

LA NARRACIÓN DEL CUERPO EROTIZADO
EN LA CUENTÍSTICA COLOMBIANA DEL SIGLO XX

LAURA FORONDA CANO

UNIVERSIDAD PONTIFICA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2020

LA NARRACIÓN DEL CUERPO EROTIZADO
EN LA CUENTÍSTICA COLOMBIANA DEL SIGLO XX

LAURA FORONDA CANO

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesor

JUAN ESTEBAN VILLEGAS RESTREPO, PhD.

UNIVERSIDAD PONTIFICA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2020

Agradecimientos

A mi familia y amigos por su apoyo incondicional.

A mi asesor, Juan Esteban Villegas, no solo por acompañarme durante todo este proceso, sino también por darme ese último aliento para terminar esta tesis.

ÍNDICE

Introducción.....	3
Capítulo I: Marco teórico	6
1.1 Erotismo	6
1.1.1 Literatura erótica y erotismo en la literatura	7
1.1.2 Pornografía y obscenidad	9
1.1.3 Sexualidad, amor y erotismo	11
1.2 El cuerpo.....	16
1.2.1 El alma y el cuerpo.....	16
1.2.2 El cuerpo como rasgo identitario.....	19
Capítulo II: El erotismo en el cuento colombiano de la primera mitad del siglo XX	22
2.1. “Una guerra contra el decoro”: el erotismo en la cuentística colombiana de inicios del siglo XX.....	22
2.1.1. “El primer viernes” (1939) de José Restrepo Jaramillo	28
2.2. El cuerpo enunciado: el erotismo en el período de “La Violencia” (1948-1958)	33
2.2.1. “Sonatina para dos tambores” (1958) de Carlos Arturo Truque	37
Capítulo III: El erotismo en el cuento colombiano de la segunda mitad del siglo XX	45
3.1. La década del 70: el florecimiento del erotismo en Colombia.....	45
3.1.1. “Esa otra muerte” (1972) de Umberto Valverde	48
3.2. La década del 90: la cúspide del erotismo en Colombia	48

3.2.1. “Violeta” (1991) de Mario Escobar Velásquez.....	56
Conclusiones	65
Lista de referencias.....	69

Resumen

Esta investigación parte del interés de analizar cómo se manifiesta el erotismo en la cuentística colombiana del siglo XX, teniendo en cuenta las antologías que han abordado este tema durante ese siglo, y en las cuales se evidencia la presencia de cuentos donde sucede un descentramiento del acto sexual, al este no ser posicionado como el eje central en la narración. Esto da como resultado que en muchos de los cuentos reverberen otros temas como una preocupación por cómo se narra el cuerpo, considerando que este es un elemento que puede ser erotizado tanto física como simbólicamente. De modo que en esta investigación se hace un acercamiento a las teorías del erotismo de Georges Bataille y a la problemática del cuerpo, a la vez que se analizan cuatro cuentos que marcan el erotismo en el cuento colombiano del siglo XX: “El primer viernes”, de José Restrepo Jaramillo; “Sonatina para dos tambores”, de Carlos Arturo Truque; “Esa otra muerte”, de Umberto Valverde; y “Violeta”, de Mario Escobar Velásquez; en conjunto con un recorrido panorámico por el erotismo en la literatura colombiana de ese siglo. Al final, se concluye que, aunque efectivamente el cuerpo se convierte en un elemento esencial para la narración erótica en la cuentística colombiana del siglo XX, sucede una desinhibición del erotismo en el transcurso del tiempo acompañada de un cambio de perspectiva que es ir a favor de una literatura marginal, la cual posiciona personajes marginales desde la perspectiva de sujeto, permitiéndonos conocer el deseo del otro.

Palabras clave: Literatura colombiana, análisis literario, antologías, erotismo en la literatura.

Abstract

This research starts from the interest of analyzing how eroticism is manifested in Colombian short stories of the 20th century, considering the anthologies that have studied this topic throughout that century, in which stories are presented where there is a decentration of the sexual act, because this not positioned as the central axis in the narration. This results in many of the stories presenting other themes as a concern with how the body is narrated, considering that this is an element that can be eroticized both physically and symbolically. So in this research, an approach is made to the theories of eroticism of Georges Bataille and to the problem of the body, while four stories that mark eroticism in the Colombian short stories of the 20th century are analyzed: “El primer viernes”, by José Restrepo Jaramillo; “Sonatina para dos tambores”, by Carlos Arturo Truque; “Esa otra muerte”, by Umberto Valverde; and “Violeta”, by Mario Escobar Velásquez; together with a panoramic tour of eroticism in Colombian literature of that century. Finally, it is concluded that, although the body effectively becomes an essential element for erotic narration in Colombian short stories writing in the 20th century, there is a disinhibition of eroticism in the course of time accompanied by a change of perspective that is to go in favor of a marginal literature, which positions marginal characters from the perspective of the subject, allowing us to know the desire of the other.

Keywords: Colombian literature, literary analysis, anthologies, eroticism in literature.

Introducción

Dentro de las investigaciones que se han elaborado sobre el erotismo en la literatura colombiana prevalecen diversos estudios que, si bien no trabajan la expresión erótica en la totalidad de la historia de las letras colombianas, ofrecen conclusiones del erotismo en unas épocas y géneros específicos. Así, por ejemplo, podríamos destacar la investigación de María Mercedes Carranza, “Sexo y erotismo en la poesía colombiana” (1993), que encuentra en José Asunción Silva (1865-1896) el primer poema –“Poeta di paso”- que hace mención explícita al acto sexual. También está el libro de J.E. Jaramillo Zuluaga, *El deseo y el decoro (puntos de herejía en la novela colombiana)* (1994), donde a través un estudio de la narración del cuerpo erotizado en la novela colombiana del siglo XX, se afirma la existencia de un principio de decoro que imperaba en la literatura colombiana a inicios del siglo, para censurar el cuerpo erotizado. No obstante, muchos de estos trabajos han relegado un estudio por las manifestaciones del erotismo en el género cuentístico.

Lo anterior justificaría la aparición de antologías que, aunque no se animan a efectuar una reflexión teórico-analítica sobre cómo se configura el erotismo en la cuentística colombiana, exponen diversos cuentos pertenecientes a los siglos XX y XXI que pueden clasificarse como eróticos o, al menos, se destacan por poseer una manifestación erótica. Entre estas sobresaldrían: *Cuentos y relatos de la literatura colombiana* (2005), de Luz Mary Giraldo, donde en su segundo tomo dedica un apartado al erotismo desde la década del 70; *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano* (2004), de Óscar Castro García, *Ardores y furores: relatos eróticos de escritoras colombianas* (2003), de Helena Araújo, y *¡Aaaaaahhh! doce relatos eróticos* (2002), de Antonio García.

Teniendo en cuenta estas antologías, hasta el momento solo se han desarrollado dos trabajos críticos. Por un lado, el artículo “Erotismo femenino en la antología *Ardores y furores. Relatos eróticos de escritoras colombianas*” (2018), de María Isabel Reverón Peña y Mario Antonio Parra Pérez, en el cual se evidencia cómo la mujer en la antología recopilada por Helena Araújo pasa de ser un objeto de deseo a un sujeto deseante, pese a que no logra asumir de manera consciente su deseo sexual. Por otro lado, se encuentra la tesis de maestría *Erotismo y literatura: manifestaciones del proceso de secularización en la literatura colombiana del siglo XX* (2013), de María Angélica Casadiego Sarmiento, en donde, tomando como base la antología de Óscar Castro García, se lleva a cabo un estudio del cuento colombiano en las décadas del 50 al 70, con escritores como Hernando Téllez (1908-1966), Manuel Mejía Vallejo (1923-1998), Umberto Valverde (1947) y Óscar Collazos (1942-2015); al mismo tiempo que se expone el erotismo como un elemento transgresor que puede ser manifestado explícitamente en el cuento colombiano, gracias al proceso de secularización que despoja a la sociedad de las represiones de la religión.

A juzgar por dichos estudios enfocados en las antologías sobre el erotismo en la literatura colombiana, se podría evidenciar la falta de otros en los cuales se continúe abordando de manera más panorámica la cuentística colombiana y, conjuntamente, la forma en cómo es manifestado el erotismo en el interior de los cuentos. De este modo, cuando nos adentramos en estos notamos que ocurre un descentramiento del acto sexual, es decir, que este no se posiciona como eje central en la narración; haciendo que reverberen otros temas, como una preocupación por cómo se narra el cuerpo, considerando que este es un elemento que puede ser erotizado tanto física como simbólicamente.

De ahí que esta investigación tenga la intención de analizar cómo se manifiesta el

erotismo en la cuentística colombiana del siglo XX, tomando como referentes los cuentos presentes en estas antologías. Por esto, este trabajo está dividido en tres momentos que corresponden al desarrollo de tres capítulos. En el primero, a manera de marco teórico, nos enfocamos en investigar qué relaciones conceptuales hay entre erotismo y cuerpo. En los siguientes elaboramos un recorrido panorámico por el erotismo en la cuentística colombiana del siglo XX, distribuyéndolo en cuatro períodos: “Una guerra contra el decoro”: el erotismo en la cuentística colombiana de inicios del siglo XX; el cuerpo enunciado: el erotismo en el período de “La Violencia”; la década de 70: el florecimiento del erotismo en Colombia; y, por último, la década del 90: la cúspide del erotismo en Colombia.

Los dos primeros períodos se desarrollan en el segundo capítulo, a la par que se analizan los cuentos “El primer viernes” (1939), de José Restrepo Jaramillo (1896-1945), y “Sonatina para dos tambores” (1958), de Carlos Arturo Truque (1927-1970). El tercer capítulo comprende los dos últimos apartados y el análisis de dos cuentos: “Esa otra muerte” (1972), de Umberto Valverde, y “Violeta” (1991), de Mario Escobar Velásquez (1928-2007). A través del análisis de estos cuatro cuentos se pretende mostrar cómo la narración del cuerpo puede configurar la historia del relato y, a la vez, marcar los tintes eróticos de la narración. Por otra parte, en el caso de los últimos cuentos pretendemos observar cómo la narración de cuerpos marginados -homosexuales y transexuales- puede entrar en conflicto con las representaciones que estas corporeidades ya poseen.

Capítulo I: Marco teórico

Al llevar a cabo una revisión por las antologías que han trabajado el erotismo en el cuento colombiano,¹ se hace notorio de que en muchos de los cuentos allí presentes sobresale un interés no solo de narrar un encuentro sexual, sino también de narrar el cuerpo, como un elemento que tanto física como simbólicamente puede ser erotizado. Con base en lo anterior, este marco teórico está constituido a partir de dos temáticas centrales: el erotismo y el cuerpo. En cuanto a la primera, nos concentraremos en hacer una distinción del término para después establecer qué relaciones conceptuales coexisten con la segunda, a la par que abordaremos, someramente, la problemática de la corporeidad desde una concepción dualista del hombre. Una vez desarrollado esto, procederemos a posicionar el cuerpo como un lugar de recepción simbólica.

1.1 Erotismo

El camino para encontrar una definición del erotismo se ve obstaculizado por conceptos que, si bien guardan una relación inherente con este, no se deben confundir. Es así cómo, a través de este proceso investigativo llevado a cabo para la formulación de este marco teórico, se han podido identificar tres grupos de conceptos, en los que el erotismo parece formar una unidad casi indivisible con los demás. Estos son: primero, literatura erótica y erotismo en la literatura; segundo, pornografía y obscenidad; y tercero, sexualidad y amor. Teniendo en cuenta lo anterior, se puede obtener una mayor precisión en la definición del erotismo, y sus

¹ Nos referimos, principalmente, a *Cuentos y relatos de la literatura colombiana* (2005), de Luz Mary Giraldo, cuyo segundo tomo dedica un apartado al erotismo desde la década del 70; *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano* (2004), de Óscar Castro García, *Ardores y furores: relatos eróticos de escritoras colombianas* (2003), de Helena Araújo, y *¡Aaaaaahhh! doce relatos eróticos* (2002), de Antonio García.

implicaciones a la hora de enfrentarnos con aquellos cuentos eróticos o que poseen una manifestación erótica en la literatura colombiana del siglo XX.

1.1.1 Literatura erótica y erotismo en la literatura

Una de las antologías más sustanciosas de erotismo en la literatura nacional, *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano* (2004), de Óscar Castro García, expone veintisiete cuentos de diversos autores publicados a lo largo del siglo XX como cuentos que poseen una manifestación erótica, más no propiamente eróticos. Contrariamente, la antología *Ardores y furores. Relatos eróticos de escritoras colombianas* (2003), compilado por Helena Araújo, exhibe sus diez relatos como eróticos. Más allá de un gusto personal de los antólogos, prevalece aquí una inquietud sobre las diferencias entre literatura erótica y erotismo en la literatura, que merece ser desarrollada para plantearnos, posteriormente, si en el interior de los cuentos el erotismo se expresa a través de diferentes dinámicas.

En términos generales, una obra es catalogada como literatura erótica cuando trabaja el tema sexual en su totalidad, y como erotismo en la literatura cuando, a pesar de poseer pasajes eróticos, no posiciona el tema sexual como argumento principal de la trama, sino que este es subordinado a otros motivos de la historia.² Al respecto, Gregorio Morales, en su *Antología de la literatura erótica: el juego del viento y la luna*, sugiere que el erotismo en la literatura obtiene un mayor alcance que una obra clasificada como literatura erótica, porque:

² Otra característica más que se emparenta con la literatura erótica es su función de provocar una respuesta sexual en el lector. Sarane Alexandrian, en su *Historia de la literatura erótica*, da cuenta de ello cuando se refiere a las novelas del Marqués de Sade como propiamente eróticas, al ser escritas para satisfacer una excitación sexual en el autor y, asimismo, transmitirla al otro, el lector (9). Tema igualmente interesante, pero que no se toma en consideración en este trabajo, dado que atiende más a una teoría de la recepción que al contenido interno de la obra.

Mientras que la literatura erótica es, como la novela policíaca, la novela del oeste o la novela rosa, un subgénero literario (...) con sus reglas correspondientes, las cuales resultan insoslayables, el erotismo en la literatura está libre de constricciones y normas, no tiene sujeciones de ningún tipo. Es producto de la atmósfera o de un momento o momentos determinados de la acción (...) A menudo, surge, no es buscado. O se encuentra tan íntimamente entrelazado al resto de la obra que, en lo afrodisíaco, siempre reverberan otras dimensiones. Por todo ello, el erotismo literario consigue otros efectos de mucho más largo alcance que la denominada literatura erótica. (51)

No se trata, por el contrario, de implantar una opinión valorativa entre la una o la otra, sino de apuntar a cómo el erotismo, cuando es integrado a la obra literaria, alcanza a desentrañar otras dimensiones que entran en juego con la trama de la historia. No obstante, conviene agregar que, indiferentemente a lo propuesto por Gregorio Morales, una literatura erótica, aun cuando se enfoca solamente en el tema sexual, consigue exhibir otras dimensiones, a causa de que la sexualidad del hombre acarrea otras complicaciones que entran en evidencia en la obra literaria.

Ahora bien, al hacer una lectura minuciosa de los cuentos que hacen parte de estas antologías notamos que, aunque unos sean catalogados como “literatura erótica” y otros como “erotismo en la literatura”, sucede en el interior de estos un descentramiento del acto sexual. De forma que son abundantes los cuentos donde acontece un desplazamiento del encuentro sexual que, incluso, muchas veces no se llega a realizar. Esto propicia a que en muchos de los cuentos reverberen otros aspectos como, por ejemplo, una temática amorosa que algunas veces se transforma en una obsesión al ser amado; y, a su vez, es aquí donde

sobresale una preocupación por cómo se narra el cuerpo. Entonces, por más que se reconozcan las diferencias que hay entre literatura erótica y erotismo en la literatura, evidenciamos que no hay un impedimento en los cuentos que son catalogados de tal manera, de que prevalezcan otras dimensiones en la historia.

1.1.2 Pornografía y obscenidad

Después de ocuparnos con la delgada línea existente entre literatura erótica y erotismo en la literatura, nos enfrentamos con una más: pornografía y erotismo. En cuanto a esto, el artículo “Erotismo femenino en la antología *Ardores y furores. Relatos eróticos de escritoras colombianas*”, escrito por María Isabel Reverón Peña y Mario Antonio Parra Pérez, expone la facilidad de una obra en caer en una narración pornográfica, algo que los relatos compilados por Helena Araújo no hacen. Al respecto, estos dos críticos sostienen que:

En la antología son escasos los relatos donde el eje es la cópula sexual y nulos aquellos donde los órganos sexuales, el número y duración de orgasmos, así como la producción de fluidos son exagerados; convenciones propias del género y que han sido algunas de las razones utilizadas por la crítica para disminuir el valor literario de este tipo de obras al endilgarles el calificativo de “mera” pornografía. (136)

Ya Sarane Alexandrian apuntaba, en su *Historia de la literatura erótica*, cómo la ambigüedad de estos términos era utilizada por la crítica para disminuir el valor literario de una obra. Simultáneamente, explicaba que la pornografía y el erotismo corresponden a una misma categoría, al ser descripciones de los placeres carnales, donde su única disyuntiva estaría en que el erotismo es “una descripción revalorizada [del acto sexual] en función de una idea de

amor o de vida social” (8). Por todo ello, es inevitable pensar que toda narración erótica guarda una función o, en otras palabras, que de ella reverberen otras dimensiones, ya sea el amor o una pregunta por el hombre mismo. Siendo así, cabría increparse sí los cuentos eróticos o que poseen una manifestación erótica en la literatura colombiana cumplen esta función.

No obstante, distinto a lo enunciado por Sarane Alexandrian, otros críticos establecen una diferencia radical entre pornografía y erotismo. Entre ellos predomina Aldo Pellegrini quien, en su breve ensayo “Lo erótico como sagrado” (1996), se refiere al erotismo como un antagonista de lo pornográfico y lo obsceno. Esto se debe a que el erotismo, al estar asociado a la belleza y al amor, se desvincula de lo obsceno, que solo actúa como una ofensa contra el decoro; y lo pornográfico que, al actuar como excitante sexual y estar relacionado con los ornamentos de la fealdad y la bajeza, atenta contra el receptor (13-4). De igual forma, D.H. Lawrence, en su ensayo *Pornografía y obscenidad*, postula una diferencia esencial entre una narración erótica y pornográfica. Para Lawrence la última “representa el propósito de ultrajar lo sexual, de emporcarlo” (58).

Existe, empero, una similitud entre las definiciones propuestas por Aldo Pellegrini y Sarane Alexandrian, en cuanto a que este último, una vez más, entrelaza el erotismo a la belleza. Por esto establece que toda narración erótica efectúa una descripción del cuerpo -o la carne- desde lo deseable, para exhibirlo en todo su esplendor; mientras que lo obsceno, al asociar el cuerpo con la suciedad, las imperfecciones, los chistes escatológicos o las palabras sucias, se encarga de devaluar la carne (8). Lo anterior nos obliga a pensar en la belleza como una característica inherente del erotismo, más cuando se trata de narrar el cuerpo. Algo que, posteriormente, cuando entremos en el análisis de los cuentos eróticos o que poseen una

manifestación erótica, nos daremos cuenta de que habrá casos en los que se cumple y otros no.

1.1.3 Sexualidad, amor y erotismo

Cuando nos acercamos a los cuentos eróticos, o que poseen una manifestación erótica en la literatura colombiana, nos percatamos de que en muchos de estos el erotismo se revela en un constante diálogo con otros conceptos como el amor, razón por la cual prevalecen tanto cuentos donde la narración erótica cohabita con el sentimiento amoroso; como otros donde el amor no es un requisito indispensable para la experiencia erótica. De igual forma, ambos casos imponen la necesidad de emprender una búsqueda por el erotismo desligado de conceptos emparentados como el amor y la sexualidad.

Más aún, conviene subrayar la imposibilidad de desligar completamente cada concepto. Sexualidad, erotismo y amor, si bien se diferencian el uno del otro, están unidos, pero no como una unidad donde los elementos se mezclan con los otros para confundirse, sino a manera de círculos concéntricos, donde los últimos elementos comparten un mismo centro u origen: la sexualidad. Esta es la gran metáfora que emplea Octavio Paz en su libro *La llama doble: amor y erotismo*: “El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida” (7).

Con esto, el primer círculo, la sexualidad, estaría orientado hacia el territorio de la reproducción animal, dado que todo acto sexual busca solo un fin reproductivo. Asimismo, los animales harían del acto sexual un acto repetitivo, mientras que el hombre, al variar cada encuentro sexual, lo convertiría en una ceremonia. De ahí que se desprenda el segundo

círculo, el erotismo, perteneciente solo al hombre y caracterizado por no buscar un fin reproductivo, sino de placer; el cual es concebido por Octavio Paz como una metáfora de la sexualidad, al no ser solo un acto imitativo de la sexualidad primaria, sino un trascender de esta.

En cuanto al tercer círculo, el amor, cabe argumentar que este es concebido como una ceremonia y representación al igual que el erotismo, pero que se diferencia al tener un alcance de mayor profundidad. En palabras de Octavio Paz:

El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin embargo —sin forma visible que entra por los sentidos— no hay amor, pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera. (*La llama* 32)

Para Octavio Paz el amor es, pues, la última metáfora de la sexualidad. Dicho de otra manera, es el último de los círculos concéntricos, los cuales comparten un mismo corazón: la sexualidad. Pero este se diferencia del erotismo al tener unas condiciones específicas, por ejemplo, la exclusividad del ser amado, el destino, la elección en el encuentro y, por último, el traspasar el sentimiento amoroso del cuerpo al alma.

No muy distinto a Octavio Paz, Georges Bataille concibe el erotismo como un elemento propio de la experiencia del hombre, que logra dar una independencia al goce sexual frente a la reproducción. A su vez, permanece en Bataille una cierta intención de querer volver a la dinámica de los círculos concéntricos pertenecientes al tercer grupo, dejando como consecuencia que el erotismo, aun teniendo en cuenta su diferencia con la sexualidad, solo encuentre su sentido fundamental en la reproducción, gracias a que esta

permite poner en juego la discontinuidad de los seres.

Para explicar lo anterior se deberá entender, primeramente, que para Georges Bataille los hombres son seres discontinuos al estar separados los unos de los otros o, en otras palabras, al ser individualidades que mueren aisladamente; por lo que en la reproducción aparece un instante (esto podría ser cuando el espermatozoide se une con el ovario, en el caso de los seres sexuados), en que los dos seres discontinuos se convierten en una unidad, transformándose, por consiguiente, en un ser continuo. Existe, empero, un momento en que los seres discontinuos deberán morir para dar paso a este ser continuo. De allí que Bataille no dude en concebir el erotismo como una expresión que exige una violencia o, dicho de otra forma, “[una] aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille 15).

Por otra parte, Bataille establecerá tres formas de erotismo que se fundamentan en el paso de la discontinuidad a la continuidad. Estas son: el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y, por último, el erotismo sagrado. En este caso se explicarán primero las dos últimas formas para después adentrarnos al erotismo de los cuerpos, el cual será un pilar para el desarrollo de este trabajo, en cuanto a que, como se ha dicho, en la narración de los cuentos eróticos o que poseen una manifestación erótica prevalece una preocupación por el cuerpo, como un elemento que tanto física como simbólicamente puede ser erotizado.

Entonces, el erotismo de los corazones, que podría semejarse a una unión más explícita entre el amor y el erotismo, se caracteriza por el deseo profundo de los amantes de perpetuar el ser continuo -esa fusión de los dos participantes- que se obtiene en el acto erótico. Este deseo, que para Bataille será una pasión desenfrenada, se muestra como un elemento perjudicial, a causa de que los amantes que desean poseerse el uno al otro, convertirse en uno solo hasta la eternidad, después de que se percatan de la imposibilidad de este anhelo,

recurrirán a un acto violento, ya sea matar a su amado o cometer un suicidio. En cuanto al erotismo sagrado, este estará relacionado con el sacrificio, dado que en este acto hay una continuidad que es provocada por la muerte de la persona sacrificada, el cual se revela a los participantes del rito.

Ahora bien, en el erotismo de los cuerpos estará más patente el carácter efímero de la unión de los seres discontinuos, por lo que se diferenciará del erotismo de los corazones al no tener un anhelo de perpetuar la continuidad. De modo que los cuerpos de los participantes que se unen en el acto erótico serán violentados, como lo expresa Bataille:

Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad. La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y duradera. Hay, al contrario, desposesión en el juego de los órganos que se derraman en el renuevo de la fusión, de manera semejante al vaivén de las olas que se penetran y se pierden unas en otras. Esta desposesión es tan completa que, en el estado de desnudez —estado que la anuncia, que es su emblema—, la mayoría de seres humanos se sustraen; y con mayor razón si la acción erótica, que completa la desposesión, sigue a la desnudez. (22)

El encuentro erótico permite a los cuerpos adentrarse a la continuidad, que al fin de cuentas es una desposesión del ser constituido. Por esto, cuando el cuerpo se exhibe en su desnudez³

³ El estado de desnudez nos hace pensar en las implicaciones eróticas que de por sí son inherentes al cuerpo. Kenneth Clark, en su libro *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, apunta a cómo el cuerpo desnudo representado en el arte debe despertar, por mínimo que sea, un sentimiento erótico en el espectador; cuando no lo hace se podría catalogar como un arte malo (22).

anuncia la futura desposesión que ocurrirá en el acto sexual. Este simple hecho de saber que seremos disueltos, que nuestra individualidad será quebrantada, nos genera un estado de angustia, lo que para Bataille significa lo obscuro. Sin embargo, es preciso señalar que esta disolución del ser constituido solo se dará en el lado femenino, el cual juega un papel pasivo frente al masculino, que desempeña la parte activa.⁴

En conclusión, se deberá figurar el erotismo dentro de la dinámica de los círculos concéntricos, donde sus dos acompañantes, la sexualidad y el amor, no forman con este una unidad indisoluble, sino más bien un constante diálogo. Por todo ello, teóricos como Georges Bataille vuelven al primer círculo, la sexualidad, para encontrar el fundamento esencial del encuentro erótico. Igualmente, Octavio Paz expone el erotismo como una forma de sexualidad que, si bien la trasciende, deposita en el hombre el deseo irrealizable de retornar a ella:

Vale la pena, en cambio, señalar un hecho capital: los animales no imitan al hombre, pero el hombre imita la sexualidad animal. (...) Pero basta con un ejemplo inmediato: en el lenguaje y en la vida erótica de todos los días los participantes imitan los rugidos, relinchos, arrullos y gemidos de toda suerte de animales. La imitación no pretende simplificar sino complicar el juego erótico y así acentuar su carácter de representación. (Paz, *Un más allá* 23-4)

Con esto podemos realizar un primer acercamiento a los cuentos eróticos, o que poseen una

⁴ Gregorio Morales, en el prólogo de su libro *Antología de la literatura erótica: el juego del viento y la luna*, propone una visión del erotismo, en términos históricos-literarios, como un paso de un amor homosexual a un amor heterosexual, donde las figuras del *erasta* y el *erómeno*, pertenecientes a la cultura griega, prevalecen en el encuentro erótico representando un lado activo y uno pasivo, respectivamente. Lo interesante es que con la llegada del Siglo XX la mujer, que se asociaba a la figura del *erómeno*, al cumplir solamente un papel receptivo, llega a nivelarse a la figura del *erasta*, al obtener aquí un papel activo en el encuentro sexual.

manifestación erótica, para preguntarnos bajo qué dinámicas se forja el erotismo en la literatura colombiana del siglo XX. No obstante, todavía falta aproximarse a un último aspecto: el cuerpo, no solo por su relación con el erotismo (tenemos en cuenta que es a partir del cuerpo que se experimenta la discontinuidad, y que a través de la unión de los cuerpos en el encuentro erótico se alcanza la continuidad), sino también porque en el interior de estos cuentos hay unas constantes referencias al cuerpo, dando a este un papel protagónico en la trama de la historia.

1.2 El cuerpo

Al realizar una revisión de los cuentos eróticos, o que poseen una manifestación erótica en la literatura colombiana del siglo XX, observamos que en muchos de estos sucede un descentramiento del acto sexual, es decir, que este no se posiciona como eje central de la narración. Esto trae la consecuencia de que reverberen otras dimensiones como una fijación por el cuerpo, como un elemento que puede ser erotizado tanto física como simbólicamente. Lo anterior implanta la necesidad de acercarnos a teorías sobre el cuerpo, para abordar cómo este puede ser utilizado como un recurso para intensificar el erotismo. De ahí que se deba partir de un problema filosófico que remite desde Platón, donde el cuerpo es visto como la bajeza del hombre y, por ende, más allegado al erotismo que la mente; y, a su vez, comprender cómo este puede ser un lugar de recepción simbólica.

1.2.1 El alma y el cuerpo

Arturo Rico Bovio, en su libro *Las fronteras del cuerpo: crítica de la corporeidad*, se refiere al cuerpo como una realidad polivaluable, en tanto que este contiene múltiples posibilidades

de interpretación que se van adaptando según el medio social e histórico (23). De modo que, cuando se pretende llegar a una teoría del cuerpo, aparecen dos vertientes filosóficas tan diferentes la una de la otra. Por un lado, un monismo que, al afirmar que el hombre es un cuerpo, lo reduce a ser una simple máquina conformada por elementos materiales. Por otro lado, un dualismo, heredado desde la filosofía platónica, que expone al hombre como un poseedor de un cuerpo, dividiéndolo en dos realidades: el alma y el cuerpo.⁵

Esta concepción dualista del hombre hace que la mente y el cuerpo adquieran atributos específicos. Así, el primero se posiciona como la parte racional e ideal del hombre, mientras que el segundo lo hace como el emblema perfecto de los excesos carnales. Es así como, a través de esta subordinación que padece el cuerpo frente a la mente, todo lo que proviene del cuerpo, como los apetitos sexuales, son considerados como contrarios del buen actuar, por lo que se le otorga a la mente el deber de frenar los impulsos del cuerpo que constantemente están tentado al hombre:

Ontológicamente, por lo tanto, la mente, la voluntad, la consciencia o el yo han sido designados guardianes y rectores del cuerpo, y el cuerpo debería ser su servidor. Sin embargo, este esquema tiene un corolario fundamental: cuando el cuerpo se rebela, como siervo revoltoso, los culpables no son necesariamente los puños, los pies o los dedos, sino las facultades nobles, cuyo deber era precisamente el de controlarlos. (Porter 265-6)

Más aún, cabe agregar que, al igual que se prioriza la mente frente al cuerpo, sus partes se encuentran jerarquizadas. Basta con referenciar la famosa obra de Mijaíl Bajtín, *La cultura*

⁵ Esta misma dualidad se trabajará en otros filósofos como René Descartes, quien divide al hombre entre consciencia y cuerpo; y, a su vez, por algunos psicoanalistas que conciben una escisión entre psique y soma.

popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais, para darnos cuenta de la escisión que sufre el cuerpo medieval y que sirve para ejemplificarnos. Este era dividido entre una parte superior, dominada por la cabeza y asociada directamente a la parte racional del hombre; y una parte inferior, dominada por el vientre y los órganos genitales y, por ende, vinculada a los excesos carnales.

A través del carnaval que se festejaba en la Edad Media, la prioridad que se le daba a la parte superior del hombre se caía para dar un paso momentáneo a los excesos, a la parte inferior del hombre. De manera que es aquí donde vemos un triunfo momentáneo del cuerpo grotesco narrado por Bajtín:

A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. (23)

Es interesante que el cuerpo medieval se vincule específicamente a aquellas partes del cuerpo humano (la boca abierta, los órganos genitales, los senos etc.) que están dissociadas con la parte racional del hombre, y que remiten inmediatamente a la parte fisiológica que se trata de reprimir, entre ellas la parte sexual. En consecuencia, este cuerpo medieval nos hace pensar justamente en el cuerpo desde una sexualidad desbordada, que puede ser una forma

más de erotismo, en el cual los apetitos sexuales se vuelven más explícitos. De modo que, si retomamos la dualidad del hombre, la mente no estaría asociada al erotismo justamente porque trata de evitarlo o apaciguarlo; en cambio, el cuerpo sería la encarnación perfecta de toda expresión erótica a causa de que en él nacen los primeros impulsos sexuales.

1.2.2 El cuerpo como rasgo identitario

Más allá de las relaciones existentes entre cuerpo y erotismo a través del problema filosófico de la dualidad del hombre, el cuerpo también puede ser estudiado desde una visión antropológica y sociológica, posicionándose como un lugar de recepción simbólica. En este sentido predominan pensadores contemporáneos como David Le Bretón quien, en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad*, aborda el problema de la corporeidad no desde la visión particular del hombre dividido entre cuerpo y alma, sino desde la afirmación de que la existencia del hombre es puramente corporal y, por ende, el cuerpo se convierte en una imagen o una identidad de cada persona.

Sin embargo, conviene mencionar que para Le Bretón esta idea de un cuerpo que define al hombre se dará en la sociedad moderna en contraposición con las sociedades tradicionales, ya que el cuerpo moderno es una ruptura entre el sujeto con los otros, el cosmos y consigo mismo. Esto aparece en la medida en que el cuerpo en las sociedades tradicionales es interpretado como una extensión del cosmos, debido a que el hombre primitivo no solo usa su cuerpo como una herramienta para medir el mundo, sino también porque piensa que las partículas que conforman el universo son las mismas que conforman su cuerpo y los de los demás integrantes de su comunidad. Contrariamente, el cuerpo del hombre moderno se enuncia como una frontera, una individualidad de la cual el hombre se encierra en sí mismo.

Lo anterior nos remite nuevamente a los planteamientos de Georges Bataille, demostrando, otra vez, las relaciones que pueden existir entre erotismo y cuerpo. Así, si recordamos que el hombre para Bataille es un ser discontinuo en la medida en que se representa distanciado de los otros o, en otras palabras, como una individualidad, encontramos una relación con el cuerpo moderno planteado por David Le Bretón, para quien el cuerpo se muestra como una individualidad que corta los lazos que lo unen con el cosmos y con los otros. Entonces, lo que sucedería en la experiencia erótica es que el hombre logra ese estado de continuidad momentánea, que nos recuerda cuando el hombre de las sociedades tradicionales concebía su cuerpo no como una frontera, sino como una unión o una extensión más del universo y los integrantes de su comunidad.

Al final, podríamos argüir que la intención primordial del hombre con la experiencia erótica es volver al cuerpo de las sociedades tradicionales. Por esto no resulta extraño que cada vez que se narre un encuentro erótico, se refieran a la unión de los amantes como una unidad tanto con ellos mismos como con el cosmos:

A lo largo de toda la historia conocida -y probablemente desde antes- el sexo se ha venido considerando como un medio tanto psicológico como simbólico para curar esta ruptura entre la persona humana y el resto del universo (...) El éxtasis sexual se ha utilizado abundantemente como método para disolver la sensación mental de un yo exclusivo, facilitando la unión entre varios espíritus humanos o entre un espíritu humano y el de una divinidad o esencia divina.

(Clifford Bishop ctd. en Morales 46)

Con esta información a manera de trasfondo, podemos proceder al segundo y tercer capítulo de esta investigación, en los cuales se llevará a cabo un estudio sobre el erotismo en la

cuentística colombiana del siglo XX. Igualmente, se estará desarrollando el análisis de cuatro cuentos seleccionados, que se destacan no solo por ser puntos estratégicos del erotismo en la literatura colombiana, sino también porque en ellos se manifiesta una importancia de una narración por el cuerpo. Estos serían: “El primer viernes” (1939), de José Restrepo Jaramillo, “Sonatina para dos tambores” (1958), de Carlos Arturo Truque, los cuales serán examinados en el segundo capítulo; “Esa otra muerte” (1972), de Umberto Valverde, y “Violeta” (1991), de Mario Escobar Velásquez, estos dos últimos abordados en el tercer capítulo.

Capítulo II:

El erotismo en el cuento colombiano de la primera mitad del siglo XX

Este capítulo lleva a cabo un recorrido panorámico por las manifestaciones del erotismo en la cuentística colombiana perteneciente al primer cincuenteno del siglo XX, por lo cual se encuentra dividido en dos apartados. En el primero realizamos, a manera de introducción, un acercamiento del erotismo en la literatura colombiana de las primeras décadas del siglo XX. En el segundo abordamos la participación del erotismo en la década del 50, conocida también como el período de “La Violencia” (1948-1958). Al mismo tiempo que nos concentramos dentro de este capítulo en el análisis de dos cuentos: “El primer viernes” (1939), de José Restrepo Jaramillo, y “Sonatina para dos tambores” (1958), de Carlos Arturo Truque, en los cuales se manifiesta el erotismo a través de personajes que son conscientes del deseo sexual que emanan sus cuerpos.

2.1. “Una guerra contra el decoro”: el erotismo en la cuentística colombiana de inicios del siglo XX

El erotismo en la literatura colombiana de inicios del siglo XX se expresa de forma velada. Son pocos los escritores que se atreven a narrar un cuerpo erotizado sin un principio de decoro que los domine, razón por la cual emprenden una lucha contra el decoro para poder narrar el erotismo en todo su esplendor; tal como lo plantea María Angélica Casadiego Sarmiento en su tesis de maestría, defendida en el 2013, *Erotismo y literatura: manifestaciones del proceso de secularización en la literatura colombiana del siglo XX*:

Decir lo innombrable, aquello que se custodia y se margina, decirlo utilizando las palabras casi para murmurar y luego anunciar los secretos del cuerpo y sus placeres con el fin de apelar a una estética en donde primen los deseos e inquietudes del escritor, por encima de los parámetros religiosos, éticos o morales de la sociedad de la época, fue la tarea que emprendieron los escritores colombianos del siglo XX, cuyo primer punto fue declarar una guerra contra el decoro. (13)

Esta guerra contra el decoro era una lucha contra la tradición literaria, venida de un romanticismo que convertía la obra culmen, *María* (1867), de Jorge Isaacs (1837-1895) en un modelo narrativo⁶ y, conjuntamente, una lucha social por un país que hasta el momento no había tenido un proceso de secularización y modernización que independizara a la literatura. Al respecto, J. E. Jaramillo Zuluaga, en su artículo “El deseo y el decoro en la novela colombiana del siglo XX”, expone este principio de decoro que imperaba en la literatura colombiana al comienzo del siglo XX, conformado por unas estrategias narrativas para no decir el cuerpo erotizado. Estas eran: un sistema metafórico de la naturaleza, en el cual el cuerpo se camuflaba con el fondo hasta confundirse con los objetos naturales; los sobreentendidos y eufemismos; los puntos suspensivos para indicar una sugerencia o marcar una censura; cambios abruptos de focalización, en los cuales la imagen del cuerpo era

⁶ Para J.E. Jaramillo Zuluaga, la obra de Jorge Isaacs se instaura como un modelo a seguir para los escritores de finales del siglo XIX y comienzo del siglo XX: “Muchas páginas de la época sucumbieron en el intento de imitar la vehemencia con que Isaacs describe la naturaleza exuberante del río Dagua o la imagen idílica de la muchacha que, sentada a la orilla del río en una tibia tarde del mes de julio, lloró de pena al escuchar un poema de Chateaubriand” (4). De manera que las novelas que se oponían a este modelo narrativo, como *De Sobremesa* (1925) de José Asunción Silva (1865-1896) o *4 años a bordo de mí mismo* (1934) de Eduardo Zalamea Borda (1907-1963), eran consideradas de mal gusto por la crítica literaria y catalogadas como obras que poseían elementos pornográficos.

desplazada por la narración de una imagen visual o auditiva que estuviera fuera de lugar; y, por último, el uso de la mitología griega para despersonalizar el cuerpo de los personajes (3-7).

En este panorama aparece un escritor como Tomás Carrasquilla (1858-1940) quien, liderando la vertiente del cuento regionalista que competía con el cuento urbano de Clímaco Soto Borda (1870-1919),⁷ enmarcaba su obra con constantes tópicos como la recreación de un apretado ambiente familiar, la descripción costumbrista de su entorno y una tendencia a la oralidad que encasillaba su literatura a su lugar de origen: Antioquia. Igualmente, impregnaba su obra de personajes casi asexuados y puritanos, que difícilmente lo acercaban a catalogarlo como un escritor a favor del erotismo. Resulta, pues, extraño pensar en un cuento como “¡A la plata!” (1901), de su autoría, publicado por primera vez en la revista antioqueña *El recluta*, como un cuento que posee una manifestación erótica y que, por consiguiente, logra deslindarse del principio de decoro que imperaba en la narrativa colombiana de inicios del siglo XX.

En este se relata el repudio de un padre, el Caratejo Longas, que al llegar de la guerra descubre que su hija, Maria Eduvigis, queda embarazada al contraer relaciones sexuales con un joven del pueblo que no tiene ningún reconocimiento social, no por el patrón, como él lo esperaba. Ante esto, podríamos pensar que el erotismo en el cuento se presenta por la narración del encuentro sexual entre Maria Eduvigis y el joven. Pero, sorprendentemente,

⁷ En su artículo “El cuento colombiano del siglo XX”, R.H. Moreno Durán señala que la cuentística colombiana del siglo XX se divide en dos vertientes. Por un lado, un regionalismo, liderado por Tomás Carrasquilla que constantemente hacía una apología a su tierra de origen; la cual dominaba en las primeras décadas del siglo. Por otro lado, un cuento urbano, representado por Clímaco Soto Borda, que posteriormente con la generación trashumante, señalada por el mismo autor, se posiciona como la principal preferencia para los escritores de las últimas décadas.

Tomás Carrasquilla nunca llega a narrar la unión sexual de estos personajes; a duras penas se insinúa en unas pocas líneas que acontece a cuando Doña Rufa, la madre de la joven, debe hacerse cargo de los oficios de la casa, descuidando a su hija:

Y eso que en la casa ocurrió algo, y aun algos, por aquellos días. Pero no: sus altas atribuciones de vaquera labradora y mayordoma de finca, en que dio rumbo a sus actividades y empleo a la potencia judaica que hervía en su carácter, no le daban tiempo ni lugar para embelecocos y enredos de otro orden.

¡Lo que es tener oficio!... (Ctd. en Escobar Velásquez 31. Énfasis añadido)

El erotismo en este cuento no se revela por la descripción de un encuentro sexual, sino por la narración del cuerpo de Maria Eduvigis. De modo que podemos catalogarlo como un erotismo en la literatura, al no trabajar el tema sexual en la totalidad de la historia, sino en unas escasas líneas que, incluso, no configuran los hechos principales de la trama. Estas son:

¡Culebra brava la tal Eduvigis! Sazonado por el sol y el viento de la montaña era aquel cuerpo, en que no intervinieron ni artificio ni deformación civilizadores; obra premiada de la naturaleza. Las caderas, el busto bien alto, la proclamaban futura madre de la titanería labradora. El cabello, negro, de un negro profundo, se le alborotaba, indomable como una pasión; y en esos ojos había unas promesas, unos rechazos y un misterio, que hicieron empalidecer a más de un rostro masculino. Un toche habría picado aquellos labios como pulpa de guayaba madura; de perro faldero eran los dientes, por entre los cuales asomaba tal cual vez, como para lamer tanto almíbar, una puntita roja y nerviosa. Por este asomo lingüístico de ingénito coquetismo, la regañaba el cura a cada confesión, pero no le valía. Así y todo, mostrábase tan brava y

retrechera, que un cierto galancete hubo de llevarse, en alguna memorable ocasión, un sopapo que ni un trancazo; fuera de que el Caratejo la celaba a su modo. Él tenía su idea. Tanto que, apenas separado de la muchacha se dijo, hablado y todo y con parado de dedo: "Verán cómo el patrón le quebranta agora los agallones". (Ctd. en Escobar Velásquez 30)

Esta descripción del cuerpo de Maria Eduvigis se aleja del principio de decoro, dado que no emplea ninguna de las estrategias narrativas mencionadas por J. E. Jaramillo Zuluaga para describir el cuerpo de la joven. Antes, este es retratado explícitamente y cargado de una sensualidad desbordada con simples descripciones como, por ejemplo, la cabellera, símbolo de feminidad, que al ser narrada a través de la abundancia y el color negro se convierte en una síntesis de seducción.⁸ De ahí que genere una ruptura con el cuerpo de María, narrado por Jorge Isaacs, en vista de que se deja a un lado el ideal romántico de una mujer pura, maternal, pasiva y débil tanto física como moralmente, para imponer la braveza, la coquetería, la sensualidad desbordada del cuerpo de Maria Eduvigis que, constantemente, le hacen ganar más de un buen regaño del cura de la iglesia. No es entonces casual que críticos, como Raymond L. Williams, consideren "¡A la plata!" el primer cuento con temática feminista en Antioquia, puesto que consigue desvincularse de un canon de valores viriles, al recrear personajes femeninos que ofrecen paradigmas distintos de identificación (Pérez Sastre 43).

Después del cuento de Tomás Carrasquilla aparecen en la segunda y tercera década del

⁸ En su libro *Mi historia de las mujeres*, Michelle Perrot explica cómo el cabello es una herramienta de seducción para la mujer. De ahí que la cultura judeocristiana, por ejemplo, imponía a la mujer recoger su cabellera o cubrirla a través del velo, que se transformaba en símbolo de virginidad. Contrariamente, un cabello suelto y desordenado podía significar una facilidad en la mujer (62-77).

siglo XX unos intentos más de abandonar el principio de decoro. En este aspecto, Óscar Castro García en su introducción a su antología, *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano* (2004), evidencia los esfuerzos de cuentistas como Lydia Bolena (1882-1959), José Luis Restrepo Jaramillo (1893-1926), Adel López Gómez (1901-1989) y Tulio González Vélez (1906-1968) por narrar el erotismo sin censura. Sin embargo, no se logrará un erotismo sin un principio de decoro que lo domine hasta que no suceda una transformación en la sociedad colombiana, en la cual las principales ciudades del país comienzan a recibir una gran cantidad de inmigrantes venidos del campo. Esto ocasiona, primeramente, una preocupación en los mismos escritores de salvaguardar el cuerpo, protegiéndolo de los nuevos habitantes y, posteriormente, visto que esta empresa no se puede lograr, un intento de abandono del principio de decoro (Jaramillo Zuluaga, “El deseo” 8). Un grito por liberarse de tener que velar lo que no se puede decir.

Es aquí donde se presenta, a finales de la década del treinta, el escritor José Restrepo Jaramillo (1896-1945), quien, como ya mencionaba Mario Escobar Velásquez en su *Antología comentada del cuento antioqueño* (1986), logró desligarse de la literatura ortodoxa de Tomás Carrasquilla y Francisco Paula de Rendón (1855-1917), para abrir el panorama de las letras colombianas a una literatura de carne y hueso, que permitiera retratar libremente personajes que padecen el pecado de sus sexos (84). De esta forma, en cuentos como “Cinco minutos de castidad” (1939) y “El primer viernes” (1939), de su autoría, se trabaja el tópico de la pérdida de la virginidad masculina, a través de la recreación de un ambiente puritano que hace que los personajes se sientan culpables de acceder a sus pasiones carnales. Para esta ocasión se ha elegido el cuento “El primer viernes”, a causa de que en este se narra un encuentro sexual, sin dejar a un lado un lenguaje poético que, aunque desplaza la imagen real

del acto erótico, no ultraja la pasión intensa característica de todo encuentro.

2.1.1. “El primer viernes” (1939) de José Restrepo Jaramillo

Óscar Castro García, en su antología *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano*, declara a José Restrepo Jaramillo como el primer escritor donde se encuentran las primeras manifestaciones del erotismo en el cuento colombiano, razón por la cual decide comenzar su antología con el relato “El primer viernes” del mismo autor. En este se relata la historia de Simbad, un estudiante del colegio de los hermanos cristianos quien, siguiendo la costumbre de visitar el pueblo vecino todos los viernes al salir del colegio, se ve obligado a guardar reposo durante una tormenta en la casa de Ángela, quien junto a su hermana ejerce la prostitución. El clímax de la historia surge cuando estos dos personajes comienzan a experimentar un deseo de poseerse el uno al otro, opuesto a los sentimientos iniciales que experimentaba Simbad, al ver a Ángela y a su hermana como “dos muchachas gordas, secas y sonrientes” (Ctd. en Castro García 40), para nada provocativas.

Por el contrario, en Ángela se aviva, desde el comienzo, un deseo intenso de poseer el cuerpo del joven de 14 años, frágil e inocente, en el cual le espera conocer una nueva virginidad. Este deseo erótico de Ángela es manifestado a través de la voz del narrador que actúa como su consciencia. Así, cuando Simbad entra en la habitación a cambiarse las ropas húmedas, constantes pensamientos atacan a Ángela:

¡Entra, Ángela! Es tuyo, más tuyo que aquellos que te han buscado como un descanso en su camino o en su vida. Éste lo envió para ti la naturaleza. La tempestad lo arrinconó en tu cuarto. Vas a conocer otra virginidad ya que la tuya se acabó hace tanto tiempo. Estás sola con él, en esta arca que flota sobre el nuevo

diluvio universal. ¡Un par de animales de cada especie! Un par que deberá multiplicarse a través de los planetas y los siglos, hasta llegar a ser numerosos como las estrellas del cielo, como las arenas de la tierra, como las gotas del mar, como los hilos de agua que en esta hora llevan lentamente los Andes camino del océano. (Ctd. en Castro García 44)

Simbad y Ángela son representados como dos animales que deben reproducirse eternamente en la mítica arca de Noé. Más allá de la referencia bíblica, sobresale la intención de simbolizar el deseo erótico a partir de lo animal, algo que, a la larga, nos lleva a Octavio Paz, cuando nos plantea que el erotismo es una metáfora de la sexualidad. Por esto podemos pensar la experiencia erótica como una imitación, un deseo irrealizable de volver a la sexualidad primaria: la animal, o, parafraseando a Paz, como un reflejo de la mirada humana en el espejo de la naturaleza, donde esta última jamás contempla la representación que se le hace (*Un más allá* 24-5). De este modo, el encuentro erótico entre Ángela y Simbad imitaría la sexualidad animal, que solo tiene como fin la reproducción, quizás por ese mismo deseo de perpetuar la continuidad de cada participante.

Más aún, no podemos dejar de lado el paso del estado normal al estado erótico que sucede en Simbad. Este que inicialmente no experimentaba una atracción sexual hacia Ángela, de repente es atacado por unos inexplicables efluvios que lo envuelven mientras se cambia las ropas húmedas. Aquí, lo interesante es que, contrariamente a lo planteado por Georges Bataille, este paso de un estado normal a un estado erótico no implica en los personajes una sustracción, una angustia al saber lo que acontecerá en el acto erótico; sino más bien un impulso que incita a Simbad a lanzarse hacia el cuerpo de Ángela, para al final unirse con ella:

Simbad alcanzó a ver, con cierta angustia que nunca pudo explicarse, las *Cien lecciones de historia sagrada*, la geografía y la aritmética, que había puesto con su gorra sobre un taburete viejo. Sintió por última vez la tempestad de afuera y se lanzó a la otra, desesperado y terrible, macho poseído, derrotado y engrandecido por la soledad, el huracán y la carne. Hubo un rapidísimo remolino de luces y esquirlas ígneas. Corrientes de lava brava atravesaron su cuerpo trémulo. Nubes de otros planetas le velaron los ojos; un estampido de otros siglos que aún retumba en su cabeza de treinta años, lo inclinó furiosamente hacia la tierra; y sobre una pirámide de historias, geografías y aritméticas, por allá lejos, muy arriba, muy hondo, Simbad y los autores de esos libros doblaron la cabeza, mientras un cataclismo universal borraba del mundo la casa de la cima y el colegio del muchacho, al tiempo que una flor sangrienta y brillantísima abría cien pétalos gigantescos en la mitad del alma descubierta de Simbad... (Ctd. en Castro García 45-6)

La pérdida de la virginidad de Simbad, simbolizada en la flor que se abre en la mitad de su alma, aunque se describe a través de un lenguaje poético, no es censurada o desplazada en la narración. Antes bien, esta se escribe con la violencia característica de un encuentro erótico, que puede actuar como un “cataclismo universal” que borra el ambiente exterior. Igualmente, esta misma imagen fácilmente la podríamos emparentar con la idea del orgasmo en Bataille, la cual es denominada también como una “muerte chiquita”, ya que en esta se produce la muerte de la discontinuidad de los seres que participan en el encuentro erótico, pero, a la vez, el nacimiento de una nueva continuidad.

La última escena del cuento se resume en unas escasas líneas: “Cuando al fin llegó a

su casa, ya de noche y todavía con las ropas húmedas, sintió una espantosa gana de llorar al oír que su madre le decía: ¡pobre hijito mío!” (Ctd. en Castro García 46). Esta vergüenza que experimenta Simbad, al llegar a casa y ver a su madre, es opuesta al impulso que lo acompañó durante el estado de deseo erótico, porque al final es producida por el reconocimiento de saber que ha transgredido algo o, en otras palabras, que ha pecado. Esto se debe a que toda experiencia erótica implica una transgresión de lo prohibido que, como plantea Bataille, genera en nosotros la sensación de la angustia, la experiencia del pecado:

Si observamos la prohibición, si estamos sometidos a ella, dejamos de tener conciencia de ella misma. Pero experimentamos, en el momento de la transgresión, la angustia sin la cual no existiría lo prohibido: es la experiencia del pecado. La experiencia conduce a la transgresión acabada, a la transgresión lograda que, manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene para gozar de él. (43)

En toda experiencia del pecado -de la transgresión de lo prohibido- experimentamos un profundo goce instantáneo que, al final, se disuelve para ser reemplazado por el arrepentimiento. Sin embargo, cabe precisar que este profundo goce nunca hubiera sido posible si inicialmente no hubiéramos tenido la consciencia de lo prohibido, dicho de otra forma, solo cuando somos conscientes de lo que hay detrás de la prohibición, una ley que intenta salvaguardarnos de la violencia, de la muerte; podemos experimentar el goce, porque sabemos que hemos levantado la ley momentáneamente para ir en su contra.

A su vez, para Bataille estas prohibiciones o interdictos fueron instaurados en su mayoría cuando el hombre accedió al mundo del trabajo, con el objetivo de que este mantuviera un equilibrio con aquello que más le atemorizaba: la muerte, de la cual se hizo

consciente diferenciándose de los animales. De esta misma consciencia de la muerte, la sexualidad humana se vio limitada mediante unas prohibiciones, dado a que el hombre también logró tener una comprensión del desequilibrio que sucede en todo acto erótico. Esto es para Bataille una diferencia más entre el erotismo, solo perteneciente al hombre, y la sexualidad animal:

El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser. Por sí misma, la sexualidad animal introduce un desequilibrio, y ese desequilibrio amenaza la vida; pero eso el animal no lo sabe. En él no se abre nada parecido a un interrogante. (33)

Con lo anterior podemos recapitular el encuentro erótico entre Simbad y Ángela, donde la consciencia de lo prohibido y, a la vez, del desequilibrio que sucede en el acto sexual son aspectos fundamentales para que se produzca la sensación máxima de placer: el orgasmo. Esto sucede porque el impulso que incita a Simbad a lanzarse al cuerpo de Ángela está acompañado del deseo de experimentar lo prohibido, en este caso la pérdida de la virginidad. Simultáneamente, el deseo de Ángela de poseer el cuerpo de Simbad está impregnado de la consciencia del desequilibrio del erotismo, puesto que Ángela ya conoce la experiencia que sucede en el acto erótico, donde en el punto máximo de placer el mundo exterior se disuelve para darnos la sensación de unidad con el otro. De ahí que inicialmente el deseo erótico de estos dos personajes sea representado a través de la animalidad, porque esto nos recuerda el mundo sin la prohibición, donde la sexualidad no tiene límites.

En síntesis, en este cuento de José Restrepo Jaramillo se presenta una ruptura con la tradición de la cuentística colombiana del siglo XX, a causa de que no se encuentra una

censura de la narración erótica mediante el principio de decoro, el cual dominó la tendencia literaria a comienzos del siglo XX. De esta manera, en este relato nos encontramos con la narración de un encuentro sexual, en donde se expone lo que sucede en el entorno de los personajes, es decir, las sensaciones intensas que los acompaña.

Sin embargo, cabe señalar que la importancia del cuerpo en este cuento no se concibe como un elemento que puede ser erotizado o, de igual forma, como un elemento que permite entender la discontinuidad de cada individuo y, por consiguiente, la conformación de una unidad; sino más bien por la propia relación que hay entre cuerpo y erotismo. Esto se debe a que, al final, la sensación de arrepentimiento de Simbad es producida por la vulnerabilidad de su consciencia que no fue capaz de dominar los placeres del cuerpo. Esto es un triunfo del cuerpo frente a la mente representada como la consciencia, en el que vemos, una vez más, cómo el cuerpo se representa como el emblema perfecto de los excesos carnales.

2.2. El cuerpo enunciado: el erotismo en el período de “La Violencia” (1948-1958)⁹

El período de “La Violencia” (1948-1958) afectó indudablemente la historia de la literatura colombiana del siglo XX, sin dejar indemnes a territorios como el del erotismo. En cuanto a esto, J.E. Jaramillo Zuluaga mencionaba, en su artículo “El deseo y el decoro en la novela colombiana del siglo XX”, que en el instante en que se registró la violencia en las páginas de la novela, el cuerpo erotizado apareció en todo su esplendor, por tal motivo “(...) las palabras

⁹ Se conoce como el período de “La Violencia” a un conflicto social y político ocurrido en Colombia en los años de 1948 a 1958, el cual se habría desencadenado con el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Sin embargo, cabe señalar que hay historiadores que optan por establecer el origen de este período en el año de 1946, cuando, tras la renuncia del presidente Alfonso López Pumarejo el año anterior, se inicia la sangrienta lucha entre conservadores y liberales que perdurará hasta la coalición de los partidos, conocida como El Frente Nacional, en el año 1958.

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 incommunicable” (17). En consecuencia, los escritores de esta década dejaron atrás una guerra contra el decoro, para emprender una búsqueda por una verosimilitud, entendida también como una respuesta a cómo narrar la realidad colombiana, la cual pudo hallarse, entre otros lugares, en la literatura erótica, como una forma de decir lo innombrable. Así lo sugiere Óscar Castro García con relación al género cuentístico:

La literatura dio cuenta de esta situación con profusión en la novela, con poca relevancia en la poesía y en menor medida en el cuento. Pero el auge del erotismo en dicho género literario durante la época puede ser una forma, aún no investigada, de decir ese otro lenguaje de la sensibilidad, de mostrar la cara de la represión y de la opresión, y de manifestarse contra la situación que se vivía en Colombia, donde crecían y se agravaban la pobreza, la migración del campo a la ciudad, la sobrepoblación urbana, la proletarización de las grandes ciudades y la pérdida paulatina de oportunidades; igualmente, las diversas injusticias, los abusos y la pérdida de libertades. Esto explica que muchos cuentos de erotismo vinculen los anteriores fenómenos a los propios conflictos narrados. (23)

De igual manera, es en esta década donde sucede finalmente una victoria del cuento urbano frente al cuento regionalista, gracias a las aportaciones del grupo Mito, fundado a través de la revista homónima en el año de 1955 por Jorge Gaitán Durán (1925-1962) y Hernando Valencia Goelkel (1928-2004); y el grupo Barranquilla, en los que sobresale la figura del

escritor Álvaro Cepeda Samudio (1926-1962), como uno de estos jóvenes escritores e intelectuales que se reunieron en el bar “La Cueva”.

Desde aquí los escritores prefirieron integrar un retrato de la ciudad en su narrativa,¹⁰ con todas sus características vigentes: la pobreza, la sobrepoblación, a causa de la gran migración a la urbe; la proletarización y la pérdida de oportunidades; mencionadas anteriormente por Óscar Castro García. Igualmente, hubo una predilección por una tendencia cosmopolita, que se definiría como el intento de abrir la literatura colombiana a lo universal. A partir de esto el erotismo en el cuento colombiano se intensifica, adquiriendo nuevas perspectivas, como, por ejemplo, ir a favor de una literatura marginal que, a pesar de que propiamente no se da en esta década, si no fuera por estos hechos acaecidos, y, al mismo tiempo, por la conformación de estos grupos intelectuales no se hubiera logrado. Esto se debe a que una de las cualidades de estos escritores fue introducir la ciudad en su narrativa, lo que permitió la aparición de personajes marginales, ya que a través de la ciudad se hacen vigentes individuos como las prostitutas, los homosexuales, los transexuales, entre otros.

Más aún, a pesar de que estos grupos intelectuales cristalizaron el horizonte de la literatura colombiana en la década del 50, no se pueden dejar de lado otras grandes figuras, mencionadas por Óscar Castro García, en la introducción de su antología *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano* (2004); como Hernando Téllez (1908-1966), Eduardo Caballero Calderón (1910-1993) y Clemente Airó (1918-1975). Entre los cuales podríamos

¹⁰ No obstante, se debe tener en cuenta también la participación de escritores como Manuel Mejía Vallejo (1923-1993), quien siguió hasta el final la línea del cuento regionalista, iniciada en el siglo anterior por Tomás Carrasquilla. De esta manera podríamos destacar cuentos como “Una canoa baja el Orinoco” de *Cuentos de zona tórrida* (1967), donde el erotismo se desarrolla en un ambiente pueblerino, en el que todavía priman unos valores patriarcales que hacen de la mujer meramente un objeto de deseo.

distinguir la aportación del primero, Hernando Téllez, con su cuento “Genoveva me espera siempre” publicado en *Cenizas para el viento y otras historias* (1950), para el desarrollo del erotismo en Colombia, en vista de que, por primera vez, el erotismo es envuelto en un ambiente urbano.

Ahora bien, con respecto a la figura de Jorge Gaitán Durán, posicionamos su repercusión para el desarrollo del erotismo en la literatura colombiana, a través de tres esferas que desempeñó a lo largo de su vida: la de poeta, la de traductor, y, por último, la de ensayista. En la primera esfera, es inevitable no mencionar su poemario *Amantes* (1959), en el que alza un canto por los cuerpos en su estado de deseo erótico más intenso. En la segunda, recordamos la gran labor que efectuó de traducir, probablemente por primera vez en Colombia, las reflexiones de Georges Bataille sobre el erotismo para la revista *Mito*. Esto nos hace pensar en la gran influencia que pudo tener el filósofo francés en aquellos escritores que, gracias a la revista *Mito* y la labor de Gaitán Durán, pudieron conocerlo.

Por último, en la tercera esfera, cabría resaltar su segundo libro de ensayos publicado bajo la editorial *Mito*, *El libertino y la revolución* (1960), en el que, recogiendo algunas reflexiones sobre la obra del Marqués de Sade, elabora una apología a la figura del libertino, personaje prototípico de la literatura erótica, que siempre va en contra de la sociedad. En este, al leer las primeras páginas, evidenciamos una gran influencia de Bataille:

Comprendamos por qué en el ejercicio de la sexualidad no somos la misma persona que los demás ven en la calle o la oficina o el templo; por qué la angustia y el horror nos invaden cuando descubrimos que *somos ese desconocido* que se desnuda y goza hasta el olvido de su ser y se revuelca y cripa como una bestia en la obscenidad y el orgasmo. Hemos tenido la

revelación de que *todos podemos ser casos extremos*, de que en el mismo acto con que otorgamos la vida, con que desencadenamos el proceso de la reproducción –aun en los marcos establecidos por la Iglesia o el Estado-, nos acercamos vertiginosamente al mal y a la muerte. (14 Énfasis añadido por el autor)

Por otra parte, en cuanto a la figura de Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972) es preciso señalar su libro *Todos estábamos a la espera* (1954), en donde el erotismo toma nuevos enfoques que anteriormente no habían sido trabajados. En este sobresalen cuentos tales como: “El piano blanco”, que narra la atracción sexual de un músico hacia un objeto, los pianos; “Nuevo intimismo”, en el que, entre la comunicación de dos amantes, se puede encontrar una gran influencia de Georges Bataille; y, por último, “Vamos a matar a los gaticos”, cuento que, aunque inicialmente narra el asesinato de unos gaticos por parte de un grupo de niños, se presta, vía una lectura detallada, para ahondar en las dinámicas del erotismo y su relación con el fenómeno de la violencia colombiana.

En este panorama aparece un escritor como Carlos Arturo Truque (1927-1970) quien, en cuentos como “Sonatina para dos tambores” (1958) y “El día que terminó el verano” (1973), recrea un ambiente en que los cuerpos de los personajes se ven afligidos por el deseo erótico, al propio tiempo, que una tendencia al realismo social los bordea. A continuación, se procederá a elaborar un análisis del cuento “Sonatina para dos tambores”.

2.2.1. “Sonatina para dos tambores” (1958) de Carlos Arturo Truque

Carlos Arturo Truque logró instaurarse en el panorama de las letras colombianas con un realismo social, que cuestionaba fuertemente la producción literaria y cultural de su época.

Los veinticinco cuentos que conforman su breve obra se destacan por recrear un ambiente cargado de una realidad social, donde sus personajes se ven envueltos por la violencia, la muerte y el infortunio.¹¹ Entre ellos sobresale el cuento “Sonatina para dos tambores”, publicado por primera vez en la revista *Cromos* en el año de 1958 y, posteriormente, agregado en la recopilación de su obra *El día que terminó el verano y otros cuentos* del año 1973. En este, más allá de cumplir con los tópicos del estilo de Truque, emerge una narración erótica que se intensifica a través de la descripción del ambiente de Santa Barbara de Timbiquí, municipio del pacífico colombiano, y la expresión folclórica del currulao, género musical y, a su vez, danza típica; en los que conviven los personajes del cuento.

Sin embargo, antes de adentrarnos a la manera en cómo se presenta el erotismo en este cuento, se debe hacer, someramente, un énfasis en la importancia de pensar los cuerpos de los personajes como cuerpos racializados, donde una pregunta por la voz negra¹² puede adquirir nuevas significaciones; a causa de que, como ya lo planteaba David Le Bretón en *Antropología del cuerpo y modernidad*, el cuerpo es una realidad social, en la cual se amalgaman diversas significaciones que las distintas sociedades van atribuyendo y que, a su vez, ayudan a forjar la identidad del hombre. Esta racialización, que no se debe tomar como un factor meramente biológico, se puede considerar como una marcación constitutiva de los

¹¹ Con respecto a la obra de Carlos Arturo Truque, Fernando Ayala Poveda, en su *Manual de literatura colombiana*, destaca tres características: la violencia, la muerte y el infortunio. Estas podrían usarse, incluso, para describir la vida del autor. Ya en el año de 1956 Carlos Arturo Truque publicaba su testimonio, “La vocación y el medio. Historia de un escritor”, en la revista *Mito*, donde dejaba ver cómo el medio socioeconómico del país lo marginalizó.

¹² Empleamos este término de la misma manera que lo hace Mariluci Guberman en su artículo, “La poética del cuerpo negro en Hispanoamérica”, al realizar un estudio de la figura del negro en la poesía vanguardista hispanoamericana, deja a un lado términos como afroamericano, afrocaribeño, negritud y negrismo, que resultan problemáticos, para destacar el término *voz negra* en “el intento de presentar los poetas que cantaron el negro. No más el canto que habla del negro, empleado en el romanticismo, sino el que habla con el negro, bajo una visión antropológica, social y psicológica del mismo” (139).

cuerpos que devendría de un sistema colonial europeo, donde determinados rasgos corporales (la forma del cabello, el tamaño del cráneo o el color de la piel) adquieren importancia en un sistema jerárquico cuando se asemejan a la figura del europeo (Restrepo 18).

De modo que, trasladado a un nivel literario, no sea fortuito que la representación de un cuerpo blanco esté adornada por connotaciones positivas, mientras que su antagónico, un cuerpo indígena o negro, se acompañe con connotaciones negativas ¹³ o, en otros casos, una *exotización*, como lo hicieron alguna vez los intentos fallidos del indigenismo y el negrismo, que, en un intento de rescatar al indio y al negro respectivamente, romantizaron sus figuras. Asimismo, conviene agregar que la erotización de un cuerpo tampoco acontece a un gusto particular del autor, más bien en esta priman otros factores sociales o culturales, donde la raza o el nivel socioeconómico pueden deliberar sí es correcto o no erotizar un cuerpo:

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 de 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. (Jaramillo Zuluaga, “El deseo” 12)

Esto nos lleva a pensar en cómo los escritores del siglo XIX y comienzos del siglo XX

¹³ Un ejemplo sustancial de esto se podría encontrar en *Elegías de varones ilustres* de Juan de Castellanos, catalogada como el texto fundacional de Colombia, en el cual Luis Fernando Restrepo, en su artículo “Somatografía épica colonial: las elegías de varones ilustres de Indias de Juan de Castellanos”, apuntaba cómo los cuerpos de los españoles eran descritos intencionalmente a través de características como la masculinidad, para enfatizar su papel de héroes; mientras que los cuerpos de los indios eran disminuidos, al ser descritos eróticamente o resaltando sus cualidades salvajes.

escribieron eróticamente el cuerpo de sus sirvientas negras, resaltando sus senos o caderas protuberantes; mientras sus amadas, mujeres blancas y castas, eran descritas bellamente como la representación de la pureza. Muy distintamente, Carlos Arturo Truque se aparta de este sistema binario de lo blanco y lo negro como representación de lo positivo o lo negativo, para describir libremente el cuerpo erotizado, en donde un personaje blanco puede ser descrito desde una bajeza, al igual que un personaje negro.

Es así como en “Sonatina para dos tambores” aparece un personaje como Santiago, dominado por un intenso deseo sexual que lo hace revolcarse en la cama “desnudo y tocándose el cuerpo grandote con ganas de hembra” (Ctd. en Castro García 70), que no juega un papel antagónico con otro personaje como míster Sterns, representado no como un sinónimo de lo puro y lo culto, sino a través de una bajeza, quien en la fiesta de Santa Bárbara de Timbiquí vive en un constante estado de embriaguez: “Lo malo era que el viejo vagabundo de míster Sterns llevaba ya tres días de andar como un a «cuba» de una orilla a otra del río, engarzado en cuanto currulao sonaba. Con él no valía nada: mientras hubiera una juga, ya las patas se le iban alistando solas” (Ctd. en Castro García 69).

Por otra parte, la descripción erótica de los cuerpos aparece acompañada por el currulao, danza de origen africano que imita el cortejo sexual, permitiendo una completa liberación del erotismo. De ahí que las constantes referencias al cuerpo se presentan conectados a los instrumentos musicales propios del currulao, como, por ejemplo, la mujer de Santiago, Damiana, que dada su enfermedad evocaba al respirar el sonido de un cununo retemblado. De esta forma lo presentía Santiago cuando escuchaba la respiración de su mujer en la noche: “Desde la oscuridad miraban sus ojos brillosos y oía, amplificado como si los tuviera dentro de las orejas, los estertores, los tumbos y los retumbos de los pulmones que

soltaban el aire” (Ctd. en Castro García 70).

Al mismo tiempo, los cuerpos se presentan entregados a unas dinámicas sexuales propias de la danza, que le otorga a la mujer y al hombre un papel específico en el juego erótico. Así, la parte femenina se presenta en su lado más provocador incitando al hombre a poseerla; mientras el hombre se adelanta con un galanteo, la acorrala, y cuando ya la va a poseer, la mujer se da la vuelta y se repite, otra vez, los mismos pasos:

Tronco de negra que era; hembra completa de arriba hasta abajo, un diablo para aguantar los *envites* quedándose quietecita, moviendo solo las nalgas anchas y los senos robustos de calabazo. Y él, vuelto el patas, dándole aire con el pañuelo, yéndosele de frente, en firme, y parándose en seco, mientras la tambora, los cununos, los guasás y las cantadoras iban trepándose el baile a la nota más alta: “er patacoré, que se va caé... que se va caé... que se va caé...”

(Ctd. en Castro García 74)

Entonces, aunque en el cuento no se narre un encuentro sexual, la danza del currulao reemplaza la experiencia erótica, al presentar elementos como el coqueteo y la atracción que atizan el deseo. Esto hace que los cuerpos en la danza se encuentren inscritos en unas dinámicas pertenecientes a la experiencia erótica. Así, por un lado, la parte femenina juega un papel pasivo, al ser quien recibe los *envites*, es decir, las insinuaciones de su pareja. Por el otro lado, la parte masculina juega un papel activo, al ser quien debe acorralar e insistirle a la mujer. Estas dinámicas entre lo femenino y lo masculino se asemejan a los planteamientos de Georges Bataille, quien decía que era la mujer la que jugaba un papel pasivo en la relación sexual, al ser ella quien se disolvía en el acto erótico. Además, agregaba Bataille, que la mujer como el objeto de deseo del hombre, debe tanto atraerlo como huir de

él, para intensificar el juego erótico:

Lo más frecuente es que el objeto que se ofrece a la búsqueda masculina se haga esquivo. (...) El defecto que tiene ese escabullimiento es la modestia que está lógicamente ligada a él. El objeto del deseo no habría podido responder a la expectativa masculina, no habría podido provocar la persecución ni, sobre todo, la preferencia, si, lejos de escabullirse, no hubiera conseguido, mediante la expresión o el aderezo, que se fijasen en él. Ofrecerse es la actitud femenina fundamental, pero al primer movimiento —el ofrecimiento—, le sigue el fingimiento de su contrario. (...) El juego consiste en la utilización de un aderezo que tiene el mismo sentido que la prostitución; luego, la huida, o la fingida huida, atiza el fuego del deseo. (138)

Para Bataille la mujer, al convertirse en el objeto de deseo del hombre, debe atizar el deseo erótico mediante dos jugadas: la atracción y la huida, las cuales se convierten en signos anunciadores de un futuro encuentro sexual. En el caso de la primera se hace indispensable el elemento de la belleza, con el fin de intensificar la atracción del hombre hacia la mujer. Esto se debe a que la belleza no solo incita una admiración en el espectador, sino también un deseo de profanación. Lo anterior lo podemos apreciar en la descripción del cuerpo de Guillermina, quien hace que surja en Santiago un enorme deseo sexual:

Era que sabía que allá andaba la Guillermina, de falda almidonada, los senos parados como dos cucuruchos. Lo que pasaba era que le iban subiendo unos deseos locos de ir a verse con ella para sentir el cosquilleo que sentía cuando las tetas grandotas le retemblaban al bailar la juga y el patacoré. (Ctd. en Castro García 73)

El cuerpo de Guillermina se presenta en todo su esplendor, es un cuerpo joven y saludable que resulta agradable a la vista, pero, aun así, en él se revela una animalidad secreta, una bajeza que se desea conocer. Esto anuncia una contradicción: la belleza, pese a que es asociada a lo puro, contiene en sus profundidades su contrario, la fealdad, que usualmente es representada en las formas animales. Ante esto, Bataille considera que, si bien categorizamos un cuerpo bello cuando más de aleja de lo antropoide, el erotismo necesita el reconocimiento de la animalidad para provocar el deseo. Esto sucede porque en el erotismo hay un anhelo de profanación, que se basa en un deseo de descubrir que todo cuerpo bello, caracterizado por su pureza, por su salubridad o por ser agradable a la vista; se encuentran las partes pudendas que nos recuerdan el mundo animal. De esta forma lo expresa Bataille: “Si la belleza, cuyo logro es un rechazo de la animalidad, es apasionadamente deseada, es que en ella la posesión introduce la mancha de lo animal” (150). Por esto en la descripción del cuerpo de Guillermina constantemente se hace énfasis en sus partes pudendas, como sus senos protuberantes que tiemblan al bailar la juga y el patacoré, y que intensifican el deseo de Santiago de poseer su cuerpo.

Contrario al cuerpo de Guillermina se presenta el cuerpo enfermo de Damiana, en el cual no hay un atisbo de belleza que produzca en Santiago un deseo erótico. Este es un cuerpo que resulta inválido, que al ser descrito desde su enfermedad hace que sea un cuerpo indeseable o, al mismo tiempo, olvidado. Así lo experimenta Santiago, cuando en una noche visita a su mujer:

Pero el cuerpo le seguía de temblón, lo mismo de hambriento: igual a esa noche que no aguantó más y fue hasta la cama de la mujer y le metió la mano entre el pecho, para encontrarse con dos vejigas que colgaban como nido de

oropéndola y que se le escurrieron entre los dedos. En esa ocasión pensó, sin saber por qué lo pensaba, que ésa no era Damiana; o que era ella misma sin cuerpo, sin el occidente que lo urgía y le hacía brillar los ojos como candelillas. (Ctd. en Castro García 76)

Entonces, podría decirse que Carlos Arturo Truque en su cuento “Sonatina para dos tambores”, al alejarse del sistema binario de lo blanco y lo negro como representación de lo positivo y lo negativo, hace que el erotismo deje de ser una herramienta utilizada para rebajar a un protagonista según sea su raza o condición. Es por esto por lo que el erotismo en el cuento se presenta con una completa libertad, pero esta vez acompañada de la danza del currulao, la cual ofrece a los cuerpos unos papeles específicos que se asemejan al juego erótico. Esto es que el lado femenino, al representar un papel pasivo, es el encargado de provocar el deseo erótico; mientras el lado masculino, al representar un papel activo, recibe la tarea de ir en búsqueda de su objeto de deseo. Lo anterior es posible gracias a que en esta década el principio del decoro fue abandonado por los escritores, quienes prefirieron narrar el erotismo con completa libertad y, por otra parte, utilizarlo como un elemento para expresar la violencia.

Capítulo III:

El erotismo en el cuento colombiano de la segunda mitad del siglo XX

En este capítulo elaboramos un recorrido panorámico por el erotismo en la cuentística colombiana desde la década del 70 hasta finales del siglo XX. Así, teniendo en cuenta la extensión temporal que deseamos abordar, hemos decidido dividir este capítulo en dos momentos: La década del 70: el florecimiento del erotismo en Colombia, y La década del 90: la cúspide del erotismo en Colombia; en los cuales se ha seleccionado dos cuentos en los que se distinguen una narración erótica de cuerpos marginales –homosexuales y transexuales– que logra dar una inversión a la manifestación del erotismo en la cuentística colombiana. Estos son, respectivamente: “Esa otra muerte” (1972), de Umberto Valverde, y “Violeta” (1991), de Mario Escobar Velásquez.

3.1. La década del 70: el florecimiento del erotismo en Colombia

La historia de la literatura colombiana quedó fuertemente marcada por la presencia de Gabriel García Márquez (1927-2014), por lo que escritores, posteriores a la publicación de *Cien años de soledad* (1967), emprendieron la misión de abrir nuevamente el panorama de las letras colombianas que había quedado cristalizado en un realismo mágico. Así, pues, estos en un intento de mostrar “el otro lado” o un “más allá de Macondo” conformaron una nueva generación que hasta ahora la crítica literaria no ha podido denominar unánimemente. De manera que, por un lado, en el ámbito de la poesía colombiana, se tiene en cuenta la dificultad de denominar correctamente a la generación de poetas nacidos entre los años 30 y 40, y

publicados por primera vez entre las décadas del 60 y 70.¹⁴ Por otro lado, en el ámbito de la narrativa, se distinguen apelativos como Generación de Bloqueo y del Estado de Sitio, atribuida por Isaías Peña, en alusión a la situación social en que estos escritores se vieron inmiscuidos; y Generación Trashumante, retomada por R.H. Moreno Durán, en su artículo “El cuento colombiano del siglo XX”, en referencia a la gran diáspora de escritores colombianos que hubo alrededor del mundo a partir de la década del 70.

Entre estas generaciones conviene distinguir, para el desarrollo del erotismo en la literatura colombiana, los aportes de la Generación Desencantada, en el lado de la poesía, y la Generación de Bloqueo y del Estado de Sitio, por el lado de la narrativa. En cuanto a la primera, ya Alejandra Toro Murillo señalaba, en su artículo “El erotismo en la poesía colombiana de la Generación Desencantada de Golpe de Dados”, la importancia del erotismo para los poetas de esta generación, quienes lo referencian de forma directa, alejándose de todo principio de decoro y, a su vez, usando eróticamente el cuerpo femenino como un juego retórico para enunciar la realidad colombiana. Con respecto a la generación de Bloqueo y del Estado de Sitio, Óscar Castro García destaca la participación de algunos integrantes de esta generación, mencionados por Isaías Peña, tales como: Helena Araújo (1934-2015), Nicolás Suescún (1937-2017), Arturo Alape (1938-2006), Germán Espinosa (1938-2007), Marvel Moreno (1939-1995), José Chalarca (1941-2015), Policarpo Varón (1941), Óscar Collazos

¹⁴ En el artículo “Poetas de los años setenta en Colombia: denominaciones y singularidades”, Alejandra Toro Murillo hace referencia al problema de la denominación de esta generación de poetas, a quienes se les ha atribuido una infinidad de nombres, ya sea por ellos mismos o por críticos literarios; tales como: Posnadaístas, Generación sin nombre, Frente nacionalistas, Desarraigados, Generación Desencantada, Generación de Golpe de Dados, Poetas del In-xilio, entre otros. Dichos apelativos han ido variando a lo largo de la historia de la literatura colombiana, según los integrantes que se clasifican para esta generación o las características particulares que se les atribuyan, las cuales no se pueden tomar como homogéneas.

(1942-2015), Milcíades Arévalo (1943), Fanny Buitrago (1943), Rafael Humberto Moreno Durán (1945-2005), Luis Fayad (1945), Gustavo Álvarez Gardeazabal (1945), Umberto Valverde (1947), Roberto Burgos Cantor (1948), Marco Tulio Aguilera (1949) y Andrés Caicedo (1951-1977). Con ellos el erotismo se solidifica tomando nuevas perspectivas.

Es así como podemos mencionar el trabajo de escritores como Germán Espinosa, reconocido por frecuentar los territorios del erotismo en su narrativa. Entre sus cuentos sobresale con gran vigor “Noticias de un convento frente al mar” (1976), en el cual, al narrar el deseo sexual de una monja, rompe el tabú del sexo dentro de las religiones. De igual forma, podemos destacar el trabajo del cuentista Marco Tulio Aguilera, quien anterior a la publicación de su libro *Cuentos para después de hacer el amor* (1983), ya frecuentaba una tendencia erótica en cuentos como “Clemencia, ojos de cierva”, publicado en su primer libro de cuentos, *Alquimia popular* (1979); o, el mismo Umberto Valverde quien, con *Bomba Camará* (1972), publica en Colombia el primer libro de cuentos que trabaja en su totalidad el erotismo y, por ende, que podemos catalogar como una literatura erótica propiamente.

Más aún, quizás una de las características más distinguibles que toma el erotismo a partir de esta década es que logra explorar nuevos territorios como la homosexualidad, pero ésta ya no es tomada solo como un factor secundario de la historia, sino como el tema principal, abarcando asuntos tan problemáticos como la identidad. Esto hace que la literatura colombiana se vea introducida en conflictos externos a ella, ya sean sobre roles de géneros, sociales, políticos, etc.; dado que, como lo plantea Daniel Balderston en “Baladas de la loca alegría en Colombia: literatura *queer* en Colombia”¹⁵:

¹⁵ En este mismo artículo Daniel Balderston manifiesta que la literatura *queer* en Colombia nace con el cuento del guatemalteco Rafael Arévalo Martínez (1884-1975), “El hombre que parecía un caballo” (1914), que hace

La homosexualidad es un factor central por el que se exploran la masculinidad y la femineidad, las relaciones de clases, los conflictos en las familias y las crisis políticas y económicas del país. Es decir, la escritura *queer* explora las tensiones y los deseos que marcan a la sociedad colombiana actual, afirmando los derechos de las minorías sexuales y las contradicciones de toda una sociedad. (30)

Por más que la literatura colombiana haya abordado con anterioridad el tema homoerótico, este, generalmente, se ha presentado desde un papel secundario, apareciendo en una que otra escena, o como una referencia indirecta. Con la llegada de la década del 70, en el caso del cuento colombiano, el homoerotismo toma un papel protagónico, gracias a la participación de escritores como Umberto Valverde, quien en su libro de cuentos *Bomba Camará* configura personajes con tendencias homosexuales, como en el caso del cuento “Esa otra muerte” (1972).

3.1.1. “Esa otra muerte” (1972) de Umberto Valverde

La obra de Umberto Valverde, al hacer un retrato fiel de la cotidianidad de jóvenes caleños entregados a una revolución por el sexo y el alcohol, está desinhibida de todo tratamiento del decoro para narrar el erotismo. En esta las temáticas de lo urbano y lo erótico se fusionan

referencia a la figura del poeta Porfirio Barba Jacob (1883-1942). Sería interesante para el desarrollo de futuros trabajos hacer un recorrido por la literatura queer en Colombia relacionado con el erotismo, donde podríamos orientar una línea de tradición con escritores como: Porfirio Barba Jacob, Gabriel García Márquez (1927-2014), Manuel Mejía Vallejo (1923-1998), Gustavo Álvarez Gardeazabal (1945), Marvel Moreno (1939-1994), Albalucía Ángel (1939), Raúl Gómez Jattin (1945-1997), Fernando Vallejo (1942), Fernando Molano Vargas,(1961-1998), Alonso Sánchez (1964), entre otros; mencionados por Balderston.

para centrar su mirada en un nuevo personaje: el homosexual; que le brinda a la literatura colombiana una nueva perspectiva a la cual rendirle tributo. Cuentos como “Esa otra muerte”, publicado en el año 1972 en el libro *Bomba Camará*, dan a conocer la cotidianidad de estos jóvenes sumergidos en una doble vida, en la cual, mediante la vida nocturna de la ciudad, pueden hacer factible la libertad de su sexualidad.

Lo anterior nos relega la tarea, primeramente, de pensar este cuento como una literatura urbana, en donde la ciudad, al ser descrita como tema principal, puede desenvolver diversas perspectivas según la visión de cada personaje. Esto hace que este cuento no se presente como un relato unidimensional, en el que solo participa un narrador omnisciente que nos cuenta los hechos de la historia; sino a través de diversos fragmentos narrados por diversas voces. De este modo, la historia del relato es contada desde la visión de sus tres personajes principales -Enrique, Antonio y Henry-, quienes, en vez de contar una verdad absoluta, relatan unos microrrelatos que complementan la del otro. Así conocemos la historia de estos jóvenes que se ven inmiscuidos en el mundo de la prostitución, al mismo tiempo que entre ellos resulta un triángulo amoroso. En este análisis nos concentraremos en estudiar cómo el erotismo se manifiesta desde la homosexualidad de estos personajes, quienes gracias a la ciudad se exhiben desde una dualidad: por el día ejercen una masculinidad obligatoria, mientras que en la noche liberan su verdadera sexualidad.

Ante todo, Enrique es el primer personaje en experimentar un encuentro homoerótico y, por ende, de inducir a los demás compañeros a este mundo. Este primer encuentro se presenta de una forma tan espontánea que no se presenta un atisbo de violencia. Esto se da cuando Enrique, al perder un año académico en el colegio, decide ir a un bar donde conoce a un hombre mayor que, aunque inmediatamente infiere su orientación sexual, no tiene la

intención de entablar una relación sexual con él, sino con la mujer que lo acompaña:

Me puse a mirar a través del espejo y me encontré varias veces con su mirada: luego, me picó el ojo, de seguro era maricón. Estaba sentado con una hembra poderosa. Ambos me asediaban con sus miradas. Él se acercó y me pidió que me sentara con ellos. Pagó las cervezas que me había tomado y fui a ocupar un asiento en medio de los dos. El ambiente se estaba poniendo chévere, poco a poco iba llegando más gente. Nunca me había sentado con un maricón, pero tenía ganas de tomar y el parecía de moneda, además de pronto me tiraría a la hembra. (Ctd. en Castro García 93)

Más tarde, cuando la mujer se retira dejando solos a Enrique y al hombre, Enrique acepta acompañarlo a su apartamento para acostarse con él. Al día siguiente, el hombre le ofrece a Enrique un carón de cien pesos, por lo que este no duda en contarle a los demás personajes su experiencia e incitarlos a hacer lo mismo.

Las constantes referencias en la cita a la orientación sexual del hombre con el arquetipo de maricón, nos permite entender cómo este cuerpo ya posee una marcación social que podemos juzgar a nuestro gusto. Al respecto, Arturo Rico Bovio plantea que “cada sujeto recibe a lo largo de su vida una compleja red de elementos de juicios, conscientes e inconscientes, físicos o mentales, para normar su conducta con relación al cuerpo propio y al de sus semejantes” (31). Estos prejuicios son modificados a través de nuestra experiencia personal. Sin embargo, no podemos dejar a un lado que, pese a que el cuerpo es un territorio en que actualmente podemos disponer como una herramienta para modificar nuestra identidad, hay ciertas características que no podemos ignorar o, en otras palabras, ya forman en nosotros una especie de huella social; entre ellas sobresale la categoría del sexo.

Así, esta categoría se presenta como una “norma reguladora” que demarca, circunscribe, diferencia los cuerpos, al mismo tiempo, que los constituye en unas prácticas discursivas que van en pro de una heterosexualidad, como única identificación válida (Butler, *Cuerpos* 18). Esto quiere decir que, primeramente, nuestro sexo nos da una manera adecuada de cómo comportarnos, no porque convengan unos factores específicamente biológicos, sino más bien debido a que se vinculan unos discursos que se van forjando a lo largo de la historia. De ahí que cuando un cuerpo se sustrae, se aparta de esta marcación, genera una especie de tabú, se margina. En este caso, cuando Enrique ve al hombre no duda en atribuirle el adjetivo de maricón, que no solo alude a una orientación sexual, sino que también nos permite inferir un comportamiento específico, más que todo afeminado, en este hombre.

Ahora bien, lo interesante en este cuento es que a partir de la ciudad se presenta un mundo ambivalente, ya que el ambiente urbano permite que los personajes tengan una doble vida, donde su manera de comportarse varía. Por un lado, hay una vida diurna, en la cual los personajes siguen el discurso que implica su sexo. Así, por ejemplo, Enrique intenta intensificar su masculinidad narrando a sus amigos las aventuras sexuales que tiene con diversas mujeres, por lo que sus amigos lo declaran un farsante:

Enrique era un hablador, no sabía cuándo decía la verdad o cuándo la inventaba, abusaba de su fama y se rodeaba de pelados con pinta. Enrique no parecía lo que era, pues solo hablaba de mujeres. Mientras agotaba sus palabras, ensayaba posiciones, gesticulaba y calculaba el golpe, ya sabía a cuál caerle, claro al más entusiasmado y el más pintoso, y cuando llegaba el momento, entraba a lo otro, “vámonos de farra el sábado, te presento unos amigos legales que gastan, no te hagas de rogar”; casi nunca fallaba. (Ctd. en

Castro García 94-5)

Por otro lado, hay una vida nocturna, donde los discursos predominantes decaen para dar abertura a una completa libertad sexual. Por lo que es aquí donde los personajes pueden ejercer su homosexualidad, al propio tiempo que se ven inmiscuidos en un mundo invertido, en el cual no hay unas pautas que guíen la manera en cómo deben comportarse, ni mucho menos son juzgados por sus inclinaciones sexuales.

A su vez, este mundo invertido, que aparece al llegar la noche, contiene las mismas dinámicas que la fiesta, donde tiene lugar una suspensión momentánea de la prohibición. Ante esto Georges Bataille expone la fiesta como un elemento constitutivo del erotismo, en donde lo prohibido se permite:

Por excelencia, el tiempo sagrado es la fiesta. (...) ahora bien, en tiempo de fiesta lo que está usualmente prohibido puede ser permitido, o incluso exigido, en toda ocasión. Hay entre el tiempo ordinario y la fiesta una subversión de valores cuyo sentido subrayó Caillois. Desde una consideración económica, la fiesta consume en su prodigalidad sin medida los recursos acumulados durante el tiempo del trabajo. Se trata en este caso de una oposición tajante. No podemos decir de entrada que la transgresión sea, más que lo prohibido el fundamento de la religión. Pero la dilapidación funda la fiesta; la fiesta es el punto culminante de la actividad religiosa. Acumular y gastar son las dos fases de la que se compone esta actividad. (72-3)

La fiesta se vuelve un elemento necesario para la vida del hombre, quien gracias a esta puede acceder a un respiro de la prohibición y, simultáneamente, se puede entregar a un tiempo momentáneo de excesos. De igual forma, la fiesta introduce al hombre en un mundo

invertido, al ofrecer una visión de un mundo no-oficial, de la cual resulta una dualidad parecida a la que anteriormente Mijaíl Bajtín planteaba con relación al carnaval en la Edad Media, cuando decían que: “Parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas” (5). Esto daba como resultado una liberación de las relaciones jerárquicas o, en otras palabras, una liberación del carácter serio de la cultura oficial.

Con respecto al cuento, lo que sucede es que la ciudad permite la creación de una dualidad, en la cual la vida nocturna de la ciudad llega a contener este mundo invertido o, dicho de otra forma, un mundo no-oficial, al permitir una subversión de los valores oficiales. Esto trae la consecuencia de una catarsis, en donde los personajes pueden liberar todos los comportamientos que tienen que reprimir durante el día. Al final, esto es una completa liberación del erotismo, donde este no se ve limitado por unas prohibiciones, ya que estas son suspendidas por unos instantes en la vida nocturna de la ciudad. Es así como los personajes pueden frecuentar lugares de noche, donde mediante la fiesta y el alcohol suceden espectáculos homoeróticos que en el día serían censurados, tales como:

El anfitrión todo amanerado dio comienzo y anunció que asistíamos al coronamiento de la loca más bella, entonces se apagaron las luces y la música sonó. Intenté sacar a bailar a una hembra, pero tú me dijiste que perdía mi tiempo y sería mal visto; en seguida la vi bailando entre ellas y los hombres hacían lo mismo. (Ctd. en Castro García 104-5)

Este mundo no oficial no va a favor de una heteronormatividad. Antes bien, aquí los personajes asisten a un mundo donde lo homosexual se corona, se premia, se vuelve una

forma válida de ser. No obstante, la represión vuelve a aparecer cuando esta doble vida se fusiona, y los demás jóvenes del barrio se dan cuenta de las andanzas de este grupo de amigos, por lo que es aquí donde aparece una nueva voz narrativa que complementa la historia del relato, ya no a través de la perspectiva de estos tres amigos, sino desde la visión de los otros jóvenes del barrio que no participan en estas actividades. Esta voz es la que juzga, cataloga los comportamientos extraños de este grupo y los aparta:

Y las voces corrieron de boca en boca, se les miró con desprecio, mientras las muchachas, arrepentidas, negaban sus pasajeras aventuras. (...) Se paseaban tomando actitudes extrañas, exagerando su manera de vestir, y se fueron desvaneciendo en el curso de los días. Y tanto era el deseo de acabar de una vez, que nuevamente se pronosticó, debido a la intensidad de ese ir y venir de voces, una definitiva caída, aunque sólo se manifestó que sería inevitable e ignorada. (Ctd. en Castro García 97)

De este modo podemos concluir que, si bien la ciudad permite un mundo ambivalente, en donde la vida nocturna se presta para la fiesta y, por consiguiente, para la creación de un mundo no-oficial, cuando estos dos mundos se combinan, y a los demás jóvenes darse cuenta de sus andanzas, este grupo de amigos es excluido de la sociedad. Al final, si bien el cuento pretende hacer un retrato de la figura del homosexual, mediante una mirada a la juventud caleña, esta figura todavía se ve censurada frente a unos valores que priman. Esto en términos más generales para el desarrollo del erotismo en la década del 70 implica una limitación, debido a que la narración del erotismo todavía se ve reprimida frente a una sexualidad válida.

3.2. La década del 90: la cúspide del erotismo en Colombia

La última década del siglo XX se convierte en la cúspide del erotismo en la cuentística colombiana. Este se ha extendido por todo el territorio colombiano convirtiéndose en un tema tan frecuentemente trabajado por los escritores,¹⁶ quienes, a diferencia de las primeras décadas del siglo XX, no temen enunciar explícitamente el cuerpo erotizado. Antes bien, este se presenta en todo su esplendor y de formas tan variadas, que muchas veces su narración queda limitando entre lo pornográfico y lo erótico, tal es el caso de Efraím Medina (1967) quien con cuentos como “Round Midnight” (1996) tiende a caer en vicios pornográficos.

Asimismo, en esta última década se empieza a explorar un erotismo femenino, con esto cabe mencionar la participación de escritores como Marvel Moreno (1939-1995), que con cuentos como “La peregrina” (1990), y José Evelio Rosero Diago (1958), con su relato “Como nunca en la vida” (1997), presentan mujeres protagonistas que son conscientes del deseo sexual que emanan sus cuerpos y no temen narrarlo con libre albedrío. Esta propuesta de personajes femeninos que narren en primera persona su sexualidad se incrementó, igualmente, en el caso de la novela colombiana en las últimas décadas del siglo XX. Al respecto, J.E. Jaramillo Zuluaga nos comenta que:

En varias oportunidades se ha considerado que algunos de estos personajes femeninos son poco verosímiles, que poseen actitudes andróginas o que son

¹⁶ En la introducción a su antología, *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano* (2004), Óscar Castro García manifiesta que en la última década del siglo XX se triplica el número de cuentos eróticos publicados, en comparación a la década anterior, según nos comenta: “Entre el corpus elegido en forma aleatoria para el seguimiento del erotismo en el cuento colombiano, se revisaron 237 libros entre obras de autor, antologías y selecciones publicadas de concursos literarios. En la bibliografía final de esta antología solo se incluyen las obras que tienen, al menos un cuento de erotismo. El año de 1994 es el de mayor cantidad de publicaciones de cuentos de erotismo en Colombia, pues de los 62 que se registran, equivalen a un cuento cada seis días” (30).

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 que confluyen textos de diversas procedencias, en un recurso de intertextualidad (letras de canciones, citas enciclopédicas, alusiones a la ópera) es también una de las formas más claras en las que el lenguaje enseña el deseo del otro que lo atraviesa y, por tanto, pone en boca de otro las palabras que lo hacen más deseable. (“El deseo” 28)

Es interesante que el carácter de verosimilitud se subordine frente al interés de conocer el deseo sexual del otro, dando como resultado personajes andróginos que sirven más como un elemento para la intertextualidad. En el caso del cuento colombiano de siglo XX, el carácter de intertextualidad no se hace tan patente, en vista de que el personaje principal generalmente no sirve como un abre bocas para referenciar otras disciplinas artísticas; empero, el carácter de verosimilitud puede verse afectado, no tanto con personajes femeninos, sino con personajes que el lector no logra identificar su identidad sexual, por lo que se puede sentir distanciado. Habría que mencionar, entonces, el esfuerzo que hizo alguna vez Andrés Caicedo con cuentos como “Besacalles” (1969), en el cual retrataba un personaje paradigmático con relación a su identidad sexual. No obstante, en este caso traemos a colación el cuento “Violeta” (1991), de Mario Escobar Velásquez, en donde se retrata la vida de un hombre transexual.

3.2.1. “Violeta” (1991) de Mario Escobar Velásquez

Mario Escobar Velásquez en *Con sabor a fierro y otros cuentos* (1991) presenta varios relatos con temática erótica, tales como: “¿Qué es un siglo patrón?”, “Con sabor a fierro” y

“Violeta”. Este último se diferencia de los otros por narrar la vida de un hombre que se hace llamar Violeta, quien se debate en la problemática por su identidad sexual, esto es lo que su cuerpo demarca, exige, al ser hombre; en contra de cómo él se percibe a sí mismo: desde lo femenino. De esta manera, conocemos en primera persona la historia de este personaje que, a causa de su condición, vive marginado por la sociedad, hasta el punto de encontrar su única validación en Calígula, su perro, con quien emerge un amor erótico. En este análisis nos concentraremos en dos aspectos fundamentales para la historia del relato: la sexualidad y el amor. Así, con el primero, podremos conocer la historia de vida de este enigmático personaje esclavizado a su cuerpo y, con el segundo, podremos acercarnos a las manifestaciones eróticas que reverberan en este cuento, razón por la cual podremos encarnar una discusión en el tercer tipo de erotismo planteado por Georges Bataille, el erotismo de los corazones.

Ante todo, la primera referencia que tenemos de la identidad sexual de este personaje es a través de su nombre, Violeta, el cual fue atribuido por su padre, a causa del hábito que su hijo tenía de esconderse cuando sentía su presencia. Este nombre, que hace alusión a “(...) la matica esa que esconde entre sus hojas la flor y apenas se le siente el perfume” (Ctd. en Castro García 227), se acopla tanto al carácter del personaje, siempre tirando a la timidez y obligado a apartarse de los demás, que a lo largo de la historia adquiere una nueva significación. Esta es que la flor que se esconde entre las hojas de la matica es la misma identidad sexual del personaje: ser una mujer que se esconde en un cuerpo masculino. De ahí las constantes referencias a su identidad: “Porque lo que yo soy es una mujer metida en un cuerpo de varón” (Ctd. en Castro García 230), “[de] las de mujer que tengo dentro de mí” (Ctd. en Castro García 235), “[la] mujer que tengo dentro fue quien supo que eso era parir” (Ctd. en Castro García 238), etc. Igualmente, de allí proviene la necesidad del personaje de

enfaticar sus rasgos masculinos para esconderse:

Así crecí, distinto. No es que sea ni siquiera amanerado: hay otros peores que yo en ese sentido. Ni que tenga delgada la voz, ni cara de muchacha. Tengo una voz, no gruesa. Pero tampoco delgada. Y la barba es algo tupida -no demasiado, pero siempre-. (Ctd. en Castro García 230)

Este dilema que padece el personaje, al estar escindido entre un lado masculino y otro femenino, nos lleva a una problemática del cuerpo, en vista de que es a través de este, particularmente del sexo, cómo los otros nos leen en el mundo. En este sentido, el sexo, más allá de ser un hecho meramente biológico, adquiere diversas significaciones a lo largo de la historia y según las distintas sociedades, forjando una manera en cómo se debe comportar el hombre. En este caso, Violeta se ve obligada a comportarse de una manera específica, por lo que dictamina su cuerpo o, en otras palabras, por aquellas marcas que la circunscriben a ser masculino. De aquí vendrían las constantes revisiones hacia su cuerpo y la sensación de extrañeza ante este, por el hecho de que su cuerpo no se adapta a cómo se percibe interiormente:

Y entonces volvían a examinarme las marcas. Pero yo tenía las de hombre: la equivocación conmigo la cometieron dentro de mí. Me armaron cosas de hombre sobre un alma de mujer. No cualquier mujer sino una princesa. Siento los gestos que tengo, majestuosos, lentos, las manos largas. Sé de los trajes de fasto: faraloes, brocados, armiños, guadamecías, tisúes, terciopelos, briscados. Las joyas: rojas como las rosas, verdes como aceite, estallando destellos. Siento la seda suave-íntima sobre la tersa piel. (Ctd. en Castro García 230)

Esta referencia a la gestualidad (“siento los gestos que tengo, majestuosos, lentos”), o la

misma inclinación hacia lo femenino a través del gusto por las telas y las joyas, nos hacen pensar que la identidad femenina de este personaje se presenta más por sus actos, es decir, la manera en cómo actúa: su gestualidad, sus movimientos, su manera de hablar; que por la propia demarcación que dicta su cuerpo. Ante esto, Judith Butler, en “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, plantea el género como un acto performativo, en la medida en que solo es real cuando es actuado. Esto significa que no hay una identidad sexual preexistente, anterior, a los diversos actos, posturas y gestos por los cuales se dramatiza y se conoce; que pueda ser la vara de mediación de un acto o atributo (309-10). Con esto podríamos interpretar que la identidad femenina de Violeta se da solo en la medida en que es actuada, dicho de otra forma, solo cuando el personaje nos hace ver sus verdaderos gestos, movimientos y sus preferencias, se hace verdadera su identidad.

Más aún, este personaje se ve obligado a esconder sus actos de la misma manera que la flor -la violeta- esconde sus pétalos y su perfume entre sus hojas, para ejercer el comportamiento que dictamina su cuerpo, el cual lo circunscribe a ser masculino, y evitar, así, ser marginado. Sin embargo, por mucho que intente camuflar sus verdaderos actos, siempre hay un gesto que no puede ocultar y que lo delata ante los demás. Estos, al mostrarse como síntomas o señales que sobresalen de la normalidad, hacen que Violeta sea condenada a la marginalidad y, por ende, a vivir en soledad.

A su vez, es desde esta marginalidad, que lo condena a permanecer en soledad, donde se vivencia su experiencia amorosa y erótica, las cuales se manifiestan por primera vez hacia un compañero de la universidad, para después intensificarse con la compañía de su perro, Calígula. Este primer sentimiento amoroso que padece por su compañero es tan inmensurable que, por momentos, logra suplantar su soledad por una sensación de vastedad:

Sentía por allá adentro del pecho mío una ternura insondable. Casi no me dejaba respirar esa hondura porque todo el aire que tragaba no podía llenarla. Una hondura que pedía más y más, y más. Era exactamente como asfixiarse: asfixiarse en la demasía de aires, ¿entienden eso? Pero una asfixia que me gustaba. Me pensaba para mí solo qué cosa innombrable sería sentir sus brazos a mí apretados. Oír su boca soltando mi nombre. Pensar que...Pensarlo nada más. (Ctd. en Castro García 243)

No obstante, pese a la fuerte sensación amorosa que padece Violeta, este amor solo se queda en un plano imaginativo, convirtiéndose en un sentimiento idealizado, al cual nunca puede acceder a su experiencia real. De la misma forma, este amor no logra trascender a una búsqueda por el alma de la otra persona, punto esencial en la definición del amor para Octavio Paz, quien, en su libro *La llama doble*, manifiesta que “[el] amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a una alma” (32). En este caso el amor de Violeta hacia su compañero de la universidad solo se queda en un plano corporal: Violeta contempla abstraída el cuerpo de su compañero y desea desesperadamente poseerlo, pero nunca se da una experiencia de conocer al otro, en la cual a través de ese conocimiento se podría acceder al alma y, así, a la definición del amor de Octavio Paz, muy influenciado, cabe señalar, por el amor platónico.

En esta misma sintonía, podríamos posicionar la primera experiencia erótica que obtiene con este compañero en un plano imaginativo, donde el deseo erótico solo se manifiesta evocando la imagen del ser amado. Ante esto es importante señalar que para Octavio Paz ningún acto erótico se realiza en solitario, más bien en todo encuentro se presenta la participación de dos o más personas que pueden ser, incluso, imaginarias. Esta es, para

Paz, una diferencia más entre la sexualidad y el erotismo: “en el segundo, uno o varios de los participantes puede ser un ente imaginario. Solo los hombres y las mujeres copulan con íncubos y súcubos” (*La llama* 15).

Sin embargo, no podemos ignorar que solamente cuando los participantes se unen en una experiencia real se puede advertir la disolución de nuestra individualidad, para conformar una unidad momentánea con el otro. Esto lo podemos evidenciar desde la propia experiencia erótica de Violeta, que logra advertir la disolución de la individualidad justamente cuando deja atrás la imagen fantasiosa de su primer amor, y se entrega a sus primeros encuentros sexuales con los rufiancitos, jóvenes con quienes tiene encuentros clandestinos. En uno de estos nos relata lo siguiente:

Nunca me he sentido tan otro, tan consciente de ser uno los dos, que es a lo que aspiran quienes aman, como cuando esa unión se establece. No es nada más las pieles unidas, entre ellas solamente el sudor. Es más, y es indecible. Si hay cielo deberá ser algo como eso: una unión en que uno es el otro, el otro es uno. Los dos son uno solo con dos cabezas. (Ctd. en Castro García 238)

Con esto podemos inferir que es necesaria la presencia real del otro, no solo imaginaria, para experimentar “una unión en que uno es el otro, el otro uno”. De igual modo, cabe mencionar que esta sensación de unidad, que es la idea principal del erotismo en Georges Bataille, se emparenta fuertemente con la sensación culmen del placer: el orgasmo. Así, cuando los dos participantes logran el éxtasis sexual por un momento sucede una disolución del mundo exterior, para acontecer a una unión con el otro o, en otras palabras, una continuidad.

No obstante, la experiencia erótica más intensa que logra Violeta no es en sus encuentros clandestinos con los rufiancitos, sino con su perro, Calígula, de quien se enamora

en su vejez. Esta unión entre estos dos seres resulta tan apasionada que el erotismo deja atrás su papel simplemente corporal, para remitirse a un erotismo de los corazones, en el cual la pasión de los amantes es tan intensa, que emerge en ellos un deseo profundo de prolongar la continuidad que se da en el acto erótico. De modo que podemos decir que los primeros encuentros sexuales con los rufiancitos son más frívolos, dado de que en ellos no surge una necesidad de prolongar la unidad; a diferencia de sus encuentros con Calígula, en los cuales florece una necesidad insaciable de prolongar la unidad.

Lo anterior se da gracias al ingrediente fundamental de este tipo de erotismo: el amor. Por esto es indicado apuntar que, contrariamente, Violeta primero se enamora de su perro, Calígula, para después experimentar una atracción física hacia él. Esto sucede porque Calígula logra acabar con la soledad, consecuencia de la marginalidad, que atormenta al personaje desde su juventud. Asimismo, este amor se va intensificando con el paso del tiempo hasta el punto de que ambos llegan a compartir momentos apasionados, donde el tiempo se desvanece a través de sus miradas, logrando lo que Octavio Paz declaraba como unas de las cualidades del amor, la atemporalidad, cuando decía: “Por el amor le robamos al tiempo que nos mata unas cuantas horas que transformamos a veces en paraíso y otras en infierno” (*La llama* 131). Así, estos dos personajes pueden mirarse mutuamente por un tiempo prolongado que se convierte en un paraíso:

Pero también pone su cabezota en mi regazo y con los ojos alcanza a decirme la infinidad de lo que me quiere. Su amor es vasto, y tardan horas en decirlo esos ojos devotos. Y le digo también de mis querereres, gastando otras horas. No tenemos afán: nada nos acosa. (Ctd. Castro García 240)

A su vez, para Georges Bataille este anhelo de perpetuar la unidad es provocada por la pasión

desenfrenada de los amantes, en cuanto que “[le] parece al amante que solo el ser amado (...) puede, en este mundo, realizar lo que nuestros límites prohíben: la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos” (Bataille 25). Por todo ello, Violeta se entrega frenéticamente al deseo de querer permanecer unido a Calígula, en un amor inusual que logra salvarlo de la soledad, sustituyéndola por la sensación de ser completado por alguien. Esto es experimentado a través de sus juegos eróticos:

Primero fueron esas caricias un alivio que yo le daba. Una necesidad que le llenaba. Luego fueron convirtiéndose en juegos eróticos en que yo tenía mi parte de placer. Siendo partícipe del suyo integrábamos una entidad. Eso es amor ¿no? El que dos seres se fundan en uno, así sea por unos minutos que siempre son tan rápidos. Aunque el uno sea perro, y el otro algo dúplice: por dentro una, por fuera uno. (Ctd en Castro García 241)

Aun así, esta pasión desenfrenada es la que ocasiona, posteriormente, el sufrimiento de los amantes, al darse cuenta de la imposibilidad de preservar la fusión, y es que, al final, como el propio Bataille comenta: “Pues hay, para los amantes, más posibilidades de no poder encontrarse durante largo tiempo que de gozar de una contemplación exaltada de la continuidad íntima que los une” (24-5). Por esto, desde este sufrimiento que padece los amantes, puede nacer un deseo violento de provocar la muerte del ser amado o, incluso, de sí mismo.

Para concluir, podemos decir que el erotismo de los corazones, aquel que solo se da entre los amantes, trasciende el erotismo de los cuerpos, al querer preservar la fusión que se presenta en el encuentro erótico. Esto nos remite a una de las tríadas fundamentales del erotismo, donde este es acompañado por otros dos elementos: la sexualidad y el amor, los

cuales son representados como unos círculos concéntricos, en donde la sexualidad se posiciona en el centro, como el origen de los demás elementos; mientras que el amor se posiciona como el último círculo que contiene a los demás. De ahí que Octavio Paz pueda manifestar que “[el] amor es la metáfora final de la sexualidad” (*La llama* 106), ya que no solo logra trascender el terreno de la sexualidad, sino también del erotismo, al dejar atrás una búsqueda solamente corporal. Por todo lo anterior, podemos catalogar la experiencia que obtiene Violeta con Calígula de ser más profunda que las demás, ya que en esta Violeta es poseída por un deseo irrealizable de permanecer unido a Calígula.

Asimismo, con relación a la década del 90, este cuento nos permitió conocer el deseo del otro, que usualmente es silenciado o retratado en un segundo plano. En este caso conocimos la historia de un hombre que experimenta su sexualidad e identidad de manera inusual. De modo que, si bien anteriormente Andrés Caicedo en su cuento “Besacalles” había retratado también un personaje de una identidad problemática, no es hasta este relato de Mario Escobar Velásquez que nos introducimos más a fondo en la experiencia de vida de un personaje marginal.

Conclusiones

Esta investigación partió de un interés de conocer cómo se manifiesta el erotismo en la cuentística colombiana del siglo XX, tomando como base las antologías que han abordado este tema. De ahí se evidenció que en la mayoría de los cuentos presentes en estas antologías sucede un descentramiento del acto sexual, a causa de que este es subordinado por otros argumentos de la historia. Esto permite que reverberen otras dimensiones como una preocupación por cómo se narra el cuerpo, posicionándolo como un elemento que puede ser erotizado tanto física como simbólicamente.

De este modo, durante la investigación se comprobó que, efectivamente, el cuerpo se convierte en un elemento esencial para la narración erótica en la cuentística colombiana del siglo XX. Para esto se presentó como evidencia el análisis de cuatro cuentos seleccionados para el segundo y tercer capítulo: “El primer viernes”, de José Restrepo Jaramillo; “Sonatina para dos tambores”, de Carlos Arturo Truque; “Esa otra muerte”, de Umberto Valverde; y “Violeta”, de Mario Escobar Velásquez. Sin embargo, mediante el recorrido panorámico que elaboramos por la cuentística colombiana, fueron surgiendo nuevos enfoques que, pese a que no contradicen la tesis inicial, permitieron nutrirla.

De esta manera, en las primeras décadas del siglo XX constatamos que, si bien hay un principio de decoro que domina en la literatura colombiana para censurar el cuerpo erotizado, en el cuento colombiano encontramos dos excepciones a esta norma: Tomás Carrasquilla con el cuento “¡A la plata!” y José Restrepo Jaramillo con el cuento “El primer viernes”. En el primero demostramos cómo la descripción del cuerpo del personaje principal, Maria Eduvigis, genera una ruptura tanto con el principio de decoro que imperaba en las letras

colombianas, como con la tradición literaria que imponía la obra culmen, *María*, de Jorge Isaacs como un modelo narrativo. En el segundo comprobamos la relación existente entre cuerpo y erotismo, que reconoce al cuerpo como el emblema perfecto de los excesos carnales; a la par que justificamos la importancia de la consciencia de la prohibición para desentrañar el placer del encuentro erótico.

Con relación a la década 50 declaramos que, más allá de que el período de “La Violencia” concede una liberación del principio de decoro, hay una victoria del cuento urbano frente al cuento regionalista, gracias a la presencia del Grupo Mito y el Grupo Barranquilla, que permite la llegada de una literatura marginal en la cuentística colombiana. En cuanto al relato seleccionado para este momento, “Sonatina para dos tambores” de Carlos Arturo Truque, observamos de qué manera el erotismo se da a través de la narración de los cuerpos en la danza del currulao, que deposita en cada personaje un papel específico de cómo comportarse. De forma que hay un lado femenino que, al representarse desde lo pasivo, se convierte en el objeto de deseo que debe atraer al hombre, quien se representa como la parte activa.

Ahora bien, esta llegada de una literatura marginal en Colombia, que apuesta por posicionar cuerpos marginales como el motivo principal de la narración, aparece vinculada con la manifestación del erotismo de la década del 70. Por todo ello, un cuento como “Esa otra muerte”, de Umberto Valverde, nos permitió revelar las dinámicas homosexuales que se presentaron en aquellos jóvenes caleños, quienes se entregaron a la vida nocturna de la ciudad. Con esto concluimos que el ambiente urbano de la ciudad facilita la aparición de un mundo dicotómico, donde en la noche se crea un mundo no-oficial. Por otra parte, en la década del 90 pudimos encontrar un cuento como “Violeta”, de Mario Escobar Velásquez,

que nos permitió conocer el deseo del otro, puesto que en este se narra en primera persona la vida de un hombre que experimenta su sexualidad e identidad de manera inusual. En este cuento nos acercamos al erotismo de los corazones planteado por Georges Bataille, que logra trascender el erotismo de los cuerpos.

Entonces, si bien nuestro propósito inicial era enfocarnos en la narración del cuerpo que sucede en estos cuentos, en el recorrido panorámico descubrimos que no solo sucede una desinhibición del erotismo en el transcurso del tiempo, sino también un cambio de perspectiva que es ir a favor de una literatura marginal, la cual posiciona personajes marginales desde la perspectiva de sujeto, permitiéndole al lector conocer el deseo del otro. En consecuencia, esta investigación, que funciona más como un abre bocas a lo que es el erotismo en la literatura colombiana, se podría proyectar en un futuro trabajo que abogue por encontrar las relaciones existentes entre el erotismo y la marginalidad, sin dejar a un lado la importancia del cuerpo, como un elemento que permite comunicar la experiencia que viven estos personajes. Por esto sería interesante una nueva investigación que ahonde en una línea de tradición por aquella literatura colombiana que permite conocer el deseo del otro, narrado en primera persona, de la cual Daniel Balderston, en “Baladas de la loca alegría en Colombia: literatura *queer* en Colombia”, declara que nace con el cuento “El hombre que parecía un caballo”, del guatemalteco Rafael Arévalo Martínez; el cual hace referencia a la figura del poeta Porfirio Barba Jacob.

En esta misma sintonía, también podríamos apuntar a un futuro trabajo que aborde el erotismo en la literatura colombiana en un período temporal más extenso, y el cual no se vea limitado por las barreras de los géneros literarios. Así, este futuro trabajo podría comenzar desde la poesía de José Asunción Silva, quien es considerado por María Mercedes Carranza

uno de los primeros exponentes del erotismo en Colombia, para finalizar con una reciente publicación como, por ejemplo, el libro *Cuerpos. Veinte formas de habitar el mundo* (2019) de la editorial Seix Barral, en donde se explora un erotismo femenino y, al mismo tiempo, una pregunta por la corporeidad.

Lo anterior deja al descubierto una de las faltas de esta investigación que fue abordar un erotismo femenino, en el que la mujer es consciente de su deseo sexual. En este caso, se hace necesario un estudio a partir de la antología *Ardores y Furores. Relatos de escritoras colombianas* (2003), de Helena Araújo, en donde se logra transgredir el erotismo en la literatura colombiana, al narrar el deseo erótico del cuerpo femenino en primera persona; el cual no pudo ser tomado para esta investigación, a causa de que decidimos enfocarnos en la cuentística colombiana del siglo XX. Al final, con este futuro estudio podríamos llegar a replantearnos las teorías de Georges Bataille sobre el erotismo, dado a que este relega a la mujer como el objeto de deseo del hombre, dándole el deber de atizar el deseo sexual.

Lista de referencias

- Alexandrian, Sanare. *Historia de la literatura erótica*. Traducido por Daniel Alcoba, Editorial Planeta Colombiana S.A., 1991.
- Araújo, Helena, editor. *Ardores y furores: relatos eróticos de escritoras colombianas*. Editorial Planeta Colombiana S.A., 2003.
- Ayala Poveda, Fernando. “Carlos Arturo Truque.” *Manual de literatura colombiana*. Educar Editores LTDA., 1984, pp. 318.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Versión de Julio Forcat y César Cornoy, Alianza Editorial, 2003.
- Balderston, Daniel. “Baladas de la loca alegría: literatura *queer* en Colombia.” *Otros cuerpos, otras sexualidades*. Editado por José Fernando Serrano. Instituto Pensar, 2006, pp. 16-33.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Traducido por Toni Vicens, Tusquets Editores, 1979.
- Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista.” *Debate feminista*, 1998, www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wpcontent/uploads/2016/03/articulos/018_14.pdf. Consultado el 1 de noviembre de 2019.
- . Introducción. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Traducido por Alcira Bixio, Paidós, 2002, pp. 17-52.

Carranza, Maria Mercedes. "Sexo y erotismo en la poesía colombiana." *El tiempo*, 10 oct. 1993, www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-238203. Consultado el 1 de noviembre de 2019.

Casadiego Sarmiento, Maria angélica. *Erotismo y literatura: manifestaciones del proceso de secularización en la literatura colombiana del siglo XX*. 2013. Universidad Nacional de Colombia, tesis de maestría.

Castro García, Óscar, editor. *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano*. Editorial Universidad de Antioquia, 2004.

Clark, Kenneth. *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Alianza Editorial, 1981.

Escobar Velásquez, Mario. *Antología comentada del cuento antioqueño*. Thulé Editores, 1986.

Gaitán Duran, Jorge. *El libertino y la revolución*. Ediciones Mito, 1960.

García, Antonio, editor. *Aaaaaahhh! doce relatos eróticos*. Editorial Planeta Colombiana S.A., 2002.

Giraldo, Luz Mary. "Erotismo." *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*. Tomo II. Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 161-232.

Guberman, Mariluci. "La poética del cuerpo negro en Hispanoamérica." *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* 3 (2000), págs. 138-48, cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_020.pdf. Consultado el 1 de noviembre de 2019.

Jaramillo Zuluaga, J.E. "El deseo y el decoro en la novela colombiana del siglo XX." *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 29, no. 30, 1992, pp. 3-31,

publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2207.

Consultado el 1 de noviembre de 2019.

---. *El deseo y el decoro (puntos de herejía en la novela colombiana)*. Tercer mundo editores, 1994.

Lawrence, D.H. *Pornografía y obscenidad*. Traducido por Aldo Pellegrini, Cuadernos para el tercer milenio, 1996.

Le Bretón, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Traducido por Paula Mahler, Nueva visión, 2002.

Morales, Gregorio. *Antología de la literatura erótica: el juego del viento y la luna*. Editorial Espasa, 1998.

Moreno Durán, R.H. "El cuento colombiano en el siglo XX" *Gran enciclopedia colombiana*. Tomo 5. Círculo de lectores, 2007, pp. 217-36.

Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Editorial Seix Barral S.A., 1993.

---. *Un más allá erótico: Sade*. Tercer mundo editores, 1994.

Pellegrini, Aldo. "Introducción: lo erótico como sagrado." *Pornografía u obscenidad*. Traducido por Aldo Pellegrini, Cuadernos para el tercer milenio, 1996, pp. 9-44.

Pérez Sastre, Paloma. "Los años veinte y la literatura escrita por mujeres en Antioquia: del titán laborador a las muchachas escritoras." *Estudios de literatura colombiana*, vol. 21, 2007, pp. 35-55, aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/17410. Consultado el 1 de noviembre de 2019.

Perrot, Michelle. "II. El cuerpo." *Mi historia de las mujeres*. Traducido por Mariana Saúl, Fondo de Cultura Económica, pp. 2009. 51-104.

Porter, Roy. "Historia del cuerpo." Editado por Peter Burke. *Formas de hacer historia*.

Traducido por José Luis Gil Aristu, Alianza Editorial, 1996, pp. 255-286.

Restrepo, Eduardo. "Cuerpos racializados." *Revista javeriana*, vol. 146, núm. 770, 2010, pp.

16-23, www.ram-wan.net/restrepo/documentos/cuerpos%20racializados.pdf.

Consultado el 1 de noviembre de 2019.

Restrepo, Luis Fernando. "Somatografía épica colonial: Las elegías de varones ilustres de

Indias de Juan de Castellanos." *MLN*, vol. 115, 2000, pp. 248-267,

www.jstor.org/stable/3251374?origin=JSTOR-pdf&seq=1. Consultado el 1 de

noviembre 2019.

Reverón Peña, María Isabel, y Mario Antonio Parra Pérez. "Erotismo femenino en la

antología *Ardores y furores. Relatos eróticos de escritoras colombianas*". *Estudios de*

literatura colombiana, vol. 44, 2018, pp. 133-49,

aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/336927. Consultado

el 1 de noviembre de 2019.

Rico Bovio, Arturo. *Las fronteras del cuerpo: crítica de la corporeidad*. Ediciones ABYA-

YALA, 1998.

Toro Murillo, Alejandra. "El erotismo en la poesía colombiana de la Generación

Desencantada de Golpe de Dados". *América*, vol. 45, no. 103, 2014, pp. 103-14,

journals.openedition.org/america/802?file=1. Consultado el 1 de noviembre de 2019.

---. "Poetas de los años setenta en Colombia: denominaciones y singularidades". *Estudios de*

literatura colombiana, vol. 39, 2016, pp. 107-20,

aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/27066. Consultado el

1 de noviembre de 2019.