipe desea y lo que realmente hace en la etapa inicial de la novela es sintomática de la imposibilidad de fusionar dos posturas que son en esencia contradictorias. La sensación interior de estar fracasando en su intento por proyectar y mantener una imagen externa que se contradice con su deseo es un válido ejemplo de la discusión que sobre la identidad de género presenta Judith Butler. (99)

⁶³ Aunque la lectura de Pulecio es rudimentaria, sus intenciones políticas son rescatables. El objetivo de su artículo, “*Cuando Oliver se dio un beso con otro niño, con su mejor amigo, Dick*. Lenguajes literarios y lenguajes violentos dirigidos a jóvenes LGBTQ en el sistema escolar”, consiste en proponer la obra de Molano como parte indispensable del currículo académico de educación secundaria en Colombia. La propuesta es aguerrida, pero su necesidad se ve justificada en los innumerables casos de violencia y matoneo a los que los miembros de la cada vez más visible comunidad LGBT son sometidos en las escuelas y colegios de Colombia.

Pareciera que Betancur no hubiese leído *Un beso de Dick* porque tal conflicto de identidad no aparece en ninguna de sus casi doscientas páginas. Es más, lo que aquí se observa es un ejemplo de un mal generalizado. Una pobre lectura de los textos literarios, y un entusiasmo inocente con ciertas herramientas de análisis del momento han hecho de la obra de Fernando Molano un caballo de batalla de la Teoría *Queer* en Colombia. Felipe no está intentando “fusionar dos posturas contradictorias”. Felipe está simplemente enamorado. Y las capas teóricas que la retórica de Judith Butler le agrega a la historia entre Felipe y Leonardo no hacen más que obstruir el potencial afectivo, marica, de la novela. La Teoría *Queer* ha terminado por convertirse en su contraparte; la religión. Así como las lecturas religiosas tergiversaban los contenidos maricas de las obras de comienzos y mediados del siglo XX, así mismo el uso de los conceptos de la Teoría *Queer* tradicional, como aquellos conceptos de Butler, han terminado por tergiversar la obra de Molano. Y nosotros, convencidos de que la clave de la obra del bogotano se encuentra en aquel nombre que se repite una y otra vez, nos preguntamos nuevamente, ¿quién es Diego?

Chloe Rutter-Jensen, de la Universidad de Los Andes en Colombia, se hace la misma pregunta en un artículo publicado en 2008 por la *Revista Iberoamericana* titulado “Silencio y violencia social. Discursos de VIH sida en la novela gay colombiana”.⁶⁴ La respuesta, tal y como Jensen especifica, estuvo siempre en manos del prologuista de *Un beso de Dick*, Héctor Abad Faciolince:

Tal vez en este agónico final de siglo el viejo papel literario de la tuberculosis lo ha asumido la peste del sida. Fernando Molano empezó a escribir *Un beso de Dick* para prolongar, de alguna manera, la vida del compañero que se le acababa de morir por culpa del virus protagonista de los últimos decenios. (11)

⁶⁴ En su artículo, Jensen analiza las novelas *Un beso de Dick* de Fernando Molano (1992), *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (1994), y *Al diablo la maldita primavera* de Alfredo Sánchez Baute (2002).

Diego fue el compañero de Fernando Molano. Diego se llamó Hugo en las primeras páginas de *Un beso de Dick*, páginas que ahora sabemos fueron escritas con duelo profundo. Ahora reconocemos que *Todas mis cosas en tus bolsillos*, que Molano logró publicar pocos meses antes de su propia muerte, son el recuento poético de su amor por Diego y de su pérdida por causa del virus. Ahora suponemos que la obra póstuma de Molano, *Vista desde una acera*, que presenta el amor entre dos personajes, Fernando y Adrián, también le pertenece a Diego. En el postfacio de esa última novela, con la facilidad de quien puede mirar hacia el pasado, Abad analiza la obra de Molano en su totalidad:

Ahora estas tres obras conforman una especie de trilogía complementaria para narrar un mundo. De algún modo cada uno de estos libros necesita de los otros para entenderse a fondo. El poemario en particular, como una bisagra entre su primera novela y la novela póstuma, completa y explica muchos de los sentidos de los dos libros de narrativa. (254)

La mirada retrospectiva de Abad le permite darse cuenta de que los tres libros son en realidad tres partes de un mismo proyecto; un único libro en el que se combinan varios nombres: Hugo, Leonardo y Adrián, como una suerte de trinidad que hacen referencia a un solo amor verdadero; Diego. Ante esta revelación a la cual llegamos gracias a la oportuna pregunta de Jensen, nos remitimos a su análisis confiados en encontrar una postura crítica que finalmente valga la pena. Decepcionados, encontramos una lectura que no ofrece nada nuevo:

Las novelas de Molano, Vallejo y Sánchez Baute muestran una sociedad problematizada por la violencia pero no encierran el discurso de violencia en lo gay, sino lo analizan desde un punto de partida gay. *Y yo intento situar las novelas como prácticas políticas en cuanto tratan abiertamente temas gay.* Estos

discursos disidentes afirman la existencia de comunidades no heterosexuales en Colombia y no dejan que el gobierno o la literatura colombiana las desaparezcan. Insisten en hablar, dialogar y visibilizar el, [sic] ser gay y su afectación por el VIH sida. Por consiguiente, su presencia en las representaciones culturales se convierte en una verdadera arma contra la desaparición total y demuestra que diferentes relaciones de afecto pueden existir. (476 énfasis mío)

No es posible, es más, es insolente que una novela sea considerada como una práctica política conociendo que su autor nunca tuvo la intención de hacer política. Se puede decir que la novela *sirve* como una herramienta política, pero no se puede sostener que haya sido concebida como tal. Además, Jensen se equivoca al buscar la visibilidad de una minoría en Vallejo y Molano – sabemos lo poco que a Fernando Vallejo le importan esas minorías. Con respecto al bogotano, ¿qué interés tenía él en reivindicar los derechos políticos de la comunidad gay? Finalmente, parece que Jensen ha llegado tarde al terreno de batalla, pues es claro que la lucha hoy en día no se centra en visibilizar a una minoría. Esta ya es visible, y lo es desde que el marco tradicional colombiano entendió que necesita de dicha minoría para legitimar sus prácticas de poder.

Tristemente, un año después de semejante lectura, Jensen interviene nuevamente en la obra de Molano. Esta vez por medio de un ensayo titulado “Arte, fútbol, amor y Nación” que corresponde al cuarto capítulo de su libro *La heteronormatividad y sus discordias. Narrativas alternativas del afecto en Colombia* (2009). Basta con leer las primeras páginas del capítulo para encontrarnos con la familiar insolencia de Jensen:

Mi argumento es que la novela de Molano aplica la estrategia literaria de los subtextos para ilustrar las relaciones complejas de la familia, la Nación y los lazos afectivos. El autor invierte las jerarquías: lo cotidiano, por lo espectacular o

monumental, como la toma del Palacio o el narcotráfico; los adultos, por los adolescentes, y las relaciones afectivas no patriarcales, por las de una heteronormatividad tradicional. (87-88)

Sabemos que a Molano no le interesaba “ilustrar las relaciones complejas de la familia” aunque algunos de sus personajes sean familiares de Felipe. Es evidente que la novela no maneja subtextos para “desnaturalizar los discursos fundacionales y oficiales de la heterosexualidad reproductiva” (88). Sabemos que a Molano poco le importaba la idea de Nación. Lo que a él le importaba era precisamente lo que *Un beso de Dick* narra: que es posible que haya amor entre dos hombres, y que ese amor no es particularmente diferente del amor considerado normal. Una lectura respetuosa del texto permite determinar que en esos dos aspectos radica el potencial político de la obra de Molano.

Por su parte, *Vista desde una acera* cuenta con pasajes en los que fácilmente se lee el descontento de Fernando con la sociedad. Y en muchos casos, este descontento no es diferente al de cualquier ciudadano, sin importar si es gay o lesbiana o transexual. Por cuestiones burocráticas, Adrián pierde una beca en la Universidad Nacional. Fernando, cansado de su situación económica, reclama: “Vaya, en qué clase de maldito país, estúpido y criminal habíamos nacido. Cuánto nos avergonzábamos de este moridero de mediocres” (238). La novela es inevitablemente autobiográfica, por más que Adrián no se llame Diego. Y es también un libro testimonial que recoge no sólo las experiencias de amor entre Fernando y Adrián, sino también aquellos momentos en los que Fernando escribiera sus textos previos –como ya lo hemos visto al analizar la explicación del origen del título de *Un beso de Dick*. En términos estructurales, *Vista desde una acera* es también un libro mucho más elaborado que la novela previa. En él se intercalan dos líneas temporales. Una, que comienza cuando Adrián es diagnosticado con el

virus. La otra, en la que se cuenta la historia de amor entre Adrián y Fernando incluso antes de conocerse. El libro termina en el momento en que las dos líneas temporales se unen. Por un lado, los dos amantes están discutiendo cómo definir la poesía. Por el otro, Adrián es diagnosticado con el virus.

Dada la fuerte presencia del VIH sida en la narración, la novela termina por contar con momentos en los que el autor protesta deliberadamente desde su condición sexual. En una de sus estadías en el hospital, estando muy afectado por la enfermedad, Adrián recibe la visita de su madre, quien debe observar impotente cómo su hijo sucumbe ante un nuevo ataque de convulsiones, mientras que la enfermera que ha llamado se limita a observar:

—¿Para qué me ha llamado? ¿No ve que ahí no se puede hacer nada? ¿No ve que él ya se va a morir?

—¿Pero cómo es posible que no se pueda hacer nada? —le dijo doña Bertha—. ¿No le pueden dar algo para que le pase eso?

—¿Acaso no sabe lo que su hijo tiene? ¿No sabe lo que es él?

¡“Lo que es él”! No podía creer lo que me contaba la mamá de Adrián.

—Ah, yo no sé —le respondió ella a la enfermera—. Uno nunca sabe lo que son los hijos afuera de la casa. Pero en la casa, él es un muchacho decente.

Maldita sea. No supe qué era peor: si lo que dijo la enfermera, o lo que le respondió esa señora. A la final era como si las dos sintieran el mismo desprecio por mi amigo y estuvieran aliadas en su contra. ¿Cómo es posible que una madre diga eso de su hijo? ¿Cómo es posible que no tenga el valor de defenderlo? Los maricas no tenemos familia, definitivamente. (169)

Fernando reconoce que la madre de Adrián y la enfermera comparten el mismo desprecio. Poco se parece esta versión a la que la voz de Molano, seis años antes de su muerte, sostenía haber vivido su sexualidad felizmente sin tener “ningún tipo de problema con nadie al respecto”. No obstante, por lo aprendido con Jensen, Betancur y Pulecio, de nada nos sirve darle importancia a la protesta política de un libro que fue concebido con fines personales muy diferentes. La misma novela nos ofrece los motivos por los cuales Molano se decidiría a escribir. Discutiendo sobre un posible proyecto literario, un poemario que escribiría Adrián, Fernando se pregunta: “Y para qué” (85). Para luego decir que la literatura no sirve para nada, y que de servir para algo, “nada más con leer a Tolstoi ya los hombres seríamos buenas personas” (85). Fernando narra la reacción de su amigo:

Y Adrián me dice que es cierto como si se pusiera decepcionado de esta vida. Pero ahora le brillan los ojos como a él le brillan, y me dice que la literatura no tiene la culpa y que tal vez no les sirva a los hombres pero quizás pueda servirle *a uno que otro hombre* y ellos harían que valiera la pena la cosa; como en Sodoma y Gomorra, me dice: cuatro o cinco hombres buenos bastarían para salvar una porquería de mundo. (85 énfasis mío)

La literatura no es para todos, sostiene Molano, a través de Adrián. La literatura quizás pueda servirle “a uno que otro hombre”, dice Fernando que su amigo dijo. El guiño a los lectores maricas quedaría sellado por la referencia a Sodoma y Gomorra. Y lectores como nosotros, abiertos al potencial de afectación del texto marica, aceptamos con complacencia el guiño.

Más adelante, tras discutir la escritura de crónicas, poemas e incluso un ensayo sobre la libertad de culos (85), es David Jiménez, el profesor de la Universidad Pedagógica, quien le propone a Fernando escribir un libro que contase la historia suya y de Adrián. Fernando se

entusiasmo y considera la viabilidad del proyecto. Luego siente, debido a su clara posición con respecto a la literatura, que a nadie le importaría tal libro y que necesitaría de una escritura magistral para lograr la atención del público. Finalmente, pensando en cómo una historia de amor marica puede estar de moda, Fernando reflexiona:

Pero si, aun siendo una escritura pobre, a la historia del mariqueísmo que (así sumado como es de moda) constituye lo que se llama todo un tema de actualidad... No sé, tal vez se vendiera el libro. Tal vez sería un pequeño best-seller. Tal vez tendríamos algo de dinero. Tal vez podríamos ponernos la felicidad de ruana... Siempre y cuando conservemos la dignidad y no rebajemos el asunto a “lágrima o reproche”.⁶⁵

Ah, la maldita plata... La divina plata, las benditas monedas. (Acera 113)

La motivación del proyecto es económica. Los cientos de páginas en los que Molano cuenta las maniobras casi mágicas que Fernando debía ejecutar para mantenerse económicamente a flote son la prueba de que, ante todo, la necesidad de dinero emprendió la escritura. Pero sabemos también que ésta se sostuvo por el tema que manejaba; su propia historia de amor, y la constante nostalgia por la pérdida de Diego. Sabemos también, gracias a David Jiménez, que el proyecto de *Vista desde una acera* le permitió a Molano obtener una beca de Colcultura que aliviaría un poco su economía. La protesta política aparece en la obra de Fernando Molano, pero ésta no es su motivación.

Poco antes del diagnóstico, en las últimas páginas de *Vista desde una acera*, Adrián y Fernando discuten sobre la manera más adecuada de definir la poesía. Todo comenzó a partir de una pregunta que se hizo Adrián a raíz de una clase de lógica en la universidad. Ellos,

⁶⁵ Referencia al “Poema de los dones” que Jorge Luis Borges escribiera en 1955.

estudiantes de literatura, se dieron a la tarea de construir una definición: “Nos fuimos por los lados de los efectos, porque todos los poemas producían un efecto: eso lo sabíamos” (242). Y así, de una manera más intuitiva que académica, Adrián y Fernando llamaron “efecto” a lo que durante todo este trabajo hemos llamado “afecto”: el potencial de producir un efecto. Y así como nosotros –y todos los que se han adentrado en la teoría del afecto–, Adrián y Fernando se encontraron con el problema de definir algo que resulta hacer parte de una dimensión prediscursiva: “Había tantos efectos que sugerían los poemas; pero ni todos estaban en uno, ni uno estaba en todos. Parecía como si en los efectos no hubiera un universal” (242), es decir, una palabra que permitiera definirlo. Pero como su fin era el de definir la poesía, no escudriñaron más aquellos terrenos.

Sin embargo, llegaron a la conclusión de que era posible “sentir que detrás de cada poema existía una persona, un alma semejante a la nuestra” (243). Los lectores maricas, quienes leemos sus poemas y sus novelas, reconocemos la huella de Fernando Molano en Felipe y en Fernando. Reconocemos también la huella de Diego en Hugo, en Leonardo y en Adrián. Más allá de las lecturas *queer* que las intenciones políticas han propuesto, los lectores maricas, basados en el potencial de afectación de la obra de Molano, vemos en ella un alma semejante a la nuestra.

La reivindicación marica de la obra Molano, es decir, la lectura juiciosa de sus novelas y de sus poemas que hemos hecho en estas páginas, no significa necesariamente la reducción de toda su expresión literaria a una frase como: “simplemente se trata de una historia de amor”. Por el contrario, apreciar los pliegues de una obra que parece libre de artificios es parte de este proyecto. Molano ofrece un testimonio del amor marica que marcó su vida y que lo llevó a la muerte. Pero al hacerlo también ofrece un espacio, a la manera del *locus amaennus* de Gómez

Jattin, en el que podemos ver, así sea de manera tangencial, los estragos de décadas y décadas de la aplicación del marco tradicional colombiano.

Es pertinente, para concluir este capítulo, hacer una observación final con respecto a estos dos escritores. El largo camino que se ha recorrido desde finales del siglo XIX le ha dado diferentes formas al yo de los autores. En el caso de Alvarado Tenorio, el yo es una herramienta para el juego literario. Capas de ficción y realidad se solapan y hacen difícil, pero entretenido, escudriñar el artificio del poeta valluno. En él, dos opciones son claras, si del uso del yo se trata: éste se elimina por completo, y se oculta tras otros, con ánimo lúdico; o se convierte en el punto de partida de una posición política radical y sumamente seria. En ambos casos, sin embargo, es posible rastrear afectos maricas que han servido como motores de la creación literaria.

Fernando Molano ha manejado su yo de otra manera. Su juventud y el peso del marco tradicional colombiano lo llevaron al seudónimo, como si se tratara de una obra que buscara ser publicada a principios del siglo XX, a la manera de *El ángel de Sodoma* de Bernardo Arias Trujillo. Esta vuelta al seudónimo no es, sin embargo, un retroceso. Recordemos que el continuum espacio-temporal latinoamericano nos exime de entender estas iteraciones exclusivamente como parte de un proceso de evolución. Las experiencias sociales y familiares de Molano ameritaban dicho tratamiento, y de no ser por este acercamiento a su propia novela, la ingenuidad y la pureza de sus personajes no hubiera sido transmitida a los lectores.

Finalmente, la obra de estos dos autores ha hecho posible el paso de los afectos maricas de un siglo al otro. Desinformados como el barranquillero John Better habrán de insistir en que Molano inicia una tradición literaria gay en Colombia. Pero lo que el afán recopilador de Alvarado Tenorio y el afán testimonial de Molano nos cuentan que la literatura marica colombiana se ha adaptado a su entorno durante mucho más de un siglo. Oculta bajo la censura

católica, sometida a la indiferencia de quienes sólo leen de manera superficial, silenciada por el dogma epistemológico de lo *queer* como base de una lucha política, la obra de estos dos autores –y de sus predecesores– ha sabido mantener su incesante proceso de transmisión afectiva. Sin dicho proceso, la idea desacertada de John Better no sólo sería un desatino inculto, sino una imposibilidad ontológica.

5.0 CONCLUSIONES: MÁS ALLÁ –O MÁS ACÁ– DE LO *QUEER*

Este trabajo ha sido impulsado por la convicción de que las realidades locales colombianas se resisten a la calificación reductora de la sombrilla de lo *queer*. Se reconoce, por supuesto, que la intención de dicho término consiste en el reconocimiento de todas las posibles expresiones sexuales que ponen de manifiesto la artificialidad de las normas binarias de género. Sin embargo, la sombra que dicha categorización ha proyectado sobre las expresiones sexuales colombianas ha terminado por desencadenar un proceso en el que se borran las diferencias. Esto, al parecer, con el fin académico de poner a funcionar una maquinaria que no fue diseñada para interpretar dichas realidades.

Bien puede esta lectura de la situación ser entendida como una lectura postcolonial. La Teoría *queer* se puede entender como otra forma más de colonialismo académico. De ahí que se haga necesario de un “giro decolonial” que ofrezca otro tipo de perspectivas. No puedo impedir que determinados lectores vean en mi gesto una acción de naturaleza decolonial. No obstante, poco me ha interesado recorrer los caminos de las subalternidades y las metrópolis. Por supuesto que hay subalternidades, pero estas son específicas de cada caso aquí tratado, y se generan en los momentos en que las relaciones de poder son ejercidas; situación totalmente anticipable cuando se habla de diferencias basadas en la sexualidad.

Este trabajo no busca la erradicación de la Teoría *queer* como herramienta epistemológica en el estudio de América Latina. Tampoco busca sustentar que Colombia es tan

particular en relación con sus vecinos espacio-temporales que requiere de una mirada completamente distinta sobre este y sus demás asuntos sociales, políticos y artísticos. Mi intención ha sido la de proveer a la Teoría *queer* de un nuevo conjunto de herramientas que provienen de las obras mismas y de los contextos en que éstas fueron producidas. No se trata de la refutación de lo *queer*. Se trata de ofrecer lo marica a lo *queer*: el reconocimiento de una tradición de deseo homoerótico y de cuerpos practicantes de dicho deseo que existe mucho antes de que el término *queer* se usara de manera constructiva. Este gesto, lejos de poner en riesgo el uso de herramientas ya conocidas y cuya influencia es innegable, hace parte de un nuevo movimiento dentro del campo de lo *queer* a nivel mundial, donde las perspectivas locales comienzan a ser tomadas en cuenta como puntos de referencia para la comprensión de las actitudes, las prácticas y los afectos de una comunidad que es cada vez más global y que está cada vez más al tanto de lo que ocurre al otro lado del planeta.

Las últimas palabras de este trabajo están dedicadas a reflexiones concisas sobre los puntos más importantes dentro del aporte que lo marica hace a lo *queer*. Lo marica ha sido el concepto local alrededor del cual se construyó esta investigación, y se analizaron los textos que la componen.

5.1 MARGINALIDAD

Más que una marginalidad, se debería hablar de muchas marginalidades. Es claro que el concepto en singular puede abarcar todas las experiencias de rechazo y de distanciamiento que los autores maricas han tenido que vivir debido a su carácter marica. No obstante, cada experiencia de marginalidad ha sido diferente, y lo ha sido tanto, que es difícil pensar en la

marginalidad de Fernando Vallejo y la Fernando Molano como si se tratase de la misma. El contexto social colombiano, la forma en que el marco tradicional colombiano ha esculpido las actitudes ciudadanas, hace que la homosexualidad de Vallejo sea vista de manera diferente a la de Molano. La posición política y social de la familia del escritor antioqueño le permitió no sólo una formación privilegiada, sino una mirada específica de Colombia. Por su parte, Colombia lo miraría desde el otro lado de la ventana buscando la manera de dejar a un lado su sexualidad, a pesar de que es ésta misma la que sirve como motor de su obra. Molano, por su parte, sufrió de una marginalidad diferente. Molano no contaba con las credenciales “nobiliarias” de su tocayo, ni mucho menos con el dinero y las oportunidades que generalmente las acompañan. La discriminación, por lo tanto, terminó por silenciar su obra al punto de convertirla en una rareza. La marginalidad de Vallejo pudo haber comenzado como silencio, pero se convirtió en la exaltación de otros aspectos de su obra, la posibilidad de llamarlo marica vino mucho después, y aún hoy en día hay quienes se resisten a hacerlo.

Los autores maricas, y aquella parte de su público lector que comparte con ellos sus experiencias, habrán de sufrir siempre la marginalidad del marco tradicional colombiano. Esta marginalidad, sin embargo, tiene tantas caras y tantas diferentes consecuencias que hace muy difícil sostener que lo marica es el origen de la discriminación.

5.2 RELIGIÓN

Se pensará que he estado buscando un sustrato católico en todas las obras que esta investigación ha tenido en cuenta. La realidad es que esta característica ha sido una de las más felices sorpresas de este trabajo. Al comienzo del mismo, suponía que la influencia de la Iglesia católica en la

sociedad colombiana y en sus instituciones habría de imprimir un poco de su tinte ultra-conservador en la crítica literaria y sus opiniones acerca de determinadas obras. Incluso, dada una larga tradición de eufemismos de tipo religioso a lo largo de la historia de la literatura universal, tampoco era descabellado reconocer la presencia en los textos de términos religiosos que buscaran ocultar la naturaleza sexual de ciertas situaciones o descripciones. Lo que se reveló como una novedad fue la posibilidad de utilizar estos conceptos religiosos como herramientas de análisis. Conceptos como pecado, sacrificio y hospitalidad se convirtieron en algunos casos en ejes teóricos de los análisis aquí presentados.

La religión católica, y su milenario bagaje teológico, terminó por proveer una de las más importantes facetas de lo marica como propuesta local ante lo *queer*: la posibilidad de realizar una lectura que cuente con los mismos conceptos religiosos propuestos por los autores y sus obras.

5.3 REEMPLAZOS *QUEER*

En el capítulo final se observó la presencia de un cambio de acercamiento en la crítica literaria colombiana con respecto a las obras maricas. Un nuevo grupo de críticos parecía dejar a un lado los silencios y las mojigaterías que habían caracterizado el análisis de obras como las de Porfirio Barba-Jacob o Bernardo Arias Trujillo. Entusiasmados por la visibilidad creciente de ciertos individuos, estos críticos celebraban que ahora se podía hablar de una comunidad y no más sobre historias aisladas de seres extraños. Las universidades colombianas, desde sus facultades de humanidades habrían de producir esta nueva generación de investigadores interesados en las posibilidades políticas de la Teoría *queer*.

Convencidos de que su acercamiento era secular, adoptaron la Teoría *queer* de una manera tan dogmática que terminaron por hacer de las herramientas de lo *queer* una nueva forma de marco referencial destinado a la sobre-interpretación y a la tergiversación de las expresiones artísticas de los autores maricas. Un esfuerzo secular se convirtió en una nueva iteración del mismo proceso que comenzó con el silenciamiento y la censura de estos textos hace más de un siglo. Su falla: no tener en cuenta los detalles a los que los mismos autores hacían referencia. Detalles de carácter local, detalles que los hacían más que autores *gay* o *queer*, autores maricas.

5.4 VIOLENCIA

Si sobre la marginalidad es necesario insistir en su pluralización. Lo contrario se aplica a la violencia. Esta se trata de una sola a lo largo del continuum espacio-temporal colombiano. En el contexto de violencia institucionalizada, las agresiones discursivas hacia los textos y los autores maricas se hacen imperceptibles. Pero la imperceptibilidad de estos gestos, aunque se suponga que son menos agresivos, es una característica del establecimiento de la violencia como la manera más aceptada de interactuar con las otredades. Los recursos religiosos que la crítica colombiana ha utilizado para calificar la literatura marica son una extensión de la misma violencia que ha puesto a Colombia bajo el estado de guerra civil en el que se encuentra desde su gestación como nación independiente. No se trata de una violencia particular hacia los autores maricas, como no se trata de una violencia particular hacia algún miembro de la comunidad LGBT colombiana. El odio hacia el otro, mayor sentimiento de la cotidianidad colombiana, es el mismo. El reconocimiento de un deseo sexual diferente en el otro es tan sólo un excusa para

ejerger la agresividad. El marco institucional colombiano es uno de los más grandes agentes de violencia, incluso si esta es de tipo discursivo.

5.5 MARICA

Lo marica se convierte entonces en la posibilidad de ver más allá de lo *queer* al reconocer en un gesto afectivo la influencia incontestable del contexto colombiano. Lo marica es una propuesta local que tiene como fin la visibilidad de Colombia en el contexto de la literatura *queer* latinoamericana. Por lo tanto, podríamos decir que lo marica permite ver más acá de lo *queer*, en lugar de más allá. El término, como se aclaró desde el comienzo de este trabajo, no busca el reemplazo de palabras como *gay* o *queer*, ni tampoco es una respuesta anticolonial a la influencia epistemológica norteamericana o europea. Si este trabajo es consecuente con su propuesta inicial, es necesario reconocer que el contexto colombiano cuenta hoy en día con discursos académicos y políticos legitimados por una creciente comunidad LGBT en los que se estudian expresiones sociales y artísticas bajo las categorías *gay* y *queer*.

El uso del término marica es una propuesta que busca resaltar una localidad que es a la vez ambivalente, que tiene sus raíces tanto en lo local como en lo extranjero. De ahí la importancia del uso de un término que viene de la tradición católica –que se usa desde el Barroco y que es en sí mismo la barroquización del nombre María–, un término que a fin de cuentas, y a pesar de llamar nuestra atención etimológica, contiene desprecio y agresión. Pero no se trata de la misma historia del *queer* anglo. Marica no sólo es raro, es ontológicamente contrario a una norma fundamental de género sexual. Marica hace un llamado escandaloso a la presencia de un

error considerado como error de esencia. De la misma forma, el término tiene un fuerte valor coloquial, que lo hace más cercano a lo cotidiano y que reivindica su uso dentro de las terminologías extranjeras que la cultura académica colombiana ha adoptado con el fin de sonar a la altura de la sofisticación de las élites educativas del primer mundo.

Las obras maricas que aquí se estudian han sido creadas por sus autores como respuesta al contexto moldeado por años de influencia del marco tradicional colombiano y sus fluctuaciones entre religiosidad y secularismo. Lo mínimo que podemos hacer, como investigadores responsables, es dar a dicho contexto el lugar que se merece en el proceso de análisis. En ese orden de ideas, si en el contexto de violencia se revela un afecto destructor, las obras maricas se convierten en la posibilidad de generar un afecto que actúa desde el lado opuesto del espectro.

Para Sarah Ahmed, el afecto *queer* consistía en aquella incomodidad que el entorno generaba en los cuerpos *queer*, obligados a sentir diariamente la imposibilidad de encajar en una sociedad dividida en dos géneros y en un número limitado de expresiones sexuales. En Colombia, sin embargo, el afecto marica no se queda en la incomodidad. Se trata de otra cosa, de más de un sentimiento: en Colombia hay ansiedad y temor, depresión y desasosiego. En Colombia, dependiendo del espacio-tiempo en el que se encuentre, el marica se juega la reputación, el respeto de su familia y sus amigos e incluso la vida. Por su parte, la literatura marica se ha convertido en una forma de hacer comunidad, de provocar sosiego entre aquellos lectores que reconocen sus experiencias en los poemas y en las situaciones noveladas. Allí radica el valor social de dichos textos y el de esta investigación.

Con la visibilidad que los maricas colombianos tienen actualmente, la forma en que los afectos maricas se comparten ha sobrepasado los límites de lo escrito. Nuevas formas de

relación, de comunicación están disponibles. El arte marica extiende sus afectos hacia todas las expresiones plásticas posibles, y la cultura popular ha llevado lo marica hacia la música, la televisión y las redes sociales. Esos son los caminos que se habrán de recorrer en futuras investigaciones, buscando afectos maricas no sólo entre las líneas de las obras literarias, sino también entre los pliegues de las esculturas y los trazos de las pinturas, entre las sombras de las fotografías y entre las ondas de radio y televisión; más allá de lo común, pero también más allá de lo *queer*, en las posibilidades de lo local, en lo cotidiano y en lo culturalmente propio.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado Tenorio, Harold. *Ajuste de cuentas: la poesía colombiana del siglo XX*. Palma de Mallorca: Agatha, 2014. Impreso.
- . *Ardor de hombre: poemas gays*. Cali: Arquitrave, 2011. Impreso.
- . "Cronología de Harold Alvarado Tenorio." 2009. Web.
- . *La cultura en la república del narco*. Panamá: Ediciones Podenco, 2014. Impreso.
- . "De cómo me sacaron de mi casa un grupo de hombres armados que decían ser las AUC." *Revista de la Universidad de Antioquia*.282 (2005). Impreso.
- . *De los gozos del cuerpo*. Palma de Mallorca: Agatha, 2014. Impreso.
- . *Kavafis, poemas eróticos*. Cali: Arquitrave, 2011. Impreso.
- . *Recuerda cuerpo: El papagayo de cristal*. Bogotá: Unincca, 1983. Impreso.
- . *Veinticinco conversaciones*. Medellín: Ediciones Unaula, 2011. Impreso.
- Amaya Gonzalez, Victor. *Barba Jacob hombre de sed y ternura*. Bogotá: Editorial Minerva, Ltda., 1957. Impreso.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. Impreso.
- "Un amplio legado, que los colombianos prácticamente desconocen, deja Daniel Arango Jaramillo." *Diario El Tiempo*. Junio 29 de 2008. Web. Septiembre 18 de 2015.

- Aparicio Reyes, Hugo Hernán. "¿Quién no odia a Harold Alvarado T.?" Entrevista. *Crónica del Quindío* Julio 26 de 2015. Impreso.
- Arango, Manuel Antonio. *Tres figuras representativas de Hispanoamérica en la generación de vanguardia o literatura de postguerra*. Bogotá: Editorial Procer Ltda., 1967. Impreso.
- Arévalo Martínez, Rafael. *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. Colección Archivos. Ed. Liano, Dante. Vol. 29. Madrid: Marco Gráfico, S. L., 1997. Impreso.
- Ayala Poveda, Fernando. *Harold Alvarado Tenorio: la religión del placer*. Poesía Colombiana Contemporánea. Bogotá: Centro Colombo-Americano, 1983. Impreso.
- Balderston, Daniel. *Los caminos del afecto*. Serie Páramo. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2015. Impreso.
- . *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. Impreso.
- Balderston, Daniel y José Quiroga. *Sexualidades en disputa: homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América latina*. Buenos Aires: Libros de Rojas. Universidad de Buenos Aires, 2005. Impreso.
- Barba-Jacob, Porfirio. *Antorchas contra el viento*. Biblioteca Popular De Cultura Colombiana. Bogotá: Editorial Minerva, 1944. Impreso.
- . *Escritos mexicanos Porfirio Barba Jacob. Investigación, selección y prólogo de Eduardo García Aguilar*. Colección Tierra Firme. Serie Continente Americano. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- . *Obras Completas*. Ediciones Académicas. Vol. No. 8. Medellín: R. Montoya y Montoya, 1964. Impreso.

- . *Poesía completa Porfirio Barba Jacob; recopilación y notas Fernando Vallejo*. 1985. Colección Tierra Firme. Literatura. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- . *El terremoto de San Salvador*. 1917. Cuarta ed. San Salvador: Concultura, 1997. Impreso.
- Bayer, Ronald. *Homosexuality and American Psychiatry*. New York: Basic Books, 1981. Impreso.
- Betancur Carmona, Adriana María. "Amor y violencia: erotismo en novela colombiana contemporánea." University of Arizona, 2012. Tesis inédita. Impreso.
- "Biografía De Juan Bautista Jaramillo Meza." Fichas SILC Universidad de Antioquia. Enero 5 de 2015. Web. Agosto 3 de 2015.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 2009. Impreso.
- . *Textos recobrados 1956-1986*. Buenos Aires: Emecé, 2004. Impreso.
- Bronx, Humberto. *Vida y poesía de Barba Jacob*. Manizales: Editorial Copiyepes, 1980. Impreso.
- Caballero, Antonio. *Sin remedio*. Bogotá: Alfaguara, 2011. Impreso.
- Caballero, Luis. *Me tocó ser así*. Bogotá: Editorial La Rosa, 1986. Impreso.
- Catecismo de la Iglesia Católica*. Librería Editrice Vaticana 2005. Bogotá: Editorial San Pablo, 2006. Impreso.
- Castaño Guzmán, Ángel. "El libro bomba de Alvarado Tenorio." Entrevista. *El Espectador* Marzo 30 de 2015. Impreso.
- . "Letras Al Margen: John Better y la literatura LGBTI." *El Espectador* Agosto 31 2015. Impreso.

- Cobo Borda, Juan Gustavo. *Historia de la poesía colombiana siglo XX: de José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattin*. Bogotá: Villegas Editores, 2003. Impreso.
- Cordero, Diomedes Ed. *Vida escrita: textos sobre Harold Alvarado Tenorio*. Mérida: La Castalia, 2015. Impreso.
- Correas, Jaime. *Los falsificadores de Borges*. Buenos Aires: Alfaguara, 2011. Impreso.
- Cuberos de Valencia, Beatriz. *Barba poeta errante como el viento*. Bogotá: Página Maestra Editores, 1999. Impreso.
- Delruelle, Édouard. "Faire de sa vie une oeuvre d'art." (2000). Web.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Oxford: Oxford Universtiy Press, 1974. Impreso.
- Echavarría, Rogelio. *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura/El Áncora Editores, 1998. Impreso.
- Ellis, Robert Richmond. *The Hispanic Homograph Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*. Chicago: University of Illinois Press, 1997. Impreso.
- Fernández González, Vicente. *La ciudad de las ideas. Sobre la poesía de C. P. Cavafis y sus traducciones castellanas*. Madrid: Universidad de Málaga, 2001. Impreso.
- Fernández L'Hoeste, Héctor D. "La Virgen de los sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo." *Hispania* 83.4 (2000): 757-67. Impreso.
- "Fernando Molano." *El Tiempo* Junio 26 1992, sec. Archivo. Impreso.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972. Impreso.
- . *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Bibliothèque Des Histoires. París: Gallimard, 1976. Impreso.
- Furneaux, Holly. *Queer Dickens: Erotics, Families, Masculinities*. Oxford: Oxford University Press, 2009. Impreso.

- Giraldo, Luz Mary. "Piensa mal y acertarás. Las memorias del yo y su máximo artificio."
Fernando Vallejo: Hablar con nombre propio. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Universidad Nacional de Colombia, 2013. 89-122. Impreso.
- Gómez Jattin, Raúl. *Amanecer en el valle del Sinú antología poética. Selección y prólogo de Carlos Monsiváis*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- . *Poesía 1980-1989*. Colección Poesía. Bogotá: Editorial Norma, 1995. Impreso.
- Homenaje a Raúl Gómez Jattin*. 2007. Radio. HJCK.
- Jaramillo, Manuel José. *Conversaciones de Barba-Jacob*. Colección Navegante. Bogotá: Librería Suramérica, 1946. Impreso.
- Jaramillo Meza, Juan Bautista. *Vida de Porfirio Barba-Jacob Anecdótico - Cartas - Poemas*. Segunda ed. Bogotá: Editorial Kelly, 1956. Impreso.
- Jimenez Panesso, David. *Rafael Maya*. Colección Clásicos Colombianos. Vol. 4. Bogotá: Procultura, 1989. Impreso.
- Joset, Jacques. *La muerte y la gramática. Los derroteros de Fernando Vallejo*. Bogotá: Taurus, 2010. Impreso.
- Kamisky, Amy. "Hacia un verbo queer." *Revista Iberoamericana* LXXIV. No. 225 (2008): 879-95. Impreso.
- Ledesma, Margarito. "Contratapa." *El Mensajero. La novela del hombre que se suicidó tres veces*. Bogotá: Planeta, 1991. Impreso.
- La luciérnaga*. Abril 19 de 2013. Caracol Radio. Web.
- Makhlouf Akl, Tufic. "Tautología darwinista." YouTube. Web.
- Marinovich Posso, Vladimir. *Los últimos pasos del poeta Raúl Gómez Jattin*. Premios Nacionales de Cultura Testimonio. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1998. Impreso.

- Maya, Rafael. *Porfirio Barba Jacob*. Cuadernillos de poesía colombiana. Vol. 4. Medellín: Ediciones de la revista "Universidad Católica Bolivariana", 1940. Impreso.
- McKenna, Niel. *The Secret Life of Oscar Wilde*. London: Random House, 2003. Impreso.
- Millán, Eduardo y Ernesto Lumbreras. Eds. *Prístina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*. México, D.F.: Editorial Aldus, 1999. Impreso.
- Millington, Mark. *Hombres in/visibles: la representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- Molano Vargas, Fernando. Interview by Jimenez Panesso, David. *Reseña*. Radio Universidad Nacional, Bogotá. 1993.
- . *Todas mis cosas en tus bolsillos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1997. Impreso.
- . *Un beso de Dick*. Bogotá: Editorial Babilonia, 2005. Impreso.
- . *Vista desde una acera*. Bogotá: Alfaguara, 2012. Impreso.
- Muñoz, Jose Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. Impreso.
- Musitano, Julia. "Lo propio y lo ajeno de una vida. Una lectura decadente de Barba Jacob El Mensajero De Fernando Vallejo." *Estudios de literatura colombiana* 31 (2012): 173-95. Impreso.
- La desazón suprema, retrato incesante de Fernando Vallejo*. 2003.
- Ospina, William. *Por los países de Colombia. Ensayos sobre poetas colombianos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002. Impreso.

- Otálvaro Sepúlveda, Rubén Darío. *Yo Raúl. Sujeto lírico, espacio poético e intertextualidad en la poesía de Raúl Gómez Jattin*. Ed. Córdoba, Universidad de. Montería: Editorial Zenú, 2011. Impreso.
- Posada Mejía, Germán. *El pensamiento poético de Porfirio Barba Jacob*. Thesaurus. Vol. XII. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1958. Impreso.
- . *Porfirio Barba-Jacob el poeta de la muerte*. Series Minor. Vol. XII. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1970. Impreso.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Tierra Firme. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- Proust, Marcel. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. 1919. París: Gallimard, 1929. Impreso.
- Puerta-Palacios, M. C. *Miguel Angel Osorio o Porfirio Barba Jacob su vida y poesía*. Medellín: Tipo-litografía especial, 1984. Impreso.
- Pulecio, Mauricio. "Cuando Oliver se dio un beso con otro niño, con su mejor amigo, Dick. Lenguajes literarios y lenguajes violentos dirigidos a jóvenes LGBTQ en el sistema escolar." *Revista CS: Estudios sobre feminismos y género en América Latina y el Caribe*. No. 15 (2015): 17-39. Impreso.
- Quiroga, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. New York: New York University Press, 2000. Impreso.
- Renault, Mary. *The King Must Die*. New York: Pantheon, 1958. Impreso.
- Rodríguez Núñez, Víctor. *La poesía sirve para todo*. Bogotá: Ediciones UNIÓN, 2008. Impreso.
- Rutter-Jensen, Chloe. *Heteronormatividad y sus discordias: narrativas alternativas del afecto en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2009. Impreso.

- . "Silencio y violencia social. Discursos de VIH Sida en la novela gay colombiana." *Revista Iberoamericana* LXXIV.No. 233 (2008): 471-82. Impreso.
- Sánchez, Ricardo et al. *Camorra: monografías sobre Harlod Alvarado Tenorio*. Bogotá: La Rosa Roja, 1991. Impreso.
- Sánchez Torres, Fernando. *La mujer en la vida y en la obra de Porfirio Barba Jacob*. Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central, 2000. Impreso.
- La Santa Biblia Antiguo y Nuevo Testamento*. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) Revisada por Cipriano de Valera (1602). Londres: Sociedades Bíblicas de América Latina, 1960. Impreso.
- Santa, Eduardo. *Porfirio Barba-Jacob y su lamento poético (estudio crítico)*. La Granada Entreabierta. Vol. 57. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1991. Impreso.
- Santamaría, Germán. "Biografía del embajador de Colombia en Portugal." 2011. Web.
- . "Prohibir al sicario." *Revista Semana* Noviembre 6 de 2000 2000. Impreso.
- Serrano Amaya, José Fernando Ed. *Otros Cuerpos, Otras Sexualidades*. Bogotá: Instituto Pensar, 2006. Impreso.
- Serrano Amaya, José Fernando et al. *Panorama sobre derechos sexuales y reproductivos y políticas públicas en Colombia*. Colección Documentos. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010. Impreso.
- Torres Bodet, Jaime. *Tiempo de arena*. Letras Mexicanas. Vol. 18. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. Impreso.
- Raúl Gómez Jattin o la ensoñación*. 1995. Video. Triana, Roberto.
- Vallejo, Fernando. *Barba Jacob el mensajero*. 1991. Tercera ed. Bogotá: Alfaguara, 2008. Impreso.

- . *Barba Jacob el mensajero*. Editorial Séptimo Círculo, México, 1984. Colección Biografías. Segunda Edición ed. Santa Fe de Bogotá: Planeta, 1997. Impreso.
- . *El desbarrancadero*. 2001. Bogotá: Alfaguara, 2012. Impreso.
- . *El fuego secreto*. 1986. Bogotá: Alfaguara, 2008. Impreso.
- . "El gran diálogo del Quijote." *Instituto Cervantes* (2005). Web.
- . *El mensajero. La novela del hombre que se suicidó tres veces*. El río del tiempo. Vol. V. Bogotá: Planeta, 1991. Impreso.
- . *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara, 2003. Impreso.
- . *La Virgen de los sicarios*. 1994. Bogotá: Alfaguara, 2008. Impreso.
- Villena Garrido, Francisco. *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana 2009. Impreso.