



La mujer del levita, óleo de Epifanio Garay, Bogotá, 1880. Inspirado en una anécdota bíblica.

¡Beber la Cerveza marca
LA GUAPA!



Unicos despachadores
para la República de Colombia

Propaganda de la cerveza
"La Guapa", Medellín, 1884.

El deseo y el decoro en la novela colombiana del siglo XX

J. E. JARAMILLO ZULUAGA
Denison University, Ohio

A Randolph D. Pope

HAY UNA HISTORIA DE SIEMPRE, la historia del cuerpo, de su aventura y desventura, que nuestros escritores han narrado a lo largo de la vida nacional empleando palabras distintas y de muy distintas maneras. La historia que me corresponde narrar es la historia de esas palabras. Es una historia modesta, como todas las que se escriben en la posmodernidad. Es también una historia que no habría sido posible sin la atmósfera triste y extraordinaria que respiramos desde hace ya muchos años. En efecto, acertaríamos parcialmente si atribuyéramos a la influencia de la literatura europea la aparición del cuerpo erótico en nuestra narrativa. Sólo en el momento en que se documenta la violencia en las páginas de la novela, el cuerpo aparece de un modo más explícito; se debilitan entonces las restricciones del decoro que todo lo enmudecía y se impone al escritor la necesidad de buscar las palabras que describen lo que le sucede al cuerpo, su abertura y su fragilidad. En una misma circunstancia (que es menos una circunstancia estética que histórica) se comprenden *Viento seco* (1954), la obra de Daniel Caicedo que inaugura la novela de la violencia, y los poemas de *Amantes* (1959) de Jorge Gaitán Durán.

EL SISTEMA METAFORICO DE LA NATURALEZA

Hasta entonces las escenas eróticas que se encuentran en la literatura colombiana son, ante todo, episodios que deben ser adivinados. Con una perseverancia que el lector contemporáneo considera ingenua o irritante, el principio del decoro vigila la imaginación de los escritores románticos y, allí donde pudieran describir el encuentro físico de los amantes, les enrarece el estilo y les dicta palabras equivocadas. En el lugar donde esperábamos encontrar un cuerpo, hallamos una flor, un jardín, una diosa magnífica. Uno de los aciertos de *María* —una de sus cualidades más exasperantes— es la manera como la naturaleza sustituye el cuerpo de la muchacha, hurtándolo ante nuestros ojos y aplazándolo para siempre. Si quisiéramos recobrar ese cuerpo, deberíamos traicionar el código que lo ha enmascarado de la misma manera como Efraín está a punto de hacerlo cuando ingresa en el paisaje cifrado del río Dagua: hay que tomar el camino de regreso, hay que penetrar la selva hacia María, hay que embriagarse ante la vista de una naturaleza que ahora enseña su lado más oscuro y tenebroso, la convergencia del amor y de la muerte, un gemido de gallinas, una pareja de víboras sacrificadas en las orillas del río (141) ¹.

¹ Según el caso, el número entre paréntesis indica la página o el año de publicación de la obra. El lector encontrará la referencia completa en la lista bibliográfica del final.

Desde su publicación en 1867 y por más de medio siglo, *María* se convirtió en un modelo narrativo difícil de superar en Colombia. Muchas páginas de la época sucumbieron en el intento de imitar la vehemencia con que Isaacs describió la naturaleza exuberante del río Dagua o la imagen idílica de la muchacha que, sentada a la orilla del río una tibia tarde del mes de julio, lloró de pena al escuchar un poema de Chateaubriand (19). Escritores de principios de siglo como Lorenzo Marroquín, José María Rivas Groot y Emilio Cuervo Márquez no escaparon al hechizo. El entusiasmo con que los dos primeros describen a la heroína de *Pax* (1907), la prisa con que la convierten en un emblema de juventud, y aun el paisaje vespertino que les sirve de fondo, revelan de inmediato el modelo de Isaacs:

¡Qué hermosa estaba Dolores esa tarde! Era la juventud misma, la juventud en flor. En las orillas del río, recordando su niñez, había arrancado gajos de flores silvestres, de esas flores sin nombre que alegran las soledades y, sin espejo, sin reminiscencia de la moda, las había enredado en su cabellera abundantísima. Con su atavío sencillo, en ese tocado extraño y libre, su hermosura armonizaba deliciosamente con la hermosura de la naturaleza. [98]

Sólo una hermenéutica excesiva puede poner al descubierto el principio del decoro que gobierna este tipo de descripciones; sólo un énfasis perverso en ciertos elementos marginales ("una cabellera abundantísima", "una armonía deliciosa") puede dismantelar el sentido de unidad y coherencia que enmascaran. Las flores que rodean a la muchacha no tienen nombre porque así resultan más naturales y, también porque así resulta más natural, el tocado de Dolores no tiene reminiscencia de la moda. Más allá de la estricta identidad que se forma entre naturaleza y muchacha, puede decirse muy poco; las palabras están de más, y los gestos y los detalles que podrían darle vida al cuerpo parecen innecesarios o inapropiados. El principio del decoro opera como un maleficio: a la mujer que se mire en una flor como en un espejo se le desvanece el cuerpo o se le cierra o se le convierte en un emblema, en un símbolo, en un ideal inefable, intangible y eterno. Ella, entre las flores, es la Juventud en Flor.

OTRAS ESTRATEGIAS DEL DECORO

Además del sistema metafórico de la naturaleza, los escritores románticos emplearon otras maniobras narrativas para *no* decir el cuerpo erótico. Su inventario puede conformar una retórica de la discreción o del decoro.

Sobreentendidos y eufemismos

Desde que Gabriel García Márquez reunió en *Cien años de soledad* los eufemismos, perífrasis y sobreentendidos que Fernanda del Carpio empleaba en su comunicación con los médicos invisibles, la discreción de los escritores románticos ocupa un lugar poco glorioso en la literatura colombiana. El siguiente ejemplo pertenece a *Lili* (1923), la novela de Emilio Cuervo Márquez que narra el amor de una muchacha por un escritor de edad madura que padece el mal del siglo². El escritor parte para Europa —donde finalmente morirá— y Lili se casa con un joven de su misma edad y clase social. Después de la boda, Lili y su marido emprenden un largo viaje antes de llegar a la hacienda donde pasarán su

² En sentido estricto no debería considerarse a Cuervo Márquez como un escritor romántico. Lo mismo podría decirse de otros escritores de comienzos de siglo que la historia literaria ha inscrito en las escuelas modernista o naturalista. Su designación aquí de "románticos" obedece a la necesidad de ubicarlos en un periodo más amplio dominado por la retórica del decoro.

luna de miel. A lo largo del viaje, entre un "ya" y un "todavía", ocurre algo importante:

[...] su marido, su novio todavía, la había conducido, después de hacerla cambiar su blanco traje de novia por sencillo traje sastre, al cupé que esperaba en la puerta. Luego había seguido una carrera vertiginosa en el comportamiento reservado de un vagón de ferrocarril, al través de los campos. Después, amazona en hermoso alazán, escoltada por su marido [¡es decir, que la ingenua y traviesa Lili tenía ya un marido!] por el pintoresco camino [...] había llegado a la quinta... [mi subrayado, 4].

Estelas de puntos suspensivos

En la actualidad resulta difícil imaginar la dignidad estilística que alguna vez tuvieron los puntos suspensivos. Nuestros escritores románticos los emplearon para indicar una sugerencia o para marcar una censura, para mutilar una frase o una palabra de la cual sólo escribían las letras iniciales: "Negro desgraciado, hijue..." (*Las estrellas son negras*, 1949, 94). Las líneas que cito a continuación han sido tomadas de *Phinéés* (1903), otra novela de Cuervo Márquez, y en ellas el protagonista sugiere a su amigo Saulo los placeres que la hermosa Cornelia le ha concedido la noche anterior:

De pronto [dice Phinéés] una sombra de mujer cruzó la oscura alameda y llegó a mi lado: ¡era Cornelia! ¡Qué paso después?... No sabría decirlo. No se recuerdan los detalles de un sueño feliz. ¡Sólo sé que la amo!

— *¿Y ella?*

— *Ella...*

[16]

Cambios abruptos de "focalización"

En ocasiones, el escritor de comienzos de siglo aplaza la descripción de un cuerpo erótico o la unión física de los amantes, y en el momento en que esa unión parece inminente, introduce una imagen visual o auditiva que está fuera de lugar. Entre 1901 y 1903, Jacinto Albarracín publicó dos novelas, *Almíbar* y *Castidad...?* La primera de ellas refiere el triste destino de Elvia Eterna, hija de un varón aristocrático de Bogotá que decide casarla con el millonario Loreto para recuperar su fortuna; la segunda novela presenta a Elvia Eterna resistiendo el triple asedio de su marido, del joven seductor Carlos Pérgamo y de un escultor y pintor que se llama Nacienceno. En la siguiente escena, Loreto entra por accidente en la habitación donde Elvia Eterna se está cambiando de traje; y contra lo que todos esperamos, el narrador no "enfoca" el cuerpo de la muchacha, sino los ojos del desdichado Loreto, su expresión de gran hombre azorado y tímido:

[...] aquel remolinear de faldas, encajes y englobado rodó sobre la fina y gruesa alfombra, y Loreto, embobado casi, con la boca abierta que ni le permitía una sonrisa de dichoso, cumplido su deseo tanto tiempo esperado, con los ojos agrandados por ver tras el ropaje que la ceñía, todavía por muchas telas el cuerpo a su esposa, aún no poseída... [8]



Propaganda
de los
cigarrillos
Gavassa,
Bucaramanga,
1900.

Noticias mitológicas

En *Inocencia* (1903), Francisco de Paula Rendón relata la manera como la viuda Jacinta termina casándose con Angel, el muchacho que su hija Inocencia amaba en secreto y sin esperanza de ser correspondida. Este es el episodio en que Angel y Jacinta se internan en los campos de "El Querido" para recoger la cosecha de maíz:

[Angel] Desprende la mazorca que persigue, mordiéndose los labios y cerrando los ojos; se vuelve ligero para tirarla a la jícara que Jacinta le presenta desde abajo, echando atrás aquel busto de Ceres, encendida y agitada, anhelante la respiración y fulgosa la pupila... Tiembla Angel... Pierde el equilibrio...

¡Manes de "El Querido"!

.....

.....

[...]

Recoge Jacinta la mazorca que rodó por allá y regresan a la casa; ella, como Lycenta, satisfecha; él, como Dafnis, encantado. [81]

La comparación de Jacinta con Lycenta y de Angel con Dafnis no tiene por objeto enaltecer el cuerpo de los amantes, sino ocultarlo. Como las metáforas de la naturaleza, los eufemismos y otros elementos que conforman la retórica del

decoro, estas noticias mitológicas no son inocentes adornos de estilo; son indicios de un lenguaje cancelado.

LOS JUDIOS ERRANTES DEL LENGUAJE

Durante mucho tiempo no hubo manera de saber que algo permanecía oculto en nuestra narrativa. Todavía en los años veinte, el principio del decoro podía mantener con suficiente convicción la idea de su propia invisibilidad, la idea de que lo dicho no era enemigo de lo decible y de que, en fin, el sistema de restricciones que lo componían formaba parte de un modo natural de proceder o de expresarse. Obras que hubieran contradicho esta opinión, como *De sobremesa* (¿1894?) o como las novelas de José María Vargas Vila, fueron marginadas del canon literario con el argumento de que sólo podían complacer a lectores de mal gusto o a historiadores de literatura ³. En los años treinta, sin embargo, las discusiones acerca de las palabras que podían decirse (o escribirse) se hicieron más frecuentes y el principio del decoro terminó por enseñar (pero no sin cierta ambigüedad, sin cierta aspereza) el sistema de sus restricciones.

Una urgencia lo dominaba. En la medida en que la ciudad crecía, la clase dominante bogotana perdía el control que, desde mediados del siglo anterior, había ejercido sobre el lenguaje (Palacios, 1982, 133). En menos de veinte años, entre 1918 y 1938, la población bogotana aumentó en un 246% a la vez que ciudades como Cali, Medellín y Barranquilla lo hacían en un 222% (Gilbert, 89). Sin que pudieran evitarlo, los bogotanos de entonces presenciaron cómo las calles de la ciudad se poblaban con gentes que venían de todas partes, que poco o nada

³ Los trabajos de Consuelo Triviño son un excelente punto de partida para determinar la recepción que han obtenido las obras de Vargas Vila. En cuanto a Silva, aún no se define con precisión el lugar que ocupa *De sobremesa* en la literatura colombiana. De acuerdo con Baldomero Sanín Cano, la novela fue escrita antes de 1894 (Sanín Cano, 602); Curcio Altamar opina que Silva la escribió entre los años 1865 y 1896 (314); Moreno-Durán propone los años 1887 y 1896 (54). En cualquier caso, la novela no fue publicada hasta 1925 (más de treinta años después de haber sido escrita). Jorge Zalamea testimonió su publicación con estas palabras: "¿En qué forma debe tratar la crítica contemporánea esta obra retardada en su publicación y que aparece hoy, con un gesto agresivo para recordarnos el espíritu que animaba a los artistas del último cuarto del siglo pasado? Obedeciendo al imperativo racionalista que ordena al comentador situarse en el medio y en la época en que fue producida la obra artística para poder así establecer su valor [...]" (428).

Desnudo femenino, dibujo a lápiz de Francisco A. Cano, ca. 1900 (Tomado de: álbum con dibujos y bocetos, colección particular).



se cuidaban de las formas y que, por primera vez, conocían los privilegios y las miserias del anonimato y la permisión. En vano, el padre José María Campoamor organizaba brigadas de bienvenida que salvaran de la perversión a los campesinos recién llegados (Casas, 22 y sigs.), al mismo tiempo que Eduardo Zalamea Borda, embargado de espíritu vanguardista, proclamaba a la capital como la ciudad de las 100.000 mujeres y los 1.500 automóviles (17).

En 1929 Dionisio Arango Vélez publicó *El inocente*, una novela que advertía al joven bogotano sobre los peligros que le aguardaban en las calles de la ciudad. A medida que relataba esa historia edificante, Arango Vélez se sintió atraído por aquello mismo que atacaba, y terminó por componer una de las más singulares escenas de burdel cómico que se hayan escrito en Colombia: el momento en que la policía irrumpe en un baile de rufianes y "cocotas" bogotanas cuyos nombres proceden del guiñol: Lolita Marsellés (alias la Marsopa), Juanita Mendaña (alias Menaje), Ernestina Terremoto (mujer de botella y navaja), y con ellas y otras, un fraile italiano que recita (en italiano) estrofas escandalosas: "*Cagnolino è quella cosa / che può avere un gran valore, / specie poi per le signore, / perché è vispo e lecca i piatti*" (154). Pero esta alegría desenfadada no está siempre de parte de Arango Vélez, y mucho menos en español. A la hora de describir a un personaje, dice:

Era este el prototipo del vividero, el tipo del... No nos atrevemos a estampar ese vocablo, pues es de aquellos que llevan en sí como una perenne maldición. Son los judíos errantes del vocabulario, obligados siempre a peregrinar de labio en labio, sin encontrar jamás un pedazo de papel en donde dormir y reposar de la fatiga. Esos vocablos, nacidos entre el fango, viven por la tradición, gracias a la potencia con que expresan un concepto o conjunto de conceptos; pero la vulgaridad y la grosería que los acompaña, impide que se escriban. [mi subrayado, 92]

Cuando Efraín recuerda con entusiasmo "las mujeres hermosas de Bogotá y ponder[a] intencionalmente las gracias y el ingenio de P..." (*María*, 16), o cuando Arturo Cova se limita a decir que, después del abrazo de Zoraida Ayram, "lo demás fue de cuenta [suya]" (*La vorágine*, 1924, 252), no hay una palabra de más que llame la atención sobre aquello que se calla y, por tanto, no se puede afirmar que el acto de decir o no decir sea un dilema para el escritor. En el momento en que Arango Vélez escribe su novela, esta situación ha cambiado por completo: el autor hace tanto alarde de su silencio que éste ya no puede considerarse un silencio discreto; al contrario, el énfasis que pone en sus palabras acaba por publicitar aquello mismo que quiere callar. "Es menester —dice en el prólogo— conocer el peligro que resulta o puede resultar de ciertos actos. Pero no basta: es menester que ese sentimiento sea intensamente sentido [...]" (13). Cabe preguntarse todavía si la "intensidad" de la que habla Arango Vélez conviene a una novela edificante y, más aún, si puede calificarse de edificante una obra en la que el protagonista —el inocente— acaba sustituyendo a su madre por una "cocota" bogotana. En cualquier caso, el principio del decoro ha dejado de ser un supuesto indiscutible y compartido por todos, para convertirse en un asunto que no se atina a defender con claridad. Los escritores de esta época no saben cómo enmudecer las palabras que se refieren a la sexualidad, ni cómo urgir el silencio sin provocar el escándalo, ni mucho menos cómo salvaguardar el cuerpo y encerrarlo y protegerlo de los extraños que invaden la ciudad.

O de las extrañas. De acuerdo con Dora Orlansky y Silvia Dubrovsky, un alto porcentaje de la población latinoamericana que emigraba del campo a la ciudad estaba compuesto por mujeres, la gran mayoría jóvenes solteras de un bajo nivel educativo que se empleaban en la industria o en el servicio doméstico (15-16). Aunque Orlansky y Dubrovsky no lo dicen, es seguro que muchas de ellas se vieron obligadas a ejercer la prostitución. En 1889 el doctor Manuel S. Algodona publicó una *Profilaxia de la sífilis* en la que lamentaba "que la República de Colombia, desde que nació centro planetario de las ideas, teniendo en su seno astros de vivificante luz en todos los ramos del saber, haya dejado tomar cuerpo a este mal [la prostitución]" (10). De los 100.000 habitantes que tenía Bogotá en la época, 3.000 eran prostitutas registradas y 600, según estimaciones del propio autor, trabajaban en la clandestinidad, aparentando "el negocio de hoteleras, mientras conquistaban a sus clientes, como yo mismo podría poner ejemplos" (23) ⁴. Para 1950, cuando, de acuerdo con Gilbert, la ciudad tenía 715.250 habitantes, había 40.000 prostitutas registradas (Sepúlveda, 14) ⁵.

El escándalo de estas cifras puede explicar las timidas alusiones a la prostitución y a la sífilis que encontramos en las novelas de la primera mitad del siglo. En la obra que Cuervo Márquez publicó en 1903, Phinéés descubre un día una mancha roja bajo el labio inferior (91), y en *La marquesa de Yolombó*, publicada veinticinco años más tarde, la discreta Bárbara Caballero todavía le pregunta a su futuro esposo: "¿Me jura que no tiene ninguna enfermedad que pueda contagiar o afrentar a su mujer?" (III, 190). Sólo en 1935, cuando José Antonio Osorio Lizarazo publica *El criminal*, podemos leer una obra colombiana que expone el tema de una forma más o menos directa (Osorio Lizarazo conserva el pudor del lenguaje y emplea una jerga pseudocientífica y enfática). La novela narra los padecimientos de Higinio González, un periodista capaz de sentir "dentro de sí los efectos de la tabesdorso-lumbar, claramente manifestados" (54), y que termina sus días en la cárcel después de haber asesinado a la mujer de la que esperaba un hijo. La historia de González, narrada de acuerdo con los preceptos de la escuela naturalista (fatalidad, *trompe l'oeil*, argot científico), es más cruda que la historia de *El inocente*, pero su propósito es igualmente edificante. Ambas obras comparten una misma actitud, la convicción de que se debe evitar el cuerpo de los otros y suprimir de la escritura esos vocablos errantes que pasan de labio en labio murmurando los lugares del cuerpo y sus placeres.

En los años treinta la literatura colombiana comienza a abandonar la posición central que ocupaba en el marco más general de la cultura y de una manera tímida recusa el principio del decoro que la ha vigilado hasta entonces. Es todavía un movimiento lento, incipiente y poco claro. Si es posible encontrar un texto de esa época que se proponga decir el cuerpo, habrá que buscarlo allí donde la página escrita no esté tan custodiada y donde el autor escriba consciente de su propia marginalidad, en textos como *4 años a bordo de mí mismo*, la novela que Eduardo Zalamea Borda escribió en 1932; o como esa tesis de derecho presentada a la Universidad de Cartagena en 1930 y cuyas páginas conservan todavía el sabor de un manifiesto:

Hemos de iniciar la muerte definitiva del miedo a las palabras; aceptaríamos el remilgo, a cambio de borrar del idioma las palabras aludidas; de destruir en la anatomía humana las cosas por ellas entrañadas que son

⁴ Algodona apunta que de los 619 casos de sífilis tratados el año 1889 en el Hospital San Juan de Dios, 269 eran sirvientas, 67 costureras y 47 meretrices (20-21). En 1909 el doctor Aparicio Perea informó al médico argentino Emilio R. Coni que en los hospitales militares colombianos el 22% de los casos tratados correspondían a sífilis y a otras enfermedades venéreas. La bibliografía colombiana sobre la sífilis se remonta a fechas relativamente tempranas. En 1881 la Farmacia García, de Cartagena, hizo traducir para su Boletín el texto de Eduardo Langbert, *Aforismos sobre las enfermedades venéreas seguidos de un formulario majistral para el tratamiento de estas enfermedades*. De 1893 es la tesis del médico bogotano Manuel S. López, *La sífilis en sus relaciones con el matrimonio*. De 1899 es la extravagante *Microfytosis*, de Manuel de Jesús, y de 1935 es el estudio de Ricardo Bonilla y otros, *Las doce plagas mayores*. Además de estos tratados, circulaban los escritos de Fournier *Liga contra la sífilis*, *Peligro social de la sífilis*, *Para nuestros hijos cuando tengan 18 años*, *Para nuestras hijas cuando sus madres juzguen necesarios estos consejos* (Coni, 397).

⁵ En el caso de Medellín, estas cifras son aún más escandalosas. De acuerdo con Cristina Bohman, "entre 1933 y 1946, la población de la ciudad aumentó en un 75% y el número de prostitutas en un 200%. En ese último año había 4.260 prostitutas registradas, es decir, según James J. Parsons, una prostituta por cada treinta hombres" (mi traducción, 64).

fundamentales de la misma [...] Rompamos la conspiración del silencio que se quiere hacer a las relaciones sexuales, y sobre la psicología de ellas, pronunciemos el Fiat Lux, o el grito de Goethe en su agonía: "Es deber del siglo". [Romero Aguirre, 29]

LOS LUGARES EN DONDE SE PUEDE DECIR EL CUERPO

No todo fue difícil en la empresa que proponía Romero Aguirre; no todo consistió en romper el silencio y escribir por primera vez una palabra escandalosa. En el conjunto de lugares narrativos que componían la retórica del decoro, había algunos que permitían sugerir el cuerpo erótico. He aquí cuatro de ellos:

El vestido

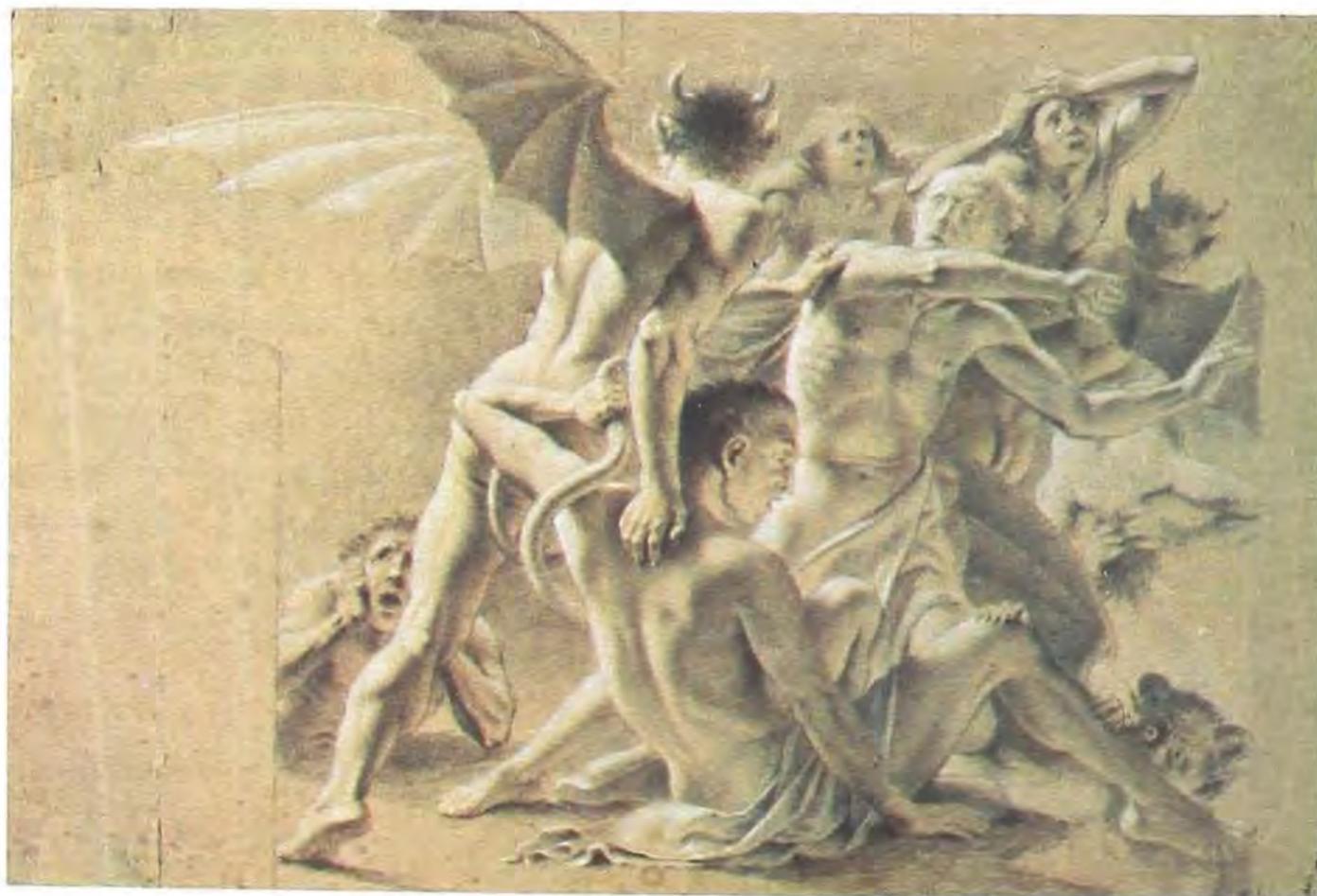
Cuando aparece un personaje femenino, el narrador describe con detalle su vestido; pero esa descripción no es inocente: opera como una metonimia, como un desplazamiento de la mirada narrativa (focalización) que va desde el vestido hacia aquello que el vestido deja ver. Los ejemplos son innumerables:

[...] mal trajeada [la muchacha], con el vestido de remiendos, desarmado y roto, cuyo amplio corpiño dejaba al desnudo las paletas, los brazos afelpados y el blanco pecho. [Inocencia, 40]

[Orpha estaba] vestida con ligera túnica que le ceñía el apretado seno y que resbalando por la línea de las caderas le caía hasta los tobillos, dejando ver los pies finos y pequeños. [Phinées, 7]

Al empinarse [Elvira] y levantar los brazos hacia la jaula, su falda, inocentemente alzada, mostraba arriba de las rodillas la iniciación de la suave línea de sus formas. [Ayer nada más..., 1930, 110]

Demonios y penitentes, lápiz y pastel sobre papel, Santiago Páramo Ortiz (Colección Biblioteca Luis-Angel Arango).



El baile

La descripción de un baile o una danza no sólo forma parte obligada de la literatura de costumbres; del mismo modo que el traje, la danza puede considerarse como un desplazamiento metonímico, como una manera de aludir al cuerpo en la dinámica de su deseo:

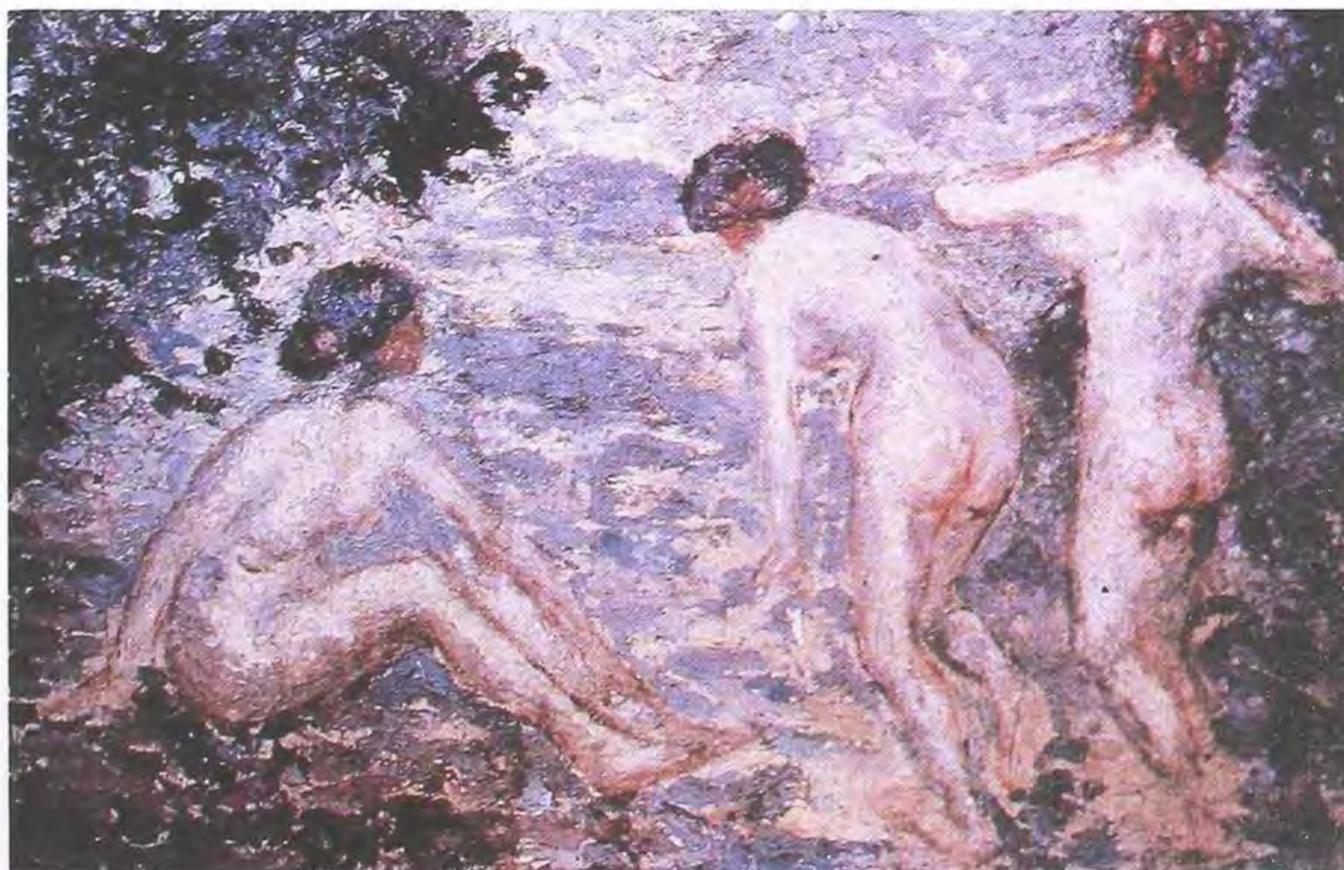
Juancho comienza por mover todo el cuerpo como un médium en trance y Rita lo hace con más sensualidad aún, como si estuviera gozando la sensación del orgasmo. Mueve las caderas con un ritmo de más porque el baile es costanero, y se va acercando, acercando, con los pies resbalados contra el suelo, ceñidas las rodillas, y todo el cuerpo en movimiento. Ella se menea como ofreciéndose en goce, como urgiendo ávidamente la posesión. El, a su turno, trémulo de apetito, se mueve con ese moverse alebrestado del macho cabrío que no da espera. Al fin se ayuntan; se besan, se aprietan, se huelen, se anudan, se entrepiernan voluptuosamente, fingiendo el rito del entrevero sexual. [Risaralda, 1935, 53]

El cuerpo de los marginados

La osadía de Bernardo Arias Trujillo en las líneas precedentes no sólo está autorizada por el lugar que ocupa la danza en el sistema del decoro, sino también por el hecho de que los bailarines son negros cimarrones que viven en medio de la selva.

El amor libre era de muy buen recibo entre los habitantes risaraldinos de Sopinga. Las negras tenían un natural modoso y sumiso, pero era un misterio saber si en realidad amaban a sus hombres. Obedecían ciegamente a los varones y éstos las trataban con rudeza silvestre. [Risaralda, 27]

Mujer en la fuente, óleo de Andrés de Santa María, 1906.



El primer cuerpo erótico que aparece de manera explícita en la literatura colombiana es el cuerpo de las esclavas negras, de las indias, de las campesinas, de la servidumbre. El principio del decoro les cede el paso con facilidad porque en ellas no hay un honor que defender: son cuerpos anónimos en los que el placer masculino busca su propia satisfacción, olvidado por un momento del deber de prolongar un nombre o una dinastía. En *Almíbar*, la mimosa Elvia Eterna conserva su virginidad mientras que su criada Paulina pierde una noche "lo ido sin remedio de tornar" (118). En *Cain* (1969), de Eduardo Caballero Calderón, el protagonista Martín imagina a Margarita vestida, pues es incapaz de suponerla desnuda y ni siquiera semejante a "esas, a las que tumbaba en un sembrado de trigo recién segado [...], [y que] no eran verdaderas mujeres" (43). Y todavía en 1980, el protagonista de *Años de fuga* discrimina socialmente los amores y aficiones de su generación: "Sexo y pecado nos los vendieron en el mismo paquete. Amamos con amor puro cierto tipo de mujeres, preferiblemente de signo virgo, tipo Ingrid Bergman, Audrey Hepburn, Greta Garbo. Sexualmente nos atraen las mujeres tipo novia de teniente" (33).

Los privilegios del escritor

Quien examine la tipología del escritor en Colombia, encontrará dos imágenes que se originan en el siglo XIX y cuya vigencia dura hasta mediados del siglo XX: la del escritor que se asocia al poder político y la del escritor que rodea su vida con los fastos de la bohemia. En el fondo, no se trata de imágenes enemigas: ambas comparten el supuesto de cierta permisividad, la idea de que quien hace la ley y quien la transgrede comparten un mismo espacio, un lugar abierto a regañadientes por el decoro⁶. De estas dos imágenes de escritor o de artista, la que importa examinar aquí es la segunda. Su estirpe es simbolista, y su precursor José Asunción Silva.

De sobremesa es la primera de nuestras novelas heterodoxas, la primera que despliega en forma concertada los recursos básicos de la expresión erótica: el pretexto, la digresión, el derroche verbal, la mejor articulación de la descripción en el desarrollo de la acción. La novela narra las danzas de José Fernández, poeta de gran fortuna y sensibilidad que sigue por Europa a una muchacha de la cual se ha enamorado profundamente. Pero la novela es mucho menos que la historia de estas andanzas; es la historia de una velada en la que Fernández entretiene a sus amigos con la lectura de su diario, es la historia de esa lectura (de esa escritura), de la manera como su sensibilidad ha sabido elegir las palabras que mejor la expresan, esa "eterna manía de convertir [sus] impresiones en obra literaria" (229).

La busca de su Helena ideal da ocasión para que Fernández haga un recuento detallado de sus aventuras amorosas (Lelia Orloff, lady Vivian, Nini Rousset, Fanny Green, Constanza Landser) y las entreviera con noticias sobre sus aficiones, su estado de salud, sus empresas financieras y sus sueños políticos. Los eventos no se suceden causalmente ni siguen un orden estricto; por el contrario, se yuxtaponen unos a otros con cierta arbitrariedad e ilustran ese doble principio de la estética simbolista —las listas heteróclitas y la delectación morosa— que consiste en presentar una serie de objetos heterogéneos con el propósito de documentar la alta sensibilidad del protagonista. El 19 de abril, Fernández anota en el diario su encuentro con Nelly, la bella esposa de un empresario norteamericano. La descripción de la muchacha no es nítida; la gobierna el deseo (y

⁶ En un ensayo publicado originalmente en Mito, en 1961, Jorge Eliécer Ruiz recoge estas dos imágenes al considerar que la posición del escritor es de libertad, tanto en un sentido estético (libertad para crear) como en un sentido político (cambiar el estado de cosas para buscar una mayor libertad) (28).

la ansiedad) de que las palabras no alcancen a describirla cabalmente y, en consecuencia, se extiende en detalles, símiles y metáforas minuciosas:

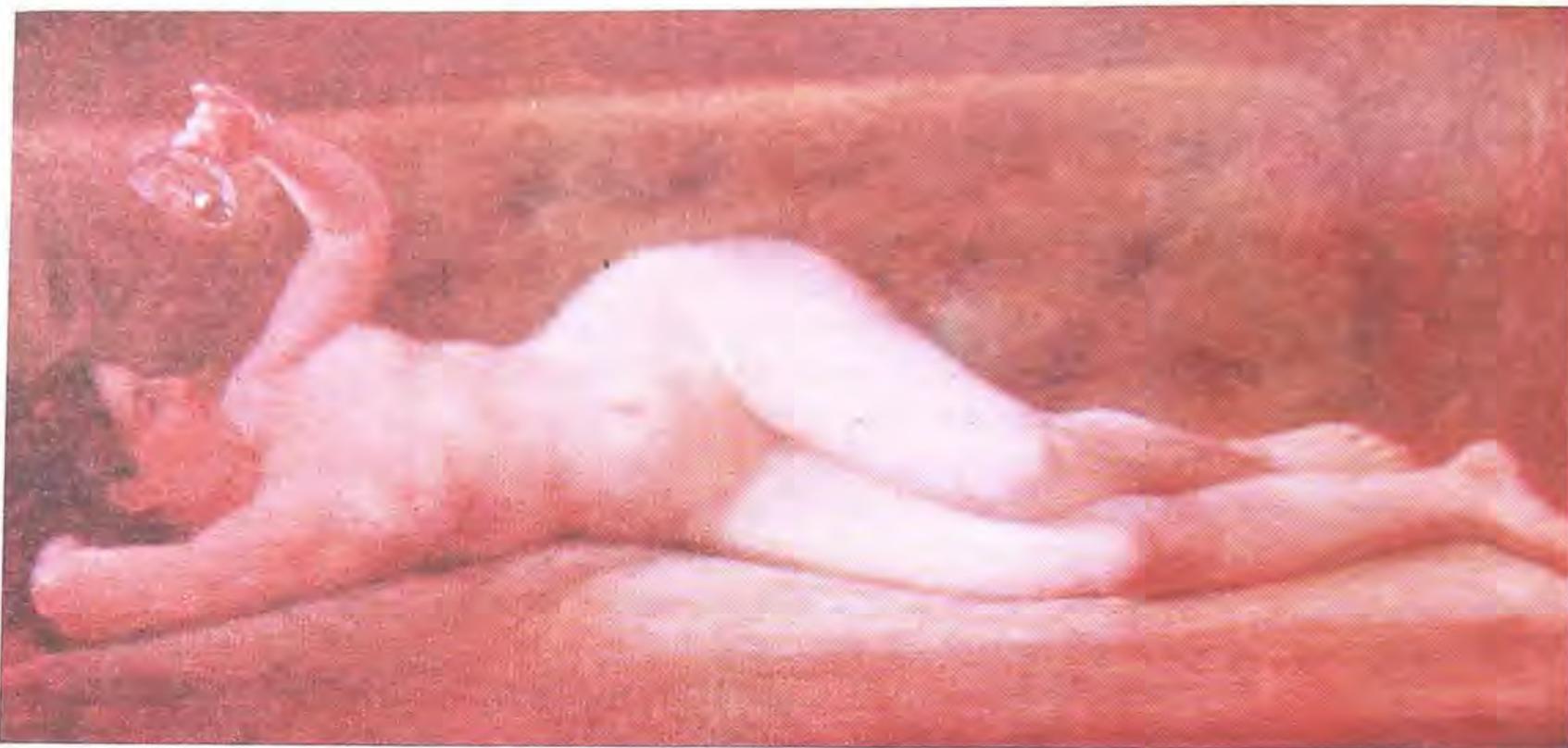
Ahí estaba [yo] en la tienda de Bassot, cuando, frente, en la puerta, se detuvo el coche de elegante y sencillo aspecto. Con movimientos ágiles y miradas de inquietud, como de venada sorprendida, bajó de él, caminó diez pasos, en que al través del vestido de opaca seda negra, ornamentada de azabaches, adiviné las curvas deliciosas del seno, de los torneados brazos y de las piernas largas y finas, como las de la Diana Cazadora de Juan Goujon, y vino a detenerse junto al mostrador donde estaban las joyas. Mi olfato aguzado percibió, fundidos en uno, un olor delicioso de pan fresco que emanaba de toda ella, de salud y de vida y el del ramo de claveles rosados que llevaba en el corpiño. Husméé el olor como un perro de cacería lanzado sobre la pista, y antes de que pronunciara la primera palabra, ya la habían desnudado mis miradas y le había besado con los ojos la nuca llena de vello de oro, los espesos y crespos cabellos oscuros de visos rojizos, recogidos bajo el gran sombrero de fieltro, ornamentado de plumas negras, los grandes ojos grises, las naricitas finas y la boca, roja como un pimiento, donde se le asomaba la sangre. [257]

Con menor fortuna que Silva y de una manera parcial, los escritores de la primera mitad del siglo desarrollaron en sus novelas algunos rasgos del poeta simbolista. Denunciaron la incompreensión que sufría, lo exaltaron a la categoría de héroe y de mártir, y defendieron con entusiasmo su derecho a la sensibilidad. En algunas ocasiones, el escritor o el artista fueron descritos como coleccionistas de experiencias, como seres de vértigo que agotaban todas las posibilidades que les ofrecía la vida. Phinéés, por ejemplo, tenía un palacio en Italia, una villa en Jerusalén y lo mismo se entregaba al estudio de un manuscrito antiguo, a la contemplación de un vaso asirio o al amor de "un raro ejemplar de mujer" (38). En otras ocasiones, menos sofisticadas quizás, el escritor enseñaba un alma moral, descendía al bajo mundo de la prostitución y se exponía a un complejo de sentimientos que lo llevaban de la tentación a la culpa y de la culpa a la compasión. En una novela tan tardía como *Una mujer de 4 en conducta* (1948), los poetas purifican con sus conversaciones literarias la casa de prostitución: "Hablaban largas horas en el lupanar, al calor de la cerveza, sobre cosas que ella [Helena, la prostituta] nunca había oído allí: san Juan de la Cruz, santa Teresa, el padre Isla, fray Luis de León, fray Luis de Granada..." (162)⁷. En cualquier caso, ya fuese que se decidieran por el hedonismo o la moralización, la gran mayoría de estas novelas escatimaron la expresión erótica; reiteraron hasta el cansancio la doctrina de "las almas sensibles" o se ofuscaron ante la posibilidad de un escándalo. El cuerpo parecía algo tan reciente que carecía de nombre, y para mencionarlo hubo que señalarlo con el dedo. Así la tarea que en 1932 se propuso Eduardo Zalamea Borda.

La segunda de nuestras novelas heterodoxas es *4 años a bordo de mí mismo*. Su protagonista, un joven escritor bogotano, narra su huida de la ciudad, el viaje en tren hacia la costa Atlántica, su memoria de Meme y el amor sensual de las indias guajiras, de Anashka y de Kuhmare. La novela lleva por subtítulo "Diario de los 5 sentidos" y, así como el diario de José Fernández, es una novela de viaje cuyas páginas manifiestan el deseo (y la ansiedad) de nombrar con precisión diversas experiencias sensoriales, de señalarlas en una *deixis* hecha de números y geometrías, en un tiempo presente que no corresponde a la narración histórica sino a la lírica⁸:

⁷ Sobre la significación del burdel en la literatura latinoamericana moderna, véase el artículo de Kessel Swartz "The Whorehouse and the Whore in Spanish American Fiction of the 1960s", en *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, núm. 15.4, noviembre de 1973, págs. 472-487.

⁸ *Deixis* llaman los lingüistas a aquellos elementos del lenguaje que señalan lo real: este, aquí, allá, tú. Existen varios tipos de *deixis*; la que aparece con más frecuencia en la literatura lleva el nombre de *deixis am phantasma* (*deixis en fantasma*) y se produce "cuando un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva" (Lázaro Carreter, 130). Sobre la poética de la sensorialidad en la novela de Eduardo Zalamea Borda, véase J. E. Jaramillo Zuluaga, "La poesía en *4 años a bordo de mí mismo*", en *Revista Casa Silva*, núm. 1, enero de 1988, págs. 29-42.



La última gota, óleo de Francisco A. Cano, Medellín, 1908

Meme duerme sobre la cubierta. Está acostada a la altura de mis ojos. La veo, larga, extensa como un puente para atravesar océanos. 2 inminencias lejanas —que si ella fuera ese puente quedarían en Oslo y en Riga— redondean la longitud máxima como 2 auroras boreales. Senos de Meme, redondos y frescos; senos de Meme, besados y estrujados; senos de Meme, redondos, redondos, redondos como 2 auroras boreales... [44]

La obra de Zalamea Borda provocó amargas disputas en torno a aquello que podía decirse (o escribirse). En 1932, en una reseña de la novela, T. Galvis declaró: "Poco ha ganado nuestra literatura con esta obra que apenas contribuirá a enriquecer con un ejemplar más las bibliotecas pornográficas" (10)⁹. En agosto de 1936, Zalamea Borda publicó en la Revista de las Indias un capítulo de su novela inédita *Cuarta batería*, en el que asociaba religión y erotismo; la publicación de un segundo capítulo en la Revista Pan obligó al director a escribir esta nota introductoria: "Recuérdese la agria discusión causada por la aparición en Revista de las Indias de uno de los capítulos de esta novela —y léase éste sin temor" (34). A título de defensa, Zalamea Borda tradujo y publicó un artículo de Henri de Montherlant en el que el autor francés propone como tarea esencial de la novela expresar la vida a despecho de la moral y la censura (11), y todavía en 1948, en una entrevista que concedió al periódico El Tiempo con motivo de la reedición de su novela, afirmó:

En cuanto a la forma y al lenguaje, no soy partidario de eufemismos, de pudibundeces literarias. El hombre y la mujer en trance amoroso-sexual deben hablar en la novela como hablan en la vida [...] Desde luego: no hay que confundir con la pornografía, que es una forma despreciable. Pero la alta obscenidad, desde antes de Ovidio, ha sido un género mayor de la literatura. [12]

La opinión de Zalamea Borda reúne dos ideas de distinta naturaleza. En primer lugar, ese viejo argumento ético (la literatura debe reflejar la vida) con que el realismo y la novela testimonial suelen justificar sus escenas más atrevidas¹⁰; en

⁹ Estas colecciones suelen denominarse "infiernos". Existen catálogos de "infiernos" como el de la Biblioteca del Vaticano y el de Antonio Villalonga y Pérez, *Infierno de la biblioteca Villalonga* (Palma de Mallorca, F. Soler y París, 1923); tal vez el catálogo más famoso de estas colecciones pornográficas es el que compuso Guillaume Apollinaire con Fernand Fleuret y Louis Perceau, *L'enfer de la bibliothèque Nationale* (Paris, Mercure de France, 1913). Entre los libros españoles que Apollinaire recoge en su catálogo figuran *Vida de la mujer del deleite o las veinticinco posturas que usó* (Londres, 1892) y *Travesuras de amor, Galería del deleite. Colección de todo lo más sabroso y lechoso que se ha esgrito (sic) sobre el coño é islas indecentes. Recopilada por un aficionado* (Londres, 1870).

¹⁰ A este mismo argumento ético recurre Lorenzo Marroquin en el prólogo de *Pax*: "El escritor de costumbres, como las plantas leguminosas, absorbe la atmósfera que le rodea y se alimenta con ella, pura o enturbiada; acaso más nutritiva y fecunda cuanto más pestilente" (XV).

segundo lugar, un supuesto estético que será reiterado muchas veces en los decenios siguientes y que consiste en la afirmación de una constante erótica (y no pornográfica) en la literatura ¹¹. En el breve espacio de una entrevista, Zalamea Borda no podía ampliar aún más estas ideas. Lo importante en ella, después de todo, era anunciar al público lector la reedición de su obra en la ciudad de Buenos Aires y en aquel año de 1948, la misma ciudad donde cinco años antes el escritor santandereano Jaime Ardila Casamitjana había publicado *Babel*, una novela que se propuso hacer el inventario de lo olvidable y hoy forma parte, tal vez sin merecerlo, de ese mismo inventario.

Ardila Casamitjana habría podido escribir una obra tan provocadora como la de Silva o la de Zalamea Borda, si no hubiera cedido a sus propios escrúpulos ni hubiera recurrido a algunas de las estratagemas del decoro que ya mencionamos. Su novela fue escrita tras una azorada lectura de Marcel Proust; esta es su mejor

Margarita Lema, fotografía de Benjamin de la Calle, Medellín, 1910 (Centro de Memoria Visual, FAES, Medellín).



¹¹ Las discusiones sobre los límites entre pornografía y erotismo todavía conservan actualidad. En 1850 Hermann C. O. Müller puso en circulación la palabra *pornógrafos* para referirse a los autores de los sensuales frescos de Pompeya. Müller tomó el término de Ateneo, un cronista del siglo III d. de C. La palabra *erotismo* fue empleada por los escritores europeos y norteamericanos de entreguerras con el objeto de defender la intención estética de sus páginas más sensuales. El término es una mala derivación de la palabra *erótica*, que en griego antiguo designaba una de las prácticas amorosas de los mancebos. Véase al respecto el trabajo de Joan Hoff, "Why is there no History of Pornography?", en Susan Gubar y Joan Hoff (comps.), *The Dilemma of Violent Pornography. For Adults Users Only*. Bloomington, Indiana University Press, 1989, págs. 16-46.

cualidad y también quizá su mayor contribución a la historia literaria de Colombia. A diferencia de los héroes de Silva o de Zalamea Borda, el héroe de Ardila Casamitjana —Santiago— no tiene una gran aventura que contar, él no es un poeta de fortuna que recorre Europa ni un joven que se interna en el mundo sensorial de la Guajira. A él no le ha sucedido nada en la vida, salvo escribir. Los días transcurren para él lejos de las páginas sobre las cuales se inclina y en las que expresa el deseo (y la ansiedad) de vivir algún día:

Se hace literatura a costa de sufrimientos. Un ser satisfecho calla. Los atormentados escribimos. Escribimos lo que queremos y no podemos hacer. Un pecado solitario, semejante a... Y de ahí que a veces se diga eso cuando se está escribiendo. "¡Con qué placer hubiera dejado de escribir lo que sé, con tal de ver realizarse una parte de lo que se!" Lasalle. Cambio todas las obras maestras del arte [...] por un puñado de mujeres. [162]

Es cierto que un viejo escrúpulo ha sustituido aquí la palabra *masturbación* por unos puntos suspensivos; sin embargo, a través de la novela el narrador adopta una actitud que no había sido razonada antes en nuestra literatura y que consiste en concebir el discurso narrativo como una sintaxis del deseo erótico. Muchas escenas de la novela no tienen otro objeto que agregar unas páginas más a la narración y, al mismo tiempo, prolongar con ellas ese deseo. El narrador es comparable a un *voyeur* que traduce en palabras aquello que ve y que, además, gobierna con palabras los movimientos de sus personajes. En las siguientes líneas se reproducen las frases que un amigo le dirige a Santiago mientras juegan ajedrez; el estilo indirecto es en ella menos un gesto de pudor que un énfasis verbal, una manera de diseñar en palabras la coreografía erótica que sigue la muchacha:

Dicen que, luego de adobar a su hija con perfumes y cremas y despeinarla artísticamente para que diera la impresión de estar presa de indescriptibles espasmos, acentuábale los labios de rojo intenso, reteñíale las ojeras hasta el violeta oscuro, pintábale las uñas de los pies de color solferino, como de sangre detenida por una circulación presa de extraños paroxismos, y así dispuesta tendíala en el lecho, con la cabeza hacia atrás, doblando la nuca en arco de perfecta blancura, las piernas ligeramente abiertas, los brazos cual gajos tronchados, abiertos, como para recibir, sin ánimo casi; los ojos entornados y vagos y la pieza sometida a una estudiada penumbra que retocara las facciones de ese cuerpo desnudo de mujer. [62]

El *voyeurismo* que puede encontrarse en *Babel* no es incidental como en *De sobremesa*, cuando José Fernández sorprende a Lelia Orloff con otra mujer (171), ni como en *4 años a bordo de mí mismo*, cuando el protagonista espía a dos amantes en la noche abierta (96); de igual manera, tampoco puede afirmarse que haya cedido a las tentaciones de la oratoria, como en las novelas de Jacinto Albarracín o de José María Vargas Vila¹². Su *voyeurismo* es, más bien, un *voyeurismo* consciente de su naturaleza verbal: "[...] oí que adentro, en el interior de aquella casa, una niña estaba aprendiendo las primeras letras. A, e, i, o, u. De la voz que llegaba, adelgazada por la distancia, construí el cuerpo de esa muchachita" (24). A la luz de los graves asuntos de aquellos años, parece banal este sueño de quien articula una sintaxis con su propio deseo. Y sin embargo,

¹² La debilidad de estos autores se debe a su incapacidad para mencionar un detalle de índole realista en sus pasajes más eróticos. Cito dos ejemplos. En la siguiente escena de *Castidad...?* Albarracín describe cómo Nacienceno, el artista, pidió a Elvia Eterna que posara para él adoptando posturas cada vez más atrevidas, al tiempo que "ciego, insensible, insensato, descotandola más, depositó sobre la carne blanca, blanquísima, de aquel túrgido seno, un hondo, mordiente beso que debió penetrarle de ardor hasta la médula" (153). El caso de Vargas Vila es más célebre. En las siguientes líneas la protagonista de *Flor de fango* enseña al lector toda su mitológica desnudez: "Como una corza blanca que abandona con la primera luz del alba el lecho tibio de hierbas y de musgo en que dormía, Luisa arrojó a sus pies los cobertores, y ligera saltó del lecho suyo. "En pie, sobre la alfombra, dejó caer el túnico importuno, que rodó a sus plantas cubriéndola por completo. Y así parecía como emergiendo de la espuma immaculada, del névco hielo polar, cual si apoyase sus plantas en una concha marina; y semejaba a Febea, erguida sobre el vellón de una nube, marcando al carro lunar rumbo hacia el Latmos lejano.

nada más urgente. Aunque la época de la Violencia da cuenta, entre otras cosas, de ese vasto edificio del decoro, hecho de metáforas, eufemismos, noticias mitológicas y escasos lugares narrativos donde es posible sugerir un gesto erótico, el cuerpo que aparece en las novelas testimoniales de ese entonces es un cuerpo descompuesto, precario, un cuerpo de horror que ha saltado en pedazos.

UNA NUEVA VEROSIMILITUD

Un sendero un tanto melancólico condujo a la literatura colombiana a su modernidad. Los años de la Violencia significaron para ella el comienzo de una doble desconfianza, el momento en que las palabras desbordaron el cauce que les había asignado el decoro, al propio tiempo que ellas mismas eran desbordadas por la prolijidad de una realidad aterradora e incommunicable¹³. En esa tierra de nadie, entre la realidad y el decoro, los caminos se bifurcaron. Algunos escritores optaron por difundir sus convicciones en los términos del viejo naturalismo, mientras otros buscaban las estrategias de una nueva verosimilitud; en cualquier caso, bien sea que se consideren sus obras como independientes o tremendistas o que se inscriban en la empresa cultural de la revista *Mito* o de las legendarias tertulias del grupo de La Cueva, cada página que se publicó en aquella época fue escrita para conjurar la incredulidad.

Pero, ¿cómo demostrar que es verdad lo que se dice? En los cuatro o cinco lustros que dura la Violencia no existe discurso social que no gaste su capacidad de persuasión; los periódicos derivan entre la ética profesional, el encono político y la obediencia a los comités de censura; los estudios de sociología e historia carecen de autoridades que les permitan comprender hechos tan recientes, y la literatura asume la condición de un discurso enfermo, dicho en susurros y a contracorriente. Todavía en 1983 Gustavo Alvarez Gardeazábal proclama que en Colombia la historia la escriben los triunfadores y la novela los derrotados; de un modo menos patético podría decirse que la verdad es algo que se disputan los diversos discursos sociales, lo mismo la prensa que la historia o la literatura; al fin y al cabo se trata de disponer diversas estrategias retóricas para ganar un punto en la convicción del lector, ya sea citando un documento, describiendo un detalle, presentando un testimonio o, mejor aún, desmontando todas esas estrategias de "la verdad" en la carcajada de una hipóbole: "Esta es, incrédulos del mundo entero, la verídica historia de la Mamá Grande" (*Los funerales de la Mamá Grande*, 131).

En consecuencia, la teoría de la novela de la Violencia podría formularse en términos de una "economía de la verdad" o, para emplear una expresión más familiar a la crítica literaria, en términos de una "poética de la representación". De manera más vehemente que antes, los escritores de esta época se enfrentaron a dos alternativas no siempre complementarias. En primer lugar, se vieron obligados a reconsiderar la identidad que la gran mayoría de sus antecesores había establecido entre "el autor" y "el narrador" que le servía de álgter ego en la novela (Isaacs y Efraín, Silva y José Fernández, Rivera y Cova). Algunos de ellos no rompieron los lazos de esa identidad y poblaron sus historias de comentarios personales o las redujeron a los estrechos límites de la confesión o el testimonio (Daniel Caicedo, José Antonio Osorio Lizarazo, Evelio Buitrago Salazar). Otros, por el contrario, disolvieron esa identidad, introdujeron narradores atípicos, multiplicaron las voces narrativas y, en consecuencia, provocaron una ampliación del "marco de verdad" de sus relatos, una presentación de las distintas versiones que existían acerca de un mismo hecho. Tal es el cometido de los monólogos en *La hojarasca* (1955), de los pasquines en *La mala hora* (1962), de las voces que

¹³ "Y quedó allí desnuda, casta, impotente" (84).

El ejercicio de una "estética de la modernidad" puede remontarse en Colombia al Silva de *De sobremesa* o al Eduardo Zalamea Borda de los años 30. Sin embargo, la novela afronta de una manera más sistemática los problemas que plantea esta estética (la problemática de la representación) durante la época de la Violencia. En el campo de la historia y la sociología, otros autores han sugerido también la vinculación que existe entre el fenómeno de la Violencia y la cultura de la modernidad. En *Colombia: The Political Dimensions of Change*, Robert H. Dix ha dicho que la Violencia fue la manifestación de una crisis de modernidad, esto es, el resultado de las políticas con que la clase dominante se opuso a la urgencia de una sociedad pluralista en Colombia (7). Camilo Torres, por su parte, afirma que "nuestra sociedad rural afectada por la Violencia comienza a urbanizarse en el sentido sociológico, en el sentido de que comienza a adquirir comportamiento urbano [...]. En una palabra, podemos decir que en la sociedad afectada por la Violencia tenemos las actitudes urbanas sin los instrumentos propios de una sociedad urbana" (70-71). Torres comparte la opinión de Dix según la cual la Violencia fue el resultado de una ausencia de canales de movilidad social. En una conferencia pronunciada en 1989, Francisco de Roux sostuvo la misma tesis: la necesidad de establecer sistemas de secularización en el país.

cruzan *La casa grande* (1962), de los documentos intercalados en *El cadáver del Cid* (1965), o de la soterrada picardía del narrador en *Bajo Cauca* (1964).

En segundo lugar, los escritores de esta época tuvieron que elegir entre la sobriedad o la minuciosa crueldad que querían para sus descripciones, el precio que debían pagar por el sensacionalismo o el tremendismo. Autores como Daniel Caicedo, por ejemplo, pagaron un precio elevado. Muchas páginas de su novela *Viento seco* (1954) parecen escritas menos por indignación que por el deseo de conseguir un obscuro placer. A Jorge López, uno de sus personajes, "le [cortan] los dedos de las manos y de los pies, le [mutilan] la nariz y las orejas, le [extraen] la lengua, le [enuclean] los ojos, y a tiras, en lonchas de grasa, músculos y nervios, le [quitan] la piel" (60-61). Luis Iván Bedoya y Augusto Escobar han clasificado en nueve los tipos de violencia sexual que aparecen en la novela: emasculamiento, actos fálico-orales y fálico-anales, violación de mujeres, violación de impúberes, violación y asesinato colectivo de niñas, violación múltiple a mujeres y niñas, violación y asesinato de mujeres embaraza-



Damas en traje de baño en Puerto Colombia, 1914 (De: *Lo que se hereda no se hurta: Memoria de Oswaldo Duperly Anqueyra*, Bogotá, 1978).

Danza de Salomé,
bronce de Marco Tobón Mejía,
Medellín, 1911
(Tomado de:
Catálogo de la exposición
en el Museo de Arte Moderno
de Bogotá, agosto, 1986).

das y del feto, y "tiro al blanco" (39 y sigs.). Muchas polémicas ha despertado esta pornografía de la Violencia. Mientras algunos reiteran el viejo argumento ético del realismo según el cual la literatura debe reflejar lo que sucede en la vida real, otros han cuestionado la eficacia dramática de esos catálogos de horror ¹⁴.

A diferencia de Daniel Caicedo, autores como Alvaro Cepeda Samudio y Arturo Echeverri Mejía optaron por un estilo sobrio y un mayor cuidado en el diseño del efecto dramático. En *La casa grande*, el encuentro erótico de la Hermana y el Padre se narra de una manera contenida e imperturbable, los movimientos de la Hermana son exactos, puntuales, están dominados por una indiferencia mecánica: "La muchacha, con las dos manos, se levanta el lado izquierdo de la combinación descubriendo toda la pierna hasta la cintura y sin mirar, con dedos hábiles y seguros, comienza a desatar el nudo de tira que le sujeta la jareta de los pantalones también de percal rosado" (76). La novela de Echeverri Mejía, *Marea de ratas* (1960) narra la llegada de un capitán a un pueblo pacífico al que de



Otilia Castillo, fotografía de Benjamín de la Calle, Medellín, 1917 (Centro de Memoria Visual, FAES, Medellín).

¹⁴ Bedoya y Escobar apuntan que el éxito de *Viento seco* consiste en su "relación de sucesos y noticias que la censura oficial quería relegar al olvido" (105). Alberto Aguirre, por su parte, anota en su prólogo a las novelas de Arturo Echeverri Mejía que el escritor "toma distancia para entender el asunto: así como elude el tremendismo del horror, dejando que los hechos señalen la crueldad, del mismo modo evita los sermones indignados, las proclamas de protesta, los gritos de denuncia. El autor no se mete en el libro (como personaje) a condenar: no es omnisciente en ningún sentido, ni como narrador ni como creador. En el más puro estilo realista, deja que la circunstancia, purificada, abstraída de sus elementos "barrocos", diga el mundo de la violencia" (30).

inmediato impone un régimen de terror. Con el fin de ganar su misericordia, las gentes del pueblo apremian a la hermosa Nelly para que satisfaga en todos los deseos del capitán. Nelly acepta y cuando, finalmente, comunica su intención al capitán, éste le susurra al oído *su secreto*. Las líneas que siguen están llenas de confusas sugerencias. La última escena presenta a Nelly aguardando la llegada del capitán mientras en su alcoba, resignadamente y bajo las sábanas limpias, yace su hermano Pedro.

LA CIUDAD DE LOS ESPEJOS O DE LOS ESPEJISMOS

Bajo Cauca es la última novela de Echeverri Mejía y es también una de las obras culminantes de la literatura de la Violencia. El narrador de la novela es un campesino que llega a Barranquilla en busca de refugio y que declara el firme propósito de regresar alguna vez al bajo Cauca para rescatar de la Violencia a su mujer y a su hijo. Una picardía clásica, un humor sin complicaciones, caracteriza el relato. Al recordar la primera noche que pasó con su mujer, el narrador describe con detalle la timidez de ambos en el zarzo, uno al lado del otro, inmóviles hasta el calambre, mientras en el cuarto vecino su padre aguarda los ruidos de amor en un silencio expectante. Viene luego el momento supremo de la decisión, la iniciativa, los inevitables susurros. "Estábamos en esas —dice el narrador—, saboreando lo más bueno de la vida, cuando oí a alguien renegar y lanzar injurias. Era mi padre. El viejo estaba hecho un demonio, me gritó que dejara esa maldita joda, que no le diera tan duro porque iba a derribar la casa, a romper el zarzo, a aplastarle las nalgas a la pobre muchacha. Naturalmente continué moviéndome... ¿Qué más podía hacer?" (437). La segunda escena erótica de la novela ocurre en un burdel de Barranquilla a donde el narrador ha sido llevado por un amigo. El campesino no sale de su asombro. Todo cuanto ve le parece artificioso y previsto por ciertas reglas que él no entiende. Una muchacha de nombre Guiomar lo lleva a una habitación donde copula con rapidez. Cuando ha terminado, Guiomar se viste unos pantaloncitos de seda negra y se planta frente al espejo:

—Bésame aquí— me dijo, señalándome un lugar justo debajo de la oreja. Me incliné y la besé. Parecía ser feliz viéndose besada a través del espejo. Mientras la besaba comenzó a mover las caderas y a frotarse contra mí. Parecía una gata. Yo, sin embargo, continuaba preocupado. Tenía remordimientos y pensaba en las venéreas.

[...]

— No te despegues —me dijo—. Mira qué bien nos vemos. [468-469]

Al mismo tiempo que indica la iniciación del narrador en la vida urbana, el contraste entre ambas escenas señala también un cambio en la poética de la representación que gobierna a la novela de la Violencia. En efecto, de un modo más elemental que *Cien años de soledad* (1967), *La mansión de Araucaíma* (1972) o algunas páginas de Jorge Gaitán Durán, la obra de Echeverri Mejía ilustra ese momento clásico de la literatura colombiana en que el cuerpo no sólo se adelanta al decoro para enseñar finalmente su desnudez, sino que además descubre que su desnudez es deseable a condición de que se busque en su imagen y extienda a lo imposible las palabras que dicen su imagen. El realismo de la novela de la Violencia se desarma en el instante en que resulta más lúcido, cuando ya no basta con explorar las alternativas de una nueva verosimilitud ni representar la desnudez de los amantes "con sencillez: sin palabras"¹⁵; ahora es,

¹⁵ En una entrevista que concedió en 1960, Echeverri Mejía afirmó que su novela *Marea de ratas* estaba "escrita con sencillez: sin palabras" (Aguirre, 13). Con respecto a *Bajo Cauca*, no es posible hacer una afirmación semejante, porque el protagonista sabe que hay una condición verbal en su vida, que su intención de recobrar a su mujer y a su hijo, "lo cual puede ocurrir en dos o tres meses" (502), es ante todo un deseo hecho de palabras.

además, necesario prolongar el discurso de amor, ceder al inagotable rumor del deseo, disolver la transparencia de las palabras en el espesor del lenguaje. La novela de Echeverri Mejía puede servir de emblema al cambio que entonces se produce: a los amantes que obedecen en el zarzo a su propia naturaleza suceden ahora estos cuerpos que persiguen su imagen en el fondo de un espejo.

Así pues, la búsqueda de una final verosimilitud concluye, si concluye, en una aporía, en un regreso en infinito, el día en que el cuerpo se pierde en su imagen y el escritor entiende la burla que se esconde tras la condición verbal de su relato, esto es, el hecho de que las palabras (y sólo las palabras) sean su materia de trabajo y que la verdad, la única verdad que puede comunicar, esté limitada al momento en que escribe o es leído. Lo demás, lo real, la plenitud del cuerpo en su gozo y todo cuanto de algún modo intenta capturar empleando los mil recursos de la verosimilitud, adquiere una naturaleza tantálica, permanece un palmo más allá, tan lejos (y tan cerca) de las palabras como el blanco al que nunca arriba la flecha zenoniana. Ese día del que hablo aparece registrado en el diario de Jorge Gaitán Durán; es un día de mayo de 1959 en que el poeta reúne sus notas de lectura de Bataille y dos o tres recuerdos de Betina:

Sólo puede uno saber la intensidad de tales meteoros si ha tenido la experiencia; sólo puede uno aducir su propio combate contra la soledad y las Parcas. Recorro entonces —no por exhibicionismo, sino por un cuidado de verdad, sin cuyos rigores mi exploración cesaría brutalmente— a la noche que pasé en Madrid, en el Hotel Emperador, con Betina, al cabo de la cual —al cabo de cinco orgasmos— ella susurraba: — Nunca nadie me ha hecho sentir tanto. Habíamos vivido un instante único, hurtado a dioses implacables.

El valor de la afirmación erótica reside en nuestra personal historia; pero ¿cómo insertar ahora, cuando escribo, aquella irreductible experiencia...?
[291]

Tanto en sus ensayos como en sus poemas y sus notas de viaje, aquello que obsesiona a Gaitán Durán es esa experiencia irreductible, la imposibilidad de confundir el cuerpo y las palabras en una sola materia, en un solo instante. El 12 de octubre de 1959, a bordo del Jaime II, recuerda los días que ha compartido en Ibiza con Betina. "Soy —anota en su diario— mientras sienta contra mí este caliente cuerpo dorado" (307). ¿Y mientras escribe? Sus poemas, sus párrafos más lúcidos nos han dejado una poética que es a un tiempo entusiasta y resignada, la convicción de que las palabras son una "luna inútil" (139) desde la cual el poeta, como un *voyeur* paralizado, grita o murmura su inacabable deseo: "La literatura puede ser mirada erótica. Si su palabra llamea nos otorga el privilegio de *vern*os mientras hacemos el amor. La desnudez revela cuerpos impenetrables y desaparece cuando éstos se anudan y retuercen. Durante el coito *no nos vemos*; somos el amor, somos el sol que nos deslumbra" (293).

La comprensión del erotismo como experiencia irreductible envuelve también a los asombrosos amantes de *Cien años de soledad*. Su poética desmesurada se funda en el deseo de alcanzar una transparencia, de obviar las palabras y mostrar los cuerpos en el instante en que el placer los quebranta. El secreto de su



Tres damas antioqueñas en traje de baño, Medellín, ca. 1920 (Centro de Memoria Visual, FAES, fotógrafo sin identificar).

verosimilitud consiste en la mención inocente de un detalle inopinado. El lector puede olvidar esos detalles, pero es precisamente su condición de objetos olvidables lo que les presta a las escenas eróticas toda su credibilidad. Creemos en los retozos amorosos de José Arcadio Buendía y Ursula Iguarán en el momento en que una brisa fresca del mes de junio cruza la habitación de los amantes. De igual forma, aceptamos los placeres inefables que estremecían a José Arcadio sólo en el instante en que un olor a amoníaco substituye el olor a humo de Pilar Ternera, y admitimos el estupor de la gitanilla que se le entrega en la feria gracias a la revelación inesperada de que era jueves. Damos crédito al hecho de que Aureliano Buendía entró a la habitación donde yacía una pobre muchacha porque sesenta y tres hombres lo habían precedido esa misma noche, y sólo lo vemos refugiarse en los brazos de Pilar Ternera en el momento en que la adivina le acaricia la cabeza con la yema de los dedos. La potencia ciclónica de José Arcadio, el placer inconcebible, el dolor insoportable y el esfuerzo sobrenatural de Rebeca cuando lo abraza, son hipérboles de aire hasta el instante en que se menciona "la hamaca que absorbió como un papel secante la explosión de su sangre" (145). Los imprevistos juegos de Gastón y Amaranta Ursula adquieren realidad en el momento en que ruedan sobre ácido muriático y el cuerpo de Nigromanta sólo es tangible cuando Aureliano advierte en su cintura "un cintillo que parecía hecho con una cuerda de violoncelo, pero que era duro como el acero y carecía de remate, porque había nacido y crecido con ella" (419).

Pero si la verosimilitud que atribuimos a estos amantes desmesurados se apoya en la mención de algún detalle inocente, la lucidez de la representación erótica en *Cien años de soledad* consiste en el reconocimiento de que, después de todo,

esa representación es un espejismo hecho de palabras cuya tarea es prolongar, de manera incesante, la ilusión de rozar los cuerpos que describen. Tres procedimientos literarios indican la naturaleza incesante del deseo en *Cien años de soledad*. El primero de ellos, el más elemental, es la enumeración; su mejor ejemplo son los versos de amor que Aureliano le dedica a Remedios y que escribe en todos los lugares de la casa: "Remedios en el aire soporífero de las dos de la tarde, Remedios en la callada respiración de las rosas, Remedios en el vapor del pan al amanecer, Remedios en todas partes y Remedios para siempre" (119). El segundo procedimiento consiste en la sustitución del rostro del amante por otro, en la búsqueda del amante a través de otros cuerpos. El primer Aureliano, abrazado a Pilar Ternera, piensa en Remedios del mismo modo que el último, abrazado a Nigromanta, piensa en Amaranta Ursula. El tercer procedimiento cubre toda la novela y consiste en la manera como la saga de los

Margarita Ricaurte, cortesana, 1920 (Fotografía de Benjamín de la Calle, Centro de Memoria Visual, FAES, Medellín).



Buendías se dobla sobre sí misma cuando nos enteramos de que ha sido "escrita por Melquiades hasta en sus detalles más triviales" (446). Este procedimiento es una elaboración más compleja de la aporía que paralizaba a Gaitán Durán. En efecto, al descubrir que la historia de los Buendías ha sido escrita por Melquiades, concluimos que los sucesos de la novela se producen en el momento en que Aureliano descifra los manuscritos y, en consecuencia, los encuentros de tantos amantes extraordinarios ocurren en el mismo instante en que el lector, como un *voyeur*, los está leyendo. La aporía, sin embargo, no acaba de resolverse, la flecha sigue sin llegar al blanco, las palabras no logran alcanzar el cuerpo de Aureliano-lector, permanecen todavía en el interior de ese espejo hablado (los manuscritos de Melquiades) que le dice que está leyendo las palabras que le dicen que está leyendo.

LA PIEL DE LAS PALABRAS

Siempre será posible llevar un palmo más lejos el vértigo de una aporía y suponer un instante en que las palabras rozan el cuerpo que desean. Desde los años sesenta la novela colombiana ha historiado o fabulado de muy distintas maneras esa posibilidad. Al preguntarse acerca del cuerpo y las palabras, los escritores contemporáneos han formulado a veces una ética del erotismo, una escrupulosa sensorialidad, una particular concepción del lenguaje y un lugar para la literatura en el marco más amplio de la cultura de nuestros días.

Una ética del erotismo

El mismo año de su muerte, en 1962, Jorge Gaitán Durán concluye un ensayo en el que cierra el círculo de sus obsesiones y al que titula *El libertino y la revolución*. Tres años más tarde Alvaro Mutis lee en la Unam (Universidad Nacional Autónoma de México) dos conferencias sobre "La desesperanza" que exponen de forma razonada su pensamiento poético. Ambos textos describen un hombre arquetípico y la manera como ese hombre concibe la vida y se relaciona con los demás; ambos textos, además, conciben un mundo sin absolutos y atravesado por el discurso errático del deseo. Así, por ejemplo, si el libertino entiende que "las leyes son relativas y las virtudes convencionales" (399), el desesperanzado "está evidentemente fuera de la ley" (Malraux citado por Mutis, 295); si el libertino concibe el erotismo como "la prueba real de que estamos en el mundo" (405), el desesperanzado experimenta "la confirmación, a través del cuerpo, de un cierto existir inapelable" (296); si el libertino encuentra en la literatura el lenguaje de su soberanía (409), el desesperanzado modifica la relación que existe entre las cosas, "de la misma manera como el poeta substituye la relación de las palabras entre sí, por una nueva relación" (Malraux citado por Mutis, 295). La anomía, el absurdo y el esplendor del erotismo son las tesis que promueve *La mansión de Araucaíma* (1973).

Levantada a la orilla del mundo, la mansión hospeda seres inusitados: un soldado que habla cinco idiomas, un pederasta que se masturba con jabón mentolado, un aviador frígido y nervioso, un fraile de gran prestancia física, un haitiano gigantesco y dulce, y una matrona sensual (la Machiche) en cuyo cuerpo se conciertan los deseos eróticos de los otros personajes. De acuerdo con una interpretación, la felicidad de la casa habría durado para siempre si una muchacha, una intrusa, no hubiera alterado el frágil concierto de sus deseos. Otra interpretación sugiere la posibilidad de que la muchacha sea la ocasión, la

víctima propiciatoria, que eleva a los otros habitantes en la perfección de sus deseos¹⁶. En cualquier caso, la muchacha es iniciada en los rituales eróticos de la casa. Al principio una aguda conciencia de sí misma entorpece sus placeres: "se sentía —dice el narrador— extraña y ajena a sí misma en el momento de gozar y, en ciertas ocasiones, llegaba a desdoblarse en forma tan completa que se observaba gimiendo en los estertores del placer y sentía por ese ser convulso una cansada y total indiferencia" (145). En una segunda instancia, introducida en la casa por el guardián y convertida en amante fugaz del piloto y del fraile, la muchacha visita al sirviente en cuyos brazos "no logró desdoblarse como era su costumbre [y] se lanzó de lleno al torbellino de los sentidos satisfechos" (148). Por último, seducida por la Machiche, se convierte en "presa de un inagotable deseo siempre presente y sugerido por cada objeto, por cada incidente de su vida cotidiana" (156).

El suicidio de la muchacha, la misteriosa muerte del piloto y la Machiche, y la dispersión de los otros habitantes de la casa, podría entenderse como un castigo ejemplar a sus excesos, si no fuera porque la novela se resiste a una interpretación tan cerrada. La serie de indeterminaciones que la componen, las sugerencias, las paradojas y la abundancia de sus motivos ciegos, ofrecen a cualquier hermenéutica una tarea incesante y errática. Comparable entonces a los sucesos eróticos que historia, la novela de Mutis desborda los discursos que se tienden para comprenderla e ilustra esa resignada convicción de Gaitán Durán, según el cual la literatura es un "lenguaje del deseo que hasta la eternidad sigue siendo deseo" (405).

Una conciencia del propio cuerpo

Ajeno al fasto con que otros escritores anuncian el esplendor del erotismo, Héctor Rojas Herazo ha elegido contar la historia del cuerpo vivido cotidianamente. Es una historia anterior al tiempo, el sueño periódicamente renovado de llevar un diario de los cinco sentidos, de registrar con rigurosa minuciosidad sensaciones e intuiciones que aún no se organiza en una narración o en un destino. Desde *Respirando el verano* (1962) hasta *Celia se pudre* (1986), sus páginas evocan detalles, breves noticias, pequeñas cosas, toda esa menuda sabiduría de las epifanías fugaces que no alcanza a formar una doctrina coherente y cerrada sobre sí misma. Su jubilosa escatología (ese más allá del cuerpo y el cielo) lo libra de la sospecha, enunciada por Gaitán Durán, de que el lenguaje del deseo puede ser también la expresión de un devaluado solipsismo, el lenguaje del prisionero y del onanista (Gaitán Durán, 406). Hacia el final de su última novela, los ojos (del personaje) se vuelven hacia un grupo de revistas que descansan sobre la acera polvorienta. En la portada de una de ellas ven la figura de una muchacha de labios entreabiertos a la que imaginan entregarse a multitud de hombres, al cabo de lo cual

sería conducida ante el gran chulo, ante el imponente cabrón-padre del multicirculante falo de llamas. Dejaría que él se introdujera, absolutamente todo él, por su envaselinado firibitillo hasta sentir que, saliéndole por la boca, le dejaba un sabor a noche estrellada con glándulas de vinagre y almíbar, a profusa cabellera de niña asustada entre las faramallas de un ropero, a ceniza de hormigas arrojando unos comidos talones y unas agrietadas pantorrillas que olvidaron la lluvia y la ventana donde han derramado polvo de polvo y ella misma polvo, furioso polvo [...] Pero y yo, entonces, ¿yo qué saco de esta movida? Pues nada, grandísimo

¹⁶ Para una comparación entre ambas interpretaciones, veanse los excelentes trabajos de Carolina Salazar Mora, "Transgresión e interdicto en *La mansión de Araucaima*", monografía inédita, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1988, y de R. H. Moreno-Durán, "El falansterio violado", en Santiago Mutis Durán (comp.), *Tras las rutas de Maiproll el Viajero*, Bogotá, Gradi-va, 1988, págs. 77-85.

Uno de los desnudos femeninos más tempranos en la fotografía colombiana, Dionisio Cortés, Bogotá, ca. 1920 (De: E. Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, Bogotá, 1983).

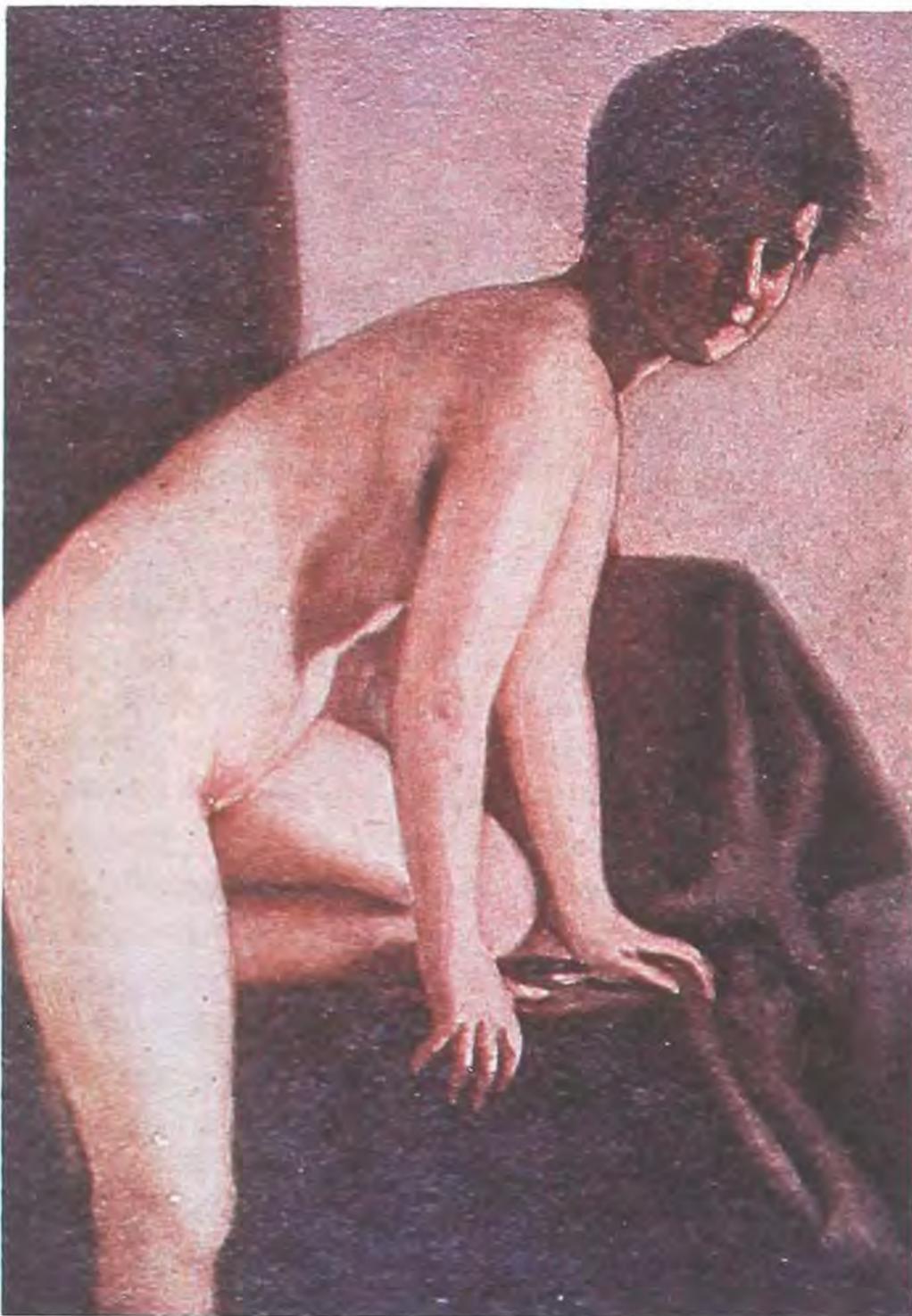


pelotudo. Simplemente te quedarás sin nada, concibiendo puras corrientísimas y ridículas necedades, pues ni siquiera tienes buenos sesos para estas imaginomasturbotonterías. [791]

Una concepción del lenguaje

A diferencia de Rojas Herazo, la obra de Moreno-Durán ha expresado el cuerpo erótico con medios que deben menos a la sensorialidad que a la cultura. Así, por ejemplo, un personaje de *Juego de damas* (1978), al explicar su habilidad amorosa, "decía que en aquella remota época de impericia hacía el amor como si fuera la novela que definen las más intransigentes preceptivas, esto es: a) con exposición, b) con apretado nudo y c) con lento desenlace. Pero en Suiza todo esto quedó atrás y el acto de amor rápidamente conquistó deliciosos parámetros de complejidad creciente" (95). En *El toque de Diana* (1981) los amantes se unen siguiendo un proceso gramatical que comienza con las Condicionales, pasa luego a las Concesivas y termina, "como está mandado, [con] las Copulativas" (18-19). Por último, en *Metropolitanas* (1986), una profesora de literatura descubre que, en brazos de su amante, se transforma en "una página donde la escritura es un goce" (91).

Todos estos pasajes, que el lector puede vincular a las parodias medievales del *Vergilius Maro Grammaticus*, en las que se definen las diversas categorías



Sin título,
óleo de
Miguel Díaz Vargas,
ca. 1920.

gramaticales en términos escatológicos o eróticos, no sólo caracterizan el humor reflexivo, inteligente y solitario de Moreno-Durán; también reiteran ese viejo sueño de Occidente que se propone identificar la palabra y la carne, el libro y el mundo, el arte poética y el arte erótica. Pero la obra de Moreno-Durán persigue ese sueño con el entusiasmo de los escépticos. De la misma manera que Gaitán Durán entiende el poema como una "luna inútil", la posición que Moreno-Durán ha adoptado consiste en una resignada ironía frente a la "inutilidad" de la escritura. En sus páginas el lenguaje dice los cuerpos que no puede poseer y se ríe de su propio deseo.

Una literatura marginal

En los últimos años, a medida que la realidad (estos hechos de la historia, esta voluptuosidad del cuerpo erótico) se entiende como imposible para el lenguaje que la dice y sueña con ella, la voz del escritor adopta una actitud más modesta. Ya no propone una lección moral que conserve la cohesión de un grupo en la ciudad que otros han tomado, ni proclama su dominio sobre la verdad verdadera de los hechos. Tanto en *Transplante a Nueva York* (1983) como en *Las puertas del infierno* (1985), en la trilogía *Femina suite* (1978-1983) como en la de *El río del tiempo* (1985-1988), la imagen del escritor es la de un vano demiurgo, un desvanecido señor de las palabras que tropieza a cada página con los azares de la invención literaria y termina por componer casi siempre una novela aleatoria

en la que innumerables voces se confunden. En *Sin remedio* (1984), Antonio Caballero narra las disparatadas vicisitudes de Escobar, un poeta bogotano "acorralado por la literatura" (43). Gran parte del humor y la irreverencia de la novela descansa en la habilidad de Caballero para poner en escena diversas entonaciones del lenguaje. Así, por ejemplo, cuando Escobar se recuesta impotente junto a una prostituta, decide dedicarle un soneto—"un soneto, en fin de cuentas, es una expresión de amor tan válida como una erección" (53)—cuyo primer cuarteto dice así: "Cecilia, mi amor te esquiva. / Ya lo ves: se finge inerte. / De tanto quererte / no te quiere fugitiva" (53).

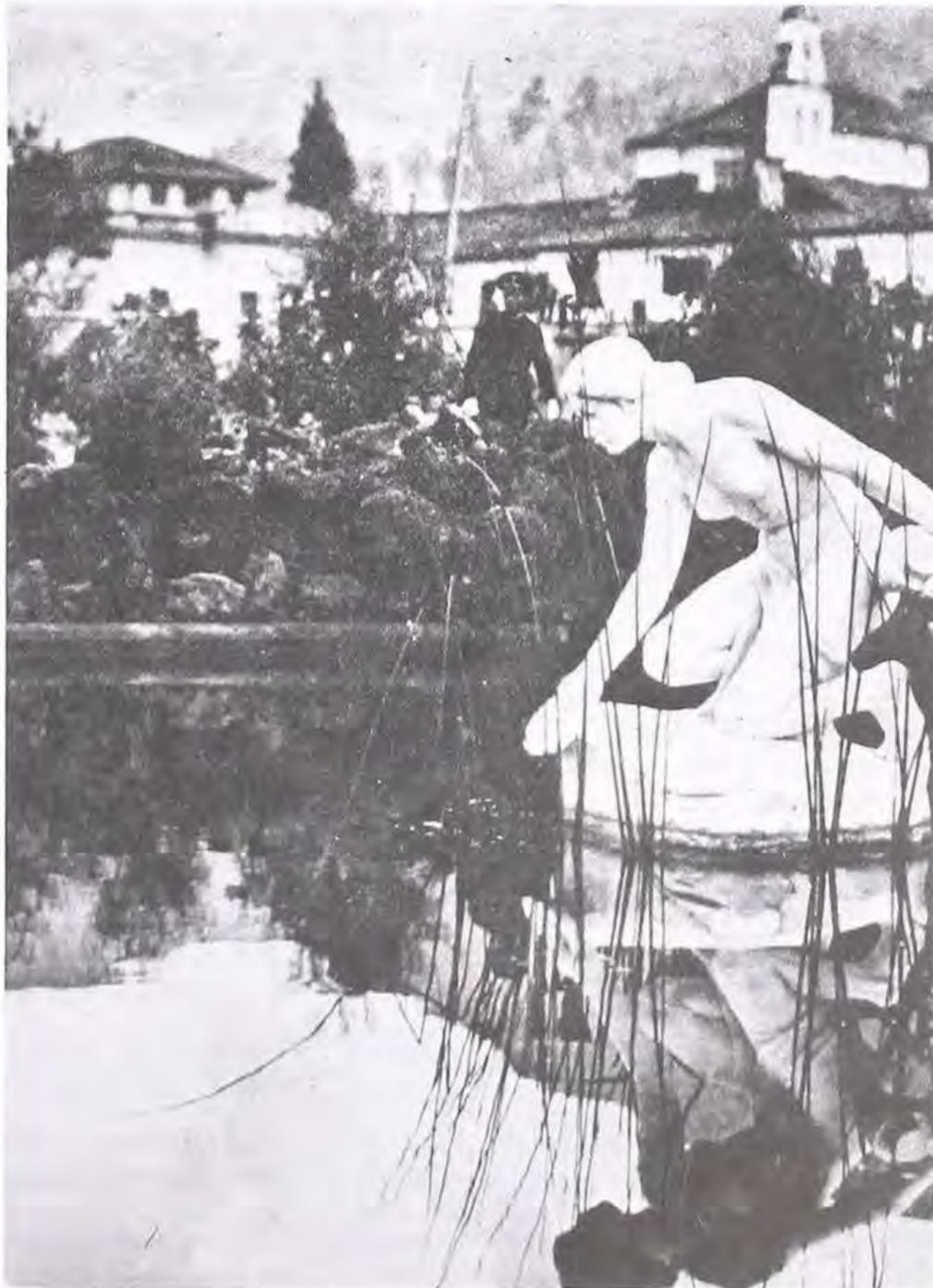
La parodia no es la única manera en que el lenguaje es puesto en escena. Obras tan distintas como *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo (1977), *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa (1982), *Metropolitanas* de Moreno-Durán (1986) y *Un pasado para Micaela* de Rodrigo Parra Sandoval (1988) son narradas por personajes femeninos y, en consecuencia, obligan al autor implícito a tomar cierta distancia con respecto al lenguaje, a adoptar ciertas modulaciones de la expresión que no son suyas. En varias oportunidades se ha considerado que algunos de estos personajes femeninos son poco verosímiles, que poseen actitudes andróginas o que son dueños de un improbable culteranismo. El efecto de verosimilitud, sin embargo, no es la prioridad más importante de estas obras; por el contrario, la voz femenina abre en ellas un espacio en que confluyen textos de diversas procedencias, es un recurso de intertextualidad (letras de canciones, citas enciclopedistas, alusiones a la ópera), es también una de las formas más claras en que el lenguaje enseña el deseo del otro que lo atraviesa y, por tanto, pone en boca del otro las palabras que lo hacen más deseable. "Soy rubia, rubísima" dice en la primera línea la protagonista de *¡Que viva la música!*

Pero no siempre el lenguaje del deseo se dirige hacia la voz y el cuerpo del otro. A veces también puede volverse sobre el propio cuerpo, menos para hacer un inventario de sus percepciones sensoriales, que para reclamar el lugar que le corresponde en la cultura de la sexualidad. Cuando en *Bajo Cauca* Guiomar se mira en el espejo, corrobora con sus propios ojos la mirada con que es deseada y establece, de esa forma, un continuo del deseo que va de ella a su propia imagen. Y por el contrario, cuando Ana González, un personaje de *Cola de zorro* (1970), se examina con minuciosidad frente al espejo, sus ojos comprueban resignadamente que parece apenas "una mala portada de Vogue" (67). Esta desarticulación del lenguaje del deseo es recurrente en las novelas de escritora. En *Misiá señora* (1982), por ejemplo, la protagonista recuerda su noche de bodas como un asedio: "[...] pero él que no, que esta es labor del novio, volviendo hilangos las enaguas, rompiendo los botones, te adoro, estás muy linda, frotándose, mordiéndola, y ella quería decir espera un poco, pero no se atrevía porque esperar a qué [...]" (136). El abrazo de los amantes no siempre simboliza esa unión que anhela el lenguaje del deseo; también puede ser un lugar de desencuentros. En cualquier caso, ya sea que una voz sueña un cuerpo al cual atribuye las palabras más deseables o que diga su derecho a un poco más de espacio para el propio cuerpo, sólo en el momento en que nuestra literatura se desplaza hacia una posición marginal en el marco de la cultura, desborda la aporía que paralizaba a Gaitán Durán. La literatura bien puede entenderse como un lenguaje en que decimos nuestro deseo, pero también es el espacio en que imaginamos cómo es el deseo de los otros.

CONCLUSION

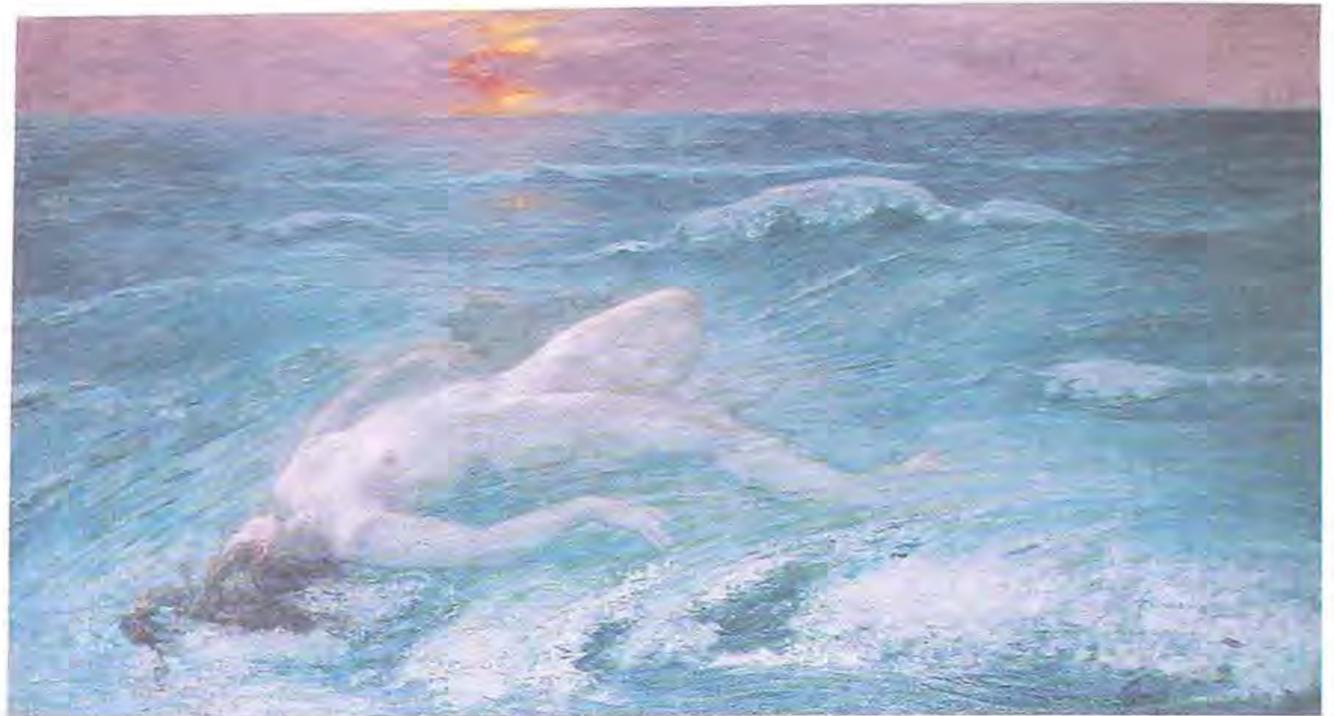
La historia de las palabras con que nuestros escritores han dicho (o callado) el cuerpo erótico, es una historia poblada de discontinuidades. Durante largos años que los manuales literarios entretienen con el colorido de los grupos y las generaciones, el vasto sistema del decoro cubre las posibilidades de la expresión erótica. Su persistencia se funda en cierta dosis de flexibilidad, en su capacidad para conjugar determinados procedimientos de censura con algunos lugares narrativos donde se puede sugerir el cuerpo erótico. Es un juego de estrategias elementales: el sistema metafórico de la naturaleza, los sobreentendidos, las estelas de puntos suspensivos, los cambios abruptos de "focalización" y las noticias mitológicas, conviven con esas momentáneas desviaciones de la mirada narrativa que se apresura a decir el cuerpo a propósito de un traje, una danza o una muchacha sin nombre.

La concesión más importante del decoro es ese curioso privilegio sensorial que otorga al escritor. Gracias a ella se escriben algunas obras heterodoxas colombianas. En efecto, la reservada inconformidad de *De sobremesa*, publicada cuando ya han muerto los lectores que hubiera escandalizado, la actitud iconoclasta de *4 años a bordo de mí mismo* y la introversión de *Babel*, resaltan sobre un fondo enmudecido por la discreción y en el cual, sin duda, se sostienen. Sólo a mediados de siglo, al comenzar la época de la Violencia, la hegemonía del decoro se resquebraja de modo dramático. No importa si hay entonces algunos autores que recurren a los preceptos de la escuela naturalista o si



La Rebeca, escultura que causó escándalo en Bogotá al ser instalada en 1923 (De: Roberto J. Herrera y María Carrizosa, *75 años de fotografía, 1865-1940*, Bogotá, s.f.).

La voluptuosidad del mar, óleo sobre tela, Francisco A. Cano, 1924 (Colección Biblioteca Luis-Angel Arango).



asimilan ciertas novedades literarias del extranjero; lo fundamental es que sus obras se desvinculan de las exigencias del decoro e introducen, de manera generalizada, la problemática de la representación y la concepción de la literatura como lenguaje del deseo. Por una suerte de oportunidad y de urgencia, nuestra literatura ha pensado siempre el cuerpo erótico en medio de un aire amenazado. En los años cincuenta Jorge Gaitán Durán es uno de los escritores colombianos que reflexionan más cabalmente acerca del erotismo y la literatura. Algunas ideas que aparecen en su ensayo *El libertino y la revolución* pueden servir de base para enunciar, menos que una tipología, la problemática del erotismo que aparece en las novelas de los decenios siguientes: la ética del cuerpo erótico, el diario de la sensorialidad, la utopía que reúne el cuerpo y las palabras. Sólo desde hace pocos años, cuando se ha advertido de manera amplia que la literatura es un lenguaje habitado por voces incontables, ha llegado a entrecerse una comprensión del erotismo que Gaitán Durán no podía sospechar y que consiste en una polifonía de deseos que se cruzan, se atraviesan, y en todas direcciones dejan señas fugaces sobre la piel de un lenguaje que se dispersa.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALBARRACIN, Jacinto, *Almíbar*, Bogotá, La Luz, 1901.
- ALBARRACIN, Jacinto, *Castidad...?*, Bogotá, El Ciclón, 1903.
- ALGANDONA, Manuel S., *Profilaxia de la sífilis*, Bogotá, Imprenta de Zalamea Hermanos, 1889.
- ALVAREZ GARDEAZABAL, Gustavo, Conferencia pronunciada en Washington University, St. Louis (Missouri), primavera de 1983.
- ALVAREZ LLERAS, Antonio, *Ayer nada más...*, París, Le Livre Libre, 1930.
- ANGEL, Albalucía, *Misiá señora*, Barcelona, Argos Vergara, 1982.
- ARANGO VELEZ, Dionisio, *El inocente*, Bogotá, Minerva, 1929.
- ARDILA CASAMITJANA, Jaime, *Babel*, Buenos Aires, Calomino, 1943.
- ARIAS TRUJILLO, Bernardo, *Risaralda*, Medellín, Bedout, 1963.
- BEDOYA, Luis Iván; ESCOBAR Augusto, *La novela de la violencia en Colombia: Viento seco de Daniel Caicedo. Una lectura crítica*, Medellín, Hombre Nuevo, 1980.
- BUITRAGO Fanny, *Cola de zorro*, Bogotá, Monolito, 1970.
- CABALLERO, Antonio, *Sin remedio*, Bogotá, Oveja Negra, 1986.
- CABALLERO CALDERON, Eduardo, *Cain*, Barcelona, Destino, 1969.
- CAICEDO, Andrés, *¡Que viva la música!*, Bogotá, Colcultura, 1977.
- CAICEDO, Daniel, *Viento seco*, Buenos Aires, Nuestra América, 1954.
- CARRASQUILLA, Tomás, *Obras completas*, Medellín, Bedout, 1958.
- CASAS, María, *El R. P. José María Campoamor y su obra "El Círculo de Obreros"*, Bogotá, Santa Fe, 1953.
- CEPEDA SAMUDIO, Alvaro, *La casa grande*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.

- CONI, Emilio R., "Frecuencia y profilaxis de las enfermedades venéreas en la América Latina", en Germán Greve (comp.), *Ciencias médicas e higiene*, Santiago de Chile, Imprenta Barcelona, 1909, págs. 393-433.
- CUERVO MARQUEZ, Emilio, *Phinées*, Bogotá, La Luz, 1909.
- CUERVO MARQUEZ, Emilio, *La selva oscura (Lili, La ráfaga, La selva oscura)*, Bogotá, Cromos, 1924.
- CURCIO ALTAMAR, Antonio, *Evolución de la novela en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1957.
- DIX, Robert H., *Colombia: The Political Dimensions of Change*, Nueva Haven y Londres, Yale University Press, 1967.
- ECHEVERRI MEJIA, Arturo, *Novelas*, prólogo de Alberto Aguirre, Bogotá, Colcultura, 1981.
- GAITAN DURAN, Jorge, "Diario (1950-1960)" en *Obra literaria*, Bogotá, Colcultura, 1975, págs. 215-313.
- GALVIS, T., "Eduardo Zalamea Borda. Cuatro años a bordo de mi mismo", en *Revista Javeriana*, julio de 1934.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Barcelona, Austral, 1985.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Los funerales de la Mamá Grande*, Bogotá, Oveja Negra, 1982.
- GILBERT, Alan, "Bogotá: Politics, Planning, and the Crisis of Lost Opportunities", en Wayne A. Cornelius and Robert V. Kemper (comps.), *Metropolitan Latin American: The Challenge and the Response*, vol. VI; en Francine F. Rabino-vitz and Felicity M. Trueblood, *Latin American Urban Research*, Beverly Hills, Sage Publications, 1978, 6 vols. págs. 87-126.
- GUZMAN CAMPOS, Germán et al., *La violencia en Colombia*, t. I, Bogotá, Tercer Mundo, 1963.
- HOFF, Joan, "Why Is There No History of Pornography?", en Susan Gubar y Joan Hoff (comps.), *The Dilemma of Violent Pornography. For Adult Users only*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, págs. 17-46.
- ISAACS, Jorge, *Maria*, México, Porrúa, 1978.
- LAZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1962.
- MARROQUIN, Lorenzo; RIVAS GROOT, José María, *Pax*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1946.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo, *Años de fuga*, Bogotá, Plaza y Janés, 1985.
- MORENO-DURAN, R. H., *Juego de damas*, Barcelona, Seix Barral, 1977.
- MORENO-DURAN, R. H., *Metropolitanas*, Barcelona, Montesinos, 1986.
- MORENO-DURAN, R. H., "La poesía en *De sobremesa*", en *Revista Casa Silva*, núm. 1, enero de 1988, págs. 50-64.
- MORENO-DURAN, R. H., *El toque de Diana*, Barcelona, Montesinos, 1988.
- MUTIS, Alvaro, *Poesía y prosa*, Bogotá, Colcultura, 1981.
- ORLANSKY, Dora; DUBROVSKY, Silvia, *The Effects of Rural-Urban Migration on Women's Role and Status in Latin America*, París, Unesco, 1978.
- OSORIO LIZARAZO, José Antonio, *El criminal*, Bogotá, Renacimiento, 1935.
- PALACIOS, Arnoldo, *Las estrellas son negras*, Bogotá, Iqueima, 1949.
- PALACIOS, Marco, "La clase más ruidosa: a propósito de los reportes británicos sobre el siglo XX colombiano", en *Eco*, núm. 254, diciembre de 1982, págs. 113-156.
- RENDON, Francisco de Paula, *Inocencia*, Bogotá, Minerva, 1935.
- RIVAS GROOT, José María, *Resurrección*, en *Novelas y cuentos*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1951.
- RIVERA, José Eustasio, *La vorágine*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1984.
- ROJAS HERAZO, Héctor, *Celia se pudre*, Madrid, Alfaguara, 1986.
- ROMERO AGUIRRE, Alfonso, *El sexo en la legislación colombiana*, tesis presentada a la Universidad de Cartagena, Bogotá, s.e., 1930.
- ROUX, Francisco de, "Lección inaugural", conferencia pronunciada en la Universidad Javeriana, Bogotá, agosto de 1989.
- RUIZ, Jorge Eliecer, "Situación del escritor en Colombia", en *Sociedad y cultura*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1987, págs. 19-39.
- SANIN CANO, Baldomero, "Notas a la obra de Silva", en José Asunción Silva, *Poesía y prosa* (edic. dirigida por Juan Gustavo Cobo Borda y Santiago Mutis Durán), Bogotá, Colcultura, 1979, págs. 594-606.
- SANIN ECHEVERRI, Jaime, *Una mujer de 4 en conducta o la quebrada de Santa Helena*, Medellín, Bedout, 1981.
- SEPULVEDA NIÑO, Saturnino, *La prostitución en Colombia: una quiebra de las estructuras sociales*, Bogotá, Andes, 1970.
- SILVA, José Asunción, *De sobremesa*, en *Poesía y prosa* (edic. dirigida por Juan Gustavo Cobo Borda y Santiago Mutis Durán), Bogotá, Colcultura, 1979, págs. 139-291.
- TORRES, Camilo, "La Violencia y los cambios socioculturales en las áreas rurales colombianas", en *Camilo, el cura guerrillero. Antología*, Buenos Aires, Cristianismo y Revolución, 1968, págs. 60-128.
- VARGAS VILA, José María, *Flor de fango*, París, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1908.
- ZALAMEA BORDA, Eduardo, "4a. batería (capítulo de una novela inédita)", en *Revista Pan*, núm. 13, marzo-abril de 1937, págs. 34-48.
- ZALAMEA BORDA, Eduardo, *4 años a bordo de mi mismo*, Lima, Editora Latinoamericana, 1958.
- ZALAMEA BORDA, Eduardo, Entrevista, en *El Tiempo*, 23 de mayo de 1948, sección 2a. pág. 3.
- ZALAMEA BORDA, Eduardo (traductor), "Reflectores sobre la vida" de Henri de Montherlant, en *Revista Pan*, núm. 17, noviembre de 1937, págs. 44-54.
- ZALAMEA BORDA, Jorge, "Una novela de José Asunción Silva", en José Asunción Silva, *Poesía y prosa* (edic. dirigida por Juan Gustavo Cobo Borda y Santiago Mutis Durán), Bogotá, Colcultura, 1979, págs. 428-432.