



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Erotismo y literatura:
manifestaciones del proceso de secularización en la
literatura colombiana del siglo XX

María Angélica Casadiego Sarmiento

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2013

Erotismo y literatura:
manifestaciones del proceso de secularización en la literatura
colombiana del siglo XX

María Angélica Casadiego Sarmiento

Tesis de investigación presentada como requisito parcial para optar al
título de:

Magíster en Estudios Literarios

Directora:

Patricia Trujillo Montón

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2013

A mi madre, esposo e hija, y al trabajo
dedicado de mi directora de tesis

Contenido

	Pág.
Resumen	VI
Introducción	VII
1. Capitulo I La guerra contra el pudor	13
2. Capitulo II Contracultura del placer	58
Conclusiones.....	103
Bibliografía.....	111

Resumen

En el estudio del erotismo en el cuento colombiano del siglo XX, de la década de los cincuenta hasta la de los setenta, se quiere dar cuenta de una de las manifestaciones del proceso de secularización de la literatura colombiana. A partir del Modernismo, en la literatura de nuestro país el erotismo aparece como expresión de la toma de conciencia de los escritores con respecto a su oficio, a sus libertades y a la autonomía de su creación frente a los parámetros morales y estéticos impuestos por la educación, el estado, la iglesia y la familia. Estos elementos van a caracterizar un nuevo humanismo que será un factor importante en el proceso de secularización en Colombia.

Palabras clave: erotismo, secularización, autonomía, deseo, individuo

Abstract

In the study of eroticism in the colombian story of the twentieth century, from the fifties to the seventies, you want to give an account of one of the manifestations of the process of secularization of the colombian literature. On the basis of Modernism, in the literature of our country the eroticism appears as an expression of the consciousness of the writers with respect to their craft, your freedoms and the autonomy of their creation in the face of the moral and aesthetic parameters imposed by the education, the state, the church and the family. hese elements are going to characterize a new humanism that will be an important factor in the process of secularization in Colombia.

Key Words: eroticism, secularization, autonomy, desire, individual

Introducción

La pregunta acerca de cómo el erotismo sirve de expresión de un nuevo humanismo que, a mi juicio, es una de las características del proceso de secularización en la literatura colombiana, tiene como premisa el hecho de que un tema que hace parte de la experiencia o creencias humanas en un determinado momento histórico, es susceptible de ser tomado por un escritor o un grupo de escritores quienes lo convierten en cauce efectivo de sus obras y, por ende, en el repertorio temático-formal que hace posible y que propicia la escritura literaria de escritores posteriores (Guillén, 2009: 56).

Dicha premisa plantea la necesidad de considerar las implicaciones que tiene la tematización de una experiencia humana para el estudio de una obra literaria, sobre todo si se tiene en cuenta que ésta expresa un cambio con respecto a la función y papel de la literatura en la sociedad. Para ello, se deben tener en cuenta los siguientes aspectos: las características de la experiencia o creencia humana de la que se apropian los escritores, y las relaciones que se establecen entre la expresión, la forma y el contenido.

El uso que se le da a un tema en particular va a estructurar la forma de una obra literaria, ya que la dota de correlaciones de significado que van a unificar los elementos, motivos e imágenes que la componen. La condición del tema, tal como lo resalta Claudio Guillen, es activa y pasiva en la obra. Por una parte, es aliciente integrador, en la medida que permite la vinculación entre la obra y el mundo. Y por otra, al proceder del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna (Guillen, 1985: 254). Es decir, el tema no significa de por sí; los elementos con los que el escritor lo expresa son los que lo van a dotar de un contenido, un significado. Por lo que el estudio de la significación de una obra no coincide solamente con el tema, ni se limita a acatar la disposición más palpable de sus caracteres y peripecias (Guillen, 1985: 255).

De acuerdo con lo anterior, al estudiar un tema como el erotismo hay que distinguir entre el fenómeno natural y la prefiguración imaginada de éste. Es decir, una cosa es el acto

sexual y otra es el encuentro sexual entre dos personajes de un cuento. Sin embargo, la diferencia no se puede hacer a través de un límite claro. El escritor toma un tema de la vida, es decir, de su experiencia con el mundo. Pero la meditación que el escritor hace de la vida es en la escritura, a través del diálogo con un tema en particular y de todas las variaciones que éste ha tenido en la tradición literaria y en la literatura contemporánea. La relación entre el escritor y la vida está en la obra, pero dicha relación está transformada.

Ahora bien, la transformación no es inocente: viene de todo el sedimento cultural que se le ha dado al tema a lo largo de los siglos por la colectividad humana. Además, lo transformado, al ser expresado, vuelve a la cultura, realizando un movimiento en el que se hace una triple vinculación que se debe tener en cuenta al estudiar un tema como el erotismo: la del tema con la vida, con la historia de la cultura y con sus propias variaciones (Guillén, 1985:257). El estudio de la triple vinculación permitiría entender cómo un tema en algún momento histórico aparece y se vincula a una cultura en particular. Desde esa perspectiva un tema nuevo es sólo posible a causa de un hecho social y un proceso cultural.

Todos estos elementos permiten comprender que en el estudio del erotismo y su expresión no están separadas del hombre, la cultura, las estructuras estéticas, las relaciones entre obras y de las obras con la vida. Sólo considerando estos elementos se puede resolver la pregunta acerca de cómo el erotismo expresa un humanismo que caracteriza el proceso de secularización en la literatura colombiana.

Cuando el erotismo aparece, lo hace como una transgresión, es decir, como una ruptura del orden y de los tiempos establecidos por el mundo laboral, las convenciones sociales y las reglas religiosas o morales. La ruptura de esos límites no implica la eliminación de éstos. La prohibición y la transgresión responden a dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación por lo prohibido la introduce.

Este doble movimiento pone en evidencia que el erotismo, aunque está en el plano de la transgresión, no deja de ser parte del hombre. Aunque se restrinja su impulso, su aparición, así sea a través de su negación, manifiesta la expresión de una dimensión de lo humano. De hecho, si se toma en su conjunto, el erotismo no es sólo una infracción a las

prohibiciones religiosas, morales o sociales: es una actividad humana y su reconocimiento amplía la visión que se tiene de la sociedad y de la cultura.

Además, si se tiene en cuenta que el trabajo y la religión regulan ese impulso erótico para configurar a un ser humano social, hay que considerar que esas dos esferas están cambiando a lo largo del tiempo y de las culturas, por lo que un estudio del erotismo trae consigo un estudio histórico del devenir en el que la religión y las formas de producción se modifican ya que, con ellas, también se modifica el hombre.

En las obras escogidas en la presente investigación se exponen mundos privados e íntimos de los personajes, donde sus pensamientos, sentimientos y deseos dan cuenta de un espacio no físico, no real, dotado de sentidos específicos, en los cuales se encuentra un vínculo fundamental con el que se unifican los hombres entre sí.

Ahora bien, ese vínculo etéreo, que constituye parte integral de los hombres y de sus productos culturales, se expresa en esos impulsos inclinados a la búsqueda del placer sea a través del sexo, la comida o cualquier otro tipo de manifestación en la cual se pueda satisfacer el deseo. La escritura entra recuperando ese vínculo y lo retoma a través del lenguaje. Cuando lo retoma intenta liberarlo de las condiciones “reales” a las cuales los hombres deben enfrentarse para conservarlo en el devenir de su experiencia de vida; por ejemplo, se intentan liberar el impulso del deseo sexual de los límites impuestos por la religión, la educación, la política, los ritos etc. Entonces, cuando los cuentos rescatan ese impulso a través del erotismo, plantean una paradoja y es que, si bien es cierto la expresión abierta del placer muestra ese elemento indomable, transgresor y profundo de la subjetividad humana, dicha expresión puede reproducir o modificar hipotéticamente los límites que quiere romper, pero no los puede ignorar.

El erotismo como recurso estético permite que la creación como un medio de “liberación del hombre de una condición existencial inhumana” (Marcuse, 1985:176). La creación logra la liberación por medio del impulso del juego. En las obras escogidas se plantean posibilidades de realidad con el interés de producir deleite estético. La realidad “pierde su seriedad” cuando la necesidad y el deseo pueden ser satisfechos sin el trabajo enajenado (177). Cuando la realidad pierde su “seriedad” a través del juego de la sensualidad y de la imaginación, se ubica al hombre tanto moral como físicamente en libertad, al abrir sus

sentidos en la estimulación estética. El lector “juega” con sus facultades y potencialidades y con las de la naturaleza, y sólo “jugando” con ellas es libre (177).

En esa medida, cuando en Colombia se inicia proceso de secularización, se puede afirmar que empiezan a cambiar las formas de producción, en las que están incluidas las de la creación artística. Tal como lo resalta Ricardo Arias en su texto *Iglesia católica, arte y secularización en Colombia en las décadas 1960 y 1970*, el cuestionamiento al papel de la Iglesia en la sociedad se manifestó en una crítica de la relación entre el estado y la iglesia. Ésta, a su vez, se hizo presente en nuevas manifestaciones artísticas, que no sólo rompieron con la relación entre la forma y el contenido de las tendencias artísticas tradicionales, sino que dichas manifestaciones afirmaron como rasgo predominante un tono abiertamente anticlerical.

Con ese tono, las manifestaciones artísticas buscaban afirmar la supremacía de la racionalidad, el peso de lo urbano, el debilitamiento progresivo de los lazos comunitarios y la importancia del individuo. En otras palabras, los artistas intentaban demostrar que la autoridad moral y social está en decadencia, ya que no es capaz de guiar las conductas de la población en materias como la sexualidad, la familia, la ética y la política.

Pero la crítica a la iglesia no sólo apuntaba al descrédito de la relación Estado-Iglesia, ésta iba más allá. Los artistas buscaban suprimir las formas de discriminación, entendiendo el paso de la catolicidad a la laicidad como un reconocimiento que tiene cada individuo a vivir y a actuar de acuerdo a sus convicciones. Dentro de ese panorama, la secularización es un proceso que se manifestó en el arte como un intento de los artistas por establecer un reconocimiento de la existencia de una sociedad plural.

En el campo literario, de las artes visuales, del cine y el teatro la incursión o el reconocimiento del erotismo, de ese elemento trasgresor, tiene como implicación el reconocimiento del derecho al placer, el cual pone en duda la visión del mundo del hombre cristiano y las normas establecidas por la producción laboral.

De acuerdo con lo anterior, el estudio de las manifestaciones eróticas en el cuento colombiano del siglo XX permite dar cuenta de un aspecto del proceso de secularización de la literatura colombiana y sus caminos de desarrollo. En las distintas manifestaciones

estéticas recogidas en la investigación, el erotismo está presente como expresión de la toma de conciencia de los escritores con respecto a su oficio y a la autonomía de su creación frente a los parámetros morales y estéticos impuestos por las condiciones económicas, sociales, políticas y religiosas de sus realidades históricas.

La investigación, cuyo resultado final es esta tesis, tuvo varias etapas. En un principio hubo una lectura de las antologías de libros de cuentos publicados en Colombia entre las décadas de los cincuenta y los setenta. A partir de este material se examinaron y seleccionaron los cuentos en donde el amor, el sexo y el cuerpo aparecen como un fenómeno personal y a la vez colectivo en relación con el intento de ruptura de los parámetros sociales, políticos y morales del momento de su publicación. Para ello, el corpus inicial se amplió con otras publicaciones (como las colecciones de cuentos de ciertos autores) que se imprimieron y divulgaron durante las fechas seleccionadas.

Con este corpus ampliado se construyó una catalogación de tipologías de análisis, a partir de características comunes, de manera que pude hacer un estudio de la representación del tema a través de los siguientes ejes: la violencia, la familia, la religión, el estado, las relaciones de pareja, el matrimonio y la política, entre otros. Al mismo tiempo, identifiqué algunos de los aspectos formales más relevantes utilizados por los escritores para la expresión de este tema durante la época seleccionada: el pretexto, la digresión, el derroche verbal, la articulación de la descripción en el desarrollo de la acción. Además, tuve en cuenta la naturaleza estructural en la representación de lo erótico. Para ello, seleccioné las reiteraciones de un mismo tema que se hacían de forma distinta en cada uno de los textos. Por último, intenté establecer la relación y diferencia entre los textos estableciendo vínculos con el contexto literario y social del momento de su publicación.

El estudio está dividido en dos partes: en la primera se hará un barrido de algunas obras de fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, en las cuales las distintas manifestaciones del erotismo sirven para evidenciar las rupturas de los límites del pudor impuestos a la escritura. En la segunda parte, se tomarán los cuentos de los escritores Óscar Collazos, Germán Espinosa y Umberto Valverde, en los cuales los encuentros sexuales, expresan, por una parte, una rebeldía individual ante las prohibiciones sociales y, por otra, muestran el erotismo como la expresión de valores autoritarios que los personajes comparten con la sociedad, en los que el placer no siempre aparece como una forma de liberación, sino

Erotismo y literatura: manifestaciones del proceso de secularización en la literatura colombiana del siglo XX

como una forma de ejercer poder sobre otros. Esto permite hacer visibles las distintas relaciones de la escrituras con las situaciones sociales, ampliando la visión de lo humano.

Por último, en las conclusiones se concretarán los resultados del estudio en el desarrollo de las manifestaciones eróticas a lo largo de los ejes temáticos que permitieron establecer los caminos de la secularización, las tensiones temáticas, estéticas y sociales que hasta la década de los setenta se han desarrollado en la tradición cuentística colombiana.

CAPITULO I

LA GUERRA CONTRA EL PUDOR

*Sin sexo no hay sociedad pues
no hay procreación; pero el sexo
también amenaza a la
sociedad...el sexo es creación y
destrucción*

Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*

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.

No era una tarea adánica: en la narrativa colombiana del siglo XIX se dieron movimientos literarios como el Modernismo, en el que la creación artística servía de vehículo para expresar una actitud de rebeldía e inconformismo frente a ciertos valores sociales. Los modernistas manifestaron, a través de un refinamiento estético, determinadas actitudes como la bohemia, el dandismo y el inconformismo, y ciertas conductas asociales y amorales. La libertad creativa para ellos era una exploración de los sentidos a través del lujo, la sensualidad y el erotismo, elementos que permitían la exaltación del placer de escribir.

La obra narrativa más representativa de este movimiento en Colombia es *De sobremesa* de José Asunción Silva, en la que se despliegan en forma concentrada los recursos básicos de la expresión erótica en la narrativa: el pretexto, la digresión, el derroche verbal, la mejor articulación de la descripción en el desarrollo de la acción (Jaramillo, 2000: 11). La novela narra las aventuras del poeta José Fernández, las cuales son contadas en una velada en la que el poeta entretiene a sus amigos con la lectura de su diario. Aunque en él se encuentre recurrentemente la figura idealizada de Helena, la pretendida del joven, Fernández hace un recuento detallado de sus aventuras amorosas (con Lelia Orloff, lady Vivian, Nini Rousset, Fanny Green, Constanza Landser) en las que pone en evidencia sus aficiones, estado de salud, sueños políticos y artísticos. En la descripción de las aventuras gobiernan el deseo y la ansiedad, y un afán por describir las sensaciones. Las figuras femeninas, exceptuando a Helena, están lejos del ideal purista y virginal de la mujer en el Romanticismo. El encuentro sexual es evidente, y está fuera de las normas del pudor que imperaban en la literatura colombiana y manifiestan una abierta búsqueda del placer y de lo efímero, por eso no existen rasgos de arrepentimiento o de moraleja en la novela.

Otro de los escritores colombianos que tiene ese mismo afán de romper con los valores éticos y morales impuestos por la burguesía es José María Vargas Vila. Al igual que Silva, en la obra de Vargas Vila encontramos el tratamiento explícito del erotismo, casi llegando a lo mórbido. La mujer, al igual que en Silva, pasa de tener una pureza angelical a tener una sexualidad desenfrenada y a negar los aspectos éticos del sujeto. Un ejemplo claro de ello es la novela *Ibis* (1900), en la que Adela, su protagonista, una mujer hermosa, hija de una prostituta y educada por unas monjas ignorantes, desarrolla un insaciable deseo sexual y una fascinación por los hombres. Completamente amoral, adúltera y promiscua, se entrega a una búsqueda constante de placer, con lo que lleva a su esposo a la desesperación y a la muerte. La diferencia entre los dos escritores, es que en Vargas Vila sí existe una noción de castigo a quienes “rompen las reglas”; sin embargo, el componente erótico en sus obras tiene una clara intención de confrontar ciertos principios sociales y mostrar la doble moral que define ciertos comportamientos humanos.

La actitud de ambos escritores frente al tema del erotismo es una clara manifestación estética que reclama la autonomía del arte. Aunque Silva y Vargas Vila se pueden considerar como fuertes antecedentes del proceso de secularización y de su relación con las manifestaciones eróticas de la narrativa colombiana, hasta la década del treinta el principio del decoro, con respecto a lo que era decible y de qué manera, era el imperante en la literatura. De hecho, el sistema de restricciones que lo sostenían formaba parte de un modo natural de proceder o de expresarse en todas las artes. Obras que hubieran contradicho esta opinión, como *De sobremesa* o las novelas de José María Vargas Vila, fueron marginadas del canon literario con el argumento de que sólo podían complacer a lectores de mal gusto o a historiadores de literatura (Jaramillo, 2009: 5).

Sin embargo, en la década de los años treinta, las discusiones acerca de las palabras que podían decirse (o escribirse) se hicieron más frecuentes y “el principio del decoro terminó por enseñar (pero no sin cierta ambigüedad, sin cierta aspereza) el sistema de sus restricciones” (Jaramillo, 2009: 5). La apertura de esa discusión está relacionada con varios factores: el primero, es que en ese período se dio inicio a un largo proceso de transformación de la sociedad señorial, cuyas primeras consecuencias consistieron en una difícil secularización o laicización de Colombia (Gutiérrez Girardot, 1983: 477). La secularización se manifestó en una desconfianza y en una marcada incredulidad frente al estado, la fe y la familia. Como consecuencia de ello, algunos escritores optaron por sostener que la literatura debía reflejar la vida, como una forma de hacerle frente a las injusticias sociales. El erotismo aparece como un recurso estético e ideológico, ya que permitía romper las formas sociales al describir una humanidad descarnada y lejana de cualquier idealismo.

El segundo factor es que la inmigración de gentes de diferentes lugares del país a la capital hizo cada vez más difícil que la clase dominante y la iglesia impusiera sus reglas y visión del mundo. “Los bogotanos de entonces presenciaron cómo las calles de la ciudad se poblaban con gentes que venían de todas partes, que poco o nada se cuidaban de las formas y que, por primera vez, conocían los privilegios y las miserias del anonimato y la permisividad” (Jaramillo, 2009: 5). Y el tercero, es que en esa década la literatura colombiana comienza a abandonar la posición central que ocupaba en el marco más general de la cultura y de una manera tímida recusa el principio del decoro que la ha vigilado hasta

entonces (Jaramillo, 2009: 8). A esto se le suma la difusión de las corrientes vanguardistas y de los “ismos”, que contribuyó al cuestionamiento de las formas literarias y de su lugar en el campo de las artes.

Esta suma de hechos dio un nuevo impulso a los procesos de secularización del arte, los cuales promovían un cambio en las conductas, comportamientos y actitudes humanas. Esto con el fin de abrir un lugar en la cultura al pluralismo y a un humanismo que reclama para el hombre la libertad de opción moral y el criterio definitivo sobre los acontecimientos.

Así, surgen manifestaciones eróticas en la literatura como expresión de procesos de transformación de las prácticas sociales y culturales. De hecho, como lo resalta Rubén Solís Krause en *La cultura de eros, antología ilustrada del libertinaje*, dichas manifestaciones han sido consideradas parte de una “cultura libertina”, así mismo, como la herramienta adecuada para contrarrestar la ofensiva recurrente del pensamiento oscurantista, sectario y anticientífico; un ejemplo de ello es la generación de una corriente emancipadora como la de la Ilustración (Solís, 2008: 14).

Empero, para comprender el papel que cumple el erotismo en la secularización de la literatura, debe verse a través de la relación que éste establece con el sexo y el amor, ya que es por medio de esa relación que el erotismo se convierte en una apropiación del conjunto de prácticas, instituciones, ritos e ideas que conforman la cultura de un país. Es decir, el erotismo no puede ser estudiado, tal como lo resalta Georges Bataille, sin, al hacerlo, tomar en consideración al hombre mismo. En particular, no se puede tratar el erotismo independientemente de la historia del trabajo y de la historia de las religiones (Bataille, 2009: 5). El hombre es una unidad, porque sus acciones y elecciones están determinadas por todos los elementos que han configurado su interioridad. A través del trabajo, el hombre edificó el mundo racional e hizo de la religión su mundo espiritual. Ambos mundos tienen por objeto dominar la violencia de los impulsos naturales, es decir, intentan contener su imprevisibilidad.

El trabajo exige una conducta razonable, en la que no se admiten los impulsos tumultuosos que se liberan en la fiesta, en el juego y en el sexo. Desde los tiempos más remotos el trabajo introdujo la idea de que, si el hombre dejaba de responder al impulso inmediato,

podía conseguir a futuro una recompensa a su esfuerzo, sobre todo por parte de la colectividad a la que pertenece (Bataille: 28). El trabajo hace parte de un colectivo, por lo que esas represiones a los impulsos son una respuesta a las exigencias de éste.

Por todo lo anterior, el hombre y una colectividad consagrados al trabajo se definen a través de sus prohibiciones. Y esas prohibiciones en el mundo del trabajo se dan, por ejemplo, a través de la exclusión del impulso sexual. Eso se debe al hecho de que la actividad sexual es una violencia que, como impulso inmediato que es, podría perturbar la actividad laboral (Bataille: 35). Podría afirmarse, entonces, que la libertad sexual debió de ser afectada por unos límites que el mundo laboral estableció, límites que están ligados al tiempo y a las normas de comportamiento de los espacios laborales.

De acuerdo con lo anterior, el erotismo, al ser una transgresión que pone en evidencia experiencias humanas que son negadas en la sociedad, tal como lo resalta Octavio Paz en *La llama doble*, se presenta como una amenaza al conjunto de prácticas de las que se apropia. Su aparición en la construcción estética no es ingenua, y da cuenta de los movimientos culturales y de pensamiento de un individuo y de una sociedad. Es decir, las manifestaciones eróticas en la literatura son elementos estéticos e ideológicos.

El erotismo es retomado por los escritores latinoamericanos para encontrar un nuevo humanismo. Octavio Paz, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, entre muchos escritores, vieron en el erotismo el medio para manifestar su libertad de opción moral y una actitud crítica frente a su entorno. A través del erotismo, los escritores latinoamericanos encontraron el modo de preguntarse acerca de lo que son, de sus orígenes y de su futuro. Estas preguntas no están limitadas por la respuesta de la predestinación y resignación de las doctrinas religiosas cristianas, sino que adquieren mayor relevancia al tener orígenes en la expresión de una necesidad vital de los individuos. De acuerdo con lo anterior, la aparición del erotismo en la literatura puede ser entendida como la manifestación de una necesidad estética y humana, que apunta a una separación de la tutela religiosa y a la manifestación de las libertades individuales.

Teniendo en cuenta el panorama señalado, es claro que el erotismo abrió aspectos y búsquedas estéticas en la literatura latinoamericana que marcaron un cambio de visión de mundo al que la literatura colombiana, especialmente la narrativa, no es ajena. Tal como lo señala Gutiérrez Girardot, la liberación del punto de referencia de la religión (que no se dio de manera inmediata en la literatura, sino a través de una lucha por quitarse el peso sentimental y ético que ésta promovía), les dio la capacidad de reflexionar a los escritores críticamente sobre la sociedad (Gutiérrez: 490).

La fe y los valores morales fueron puestos en tela de juicio por escritores como Fernando González, que desde la década de los treinta, utilizó como único punto de referencia su yo, lo que condujo a un culto del hombre fuerte latinoamericano que condenaba, al mismo tiempo, a su contrafigura europea y promovía el cultivo de la personalidad (Gutiérrez: 482). No obstante, en esta tesis vamos a tomar como punto de partida la década del cincuenta, dado que a partir de este momento histórico las discusiones acerca de las libertades individuales y las luchas por conseguir una transformación social empiezan a cambiar la visión del sujeto, lo que da a lugar a una consolidación de los procesos estéticos que afirmaban la autonomía literaria. Dichos procesos trajeron consigo la incorporación recursos estéticos, en el que el erotismo se configura como medio para construir discusiones culturales, políticas y sociales que apuntaban un nuevo humanismo.

Dentro de esas discusiones se cuestionó el concepto del matrimonio y la familia como depositarios de los valores de la sociedad. Dicha revaluación nace del reconocimiento del individuo como un ser independiente, capaz de pensar y sentir en forma diferente a lo que su familia y la iglesia proponen. La exploración de este asunto la hace Hernando Téllez en su libro de cuentos *Cenizas para el viento y otras historias* (1950), en el que manifiesta una visión pesimista de la realidad y la rebelión contra la jerarquía de los valores de la época. En los cuentos se afirma que la mayoría de las gentes, sin importar su sexo y condición social, están reguladas por las luchas en contra de la soledad, muchas veces producida por las normas y los cambios sociales. El amor y el sexo vienen a ser una especie de evasión momentánea que impacta, a pesar de su fugacidad, la mente y el cuerpo de forma permanente (Pachón, 1988: 544).

Algunas de las preguntas que hace Téllez en el cuento “Tiempo de verano” son ¿Cuándo debe aparecer el deseo? ¿A qué edad es permitido explorar el cuerpo? En el cuento, Marta, una mujer madura, recuerda el primer momento en que sintió placer sexual. El hecho de que la voz que recuerda sea femenina es un hecho transgresor, si se tiene en cuenta que Colombia fue uno de los últimos países de América en concederle derechos políticos a las mujeres. Como lo señala Jorge Orlando Melo:

La mujer estaba, en teoría, en el hogar: sin derechos políticos, debía someterse, según la ley, a la autoridad del marido, vivir donde este decidiera, entregar todos los bienes a su administración. En la práctica muchas tenían pequeños negocios, hacían artesanías o sembraban la tierra, y vivían con independencia o lograban el respeto o el trato igualitario por parte su pareja. Pero si recibían un salario, era casi con seguridad por trabajar en el servicio doméstico, que incluía con frecuencia obligaciones sexuales, y muchas tenían que someterse a las violencias y humillaciones que les propinaban sus compañeros o maridos. La vida sexual era más o menos libre en algunos sectores populares y regiones del país, aunque siempre sometida a la maldición del embarazo frecuente. Pero las mujeres de clase alta o media, o las de regiones donde la iglesia había impuesto sus normas, que podían disfrutar de ciertos nichos de independencia en sus hogares o su vida social, estaban sometidas a obligaciones de fidelidad y ascetismo que no cobijaban a sus maridos. (Melo, 2010: 1)

Desde esa perspectiva, que una mujer reconozca que deseó, que fue dueña de su cuerpo, que con su consentimiento exploró su sexualidad fuera de los parámetros establecidos para el desarrollo de la vida sexual, hace que el texto de Téllez sea una afrenta contra la visión del mundo femenino que se tenía entonces. El cuento inicia con la descripción de un día caluroso en el que Marta fue a nadar con Roberto, un joven “terco y dominante, de grandes ojos misteriosos, de fuertes manos”. Los dos jóvenes van a un río a refrescarse y, como no tienen vestido de baño, deciden desnudarse. El primero en hacerlo es Roberto y, mientras lo hace, la joven Marta se dedica a observarlo y señalar los detalles de su cuerpo y las emociones que éste le producía.

Cuando Roberto se quita la hebilla del pantalón, el calor del deseo invadió el cuerpo de Marta. Ella no entiende esa sensación, por eso la asocia con las altas temperaturas del ambiente. Marta desea refrescarse en el río porque siente que de este modo el ardor se apaciguaría. En el cuento las descripciones de Marta van resaltando la tensión sexual que

va creciendo entre los dos jóvenes. Sobre todo por los temores de ella de perder el pudor y romper las reglas de la familia:

Luego empezó a quitarse los pantalones que, a poco, cayeron, hechos un lío, sobre la hierba húmeda. El calor aumentaba. Yo quería refrescarme, miraba el agua con deseo de zambullirme, de sentir un poco de frescura en la piel que ardía y estaba como sedienta. Pero, a pesar del afán de Roberto, y de su voz imperiosa, no me atrevía a quitarme el vestido. Me daba un poco de miedo y de vergüenza (...).

-Olvidamos los vestidos de baño, dije.

-No importa. Mamá no me habría dejado venir, si le hubiera dicho que llegaríamos hasta el río (...).

Pero una secreta angustia me invadía. (Téllez, 1984: 58)

La angustia que siente Marta está relacionada con la desnudez, tanto la de Roberto como la de ella. Dicha desnudez tiene un sentido angustiante porque es el indicio de una conducta sexual (Bataille, 1988: 104). Esto se debe a que el cuerpo desnudo en el mundo civilizado es innatural. Las normas hacen que el cuerpo pierda su "naturalidad" y adquiera una serie de restricciones para su exhibición, sobre todo el cuerpo femenino, porque se considera que esa "naturalidad" es sugestiva y provoca conductas sexuales que van en contra del pudor y el recato que se debe tener en sociedad. En el caso de Marta su angustia nace de la creencia de que si muestra su cuerpo pierde su inocencia, la cual debía ser protegida y defendida con esmerado empeño, para que el pudor no fuera viciado y corrompido (Carreño, 2010: 251). Es decir, se consideraba que la exhibición del cuerpo desnudo era un atentado a la moral y a las buenas costumbres y, en el caso de las mujeres, era una manifestación de una mala educación familiar, lo que haría indigna a una mujer de cumplir su rol social: casarse y proteger el mundo íntimo familiar. La consideración del cuerpo desnudo como elemento sexual de por sí y las normatividades del pudor hacen que Marta no sea capaz, en un primer momento, de lanzarse al agua para calmar el calor; pero por encima de esas consideraciones está su deseo de hacerlo. Después de muchas reflexiones ella decide acceder al juego de Roberto: el de romper las reglas y bañarse juntos sin supervisión en el río.

En el cuento, el agua se convierte en un símbolo de la iniciación sexual. El sumergirse implica entrar en aquello que satisface y calma el calor de los jóvenes, como lo señala Marta: “El agua estaba tibia, pero a su delicioso contacto, el cuerpo probaba su exquisito placer” (Téllez, 1984: 58). Desde el momento en el que los jóvenes se sumergen y juegan en el agua pierden el temor y la vergüenza, y empiezan a reconocer la necesidad de tocarse, de probar y de empezar a entender los ritos de conquista. La voz narrativa hace una reflexión sobre ese primer encuentro, poniendo en evidencia que esos signos y emociones, que Marta no entendía, eran una manifestación de su deseo sexual: “Es cierto que en las pausas del ejercicio, Roberto se quedaba por instantes, mirándome el pecho. Y a mí me parecía que de pronto iba a tocarme con las manos húmedas. Sin embargo, resistía a sus miradas y, ahora lo comprendo, deseaba que me tocara” (59).

Después de los juegos de coquetería, los jóvenes ceden y tienen su primer encuentro sexual, el cual es descrito por Marta a través de una mezcla de las sensaciones de placer y miedo que le produce el contacto que tiene su cuerpo con el de Roberto:

La mano empezó a descender, sin prisa, suave, fina, deliciosamente por el cuello, por el pecho, por el vientre. Sin ningún esfuerzo yo me había quedado inmóvil, quieta, muda; había cerrado los ojos. La mano seguía un viaje maravilloso por el continente de mi piel. Y Roberto no decía nada. Yo oía, con perfecta claridad, el cauteloso deslizarse de los lagartos entre los rastros y la orquesta invisible de los insectos. Oía pasar el viento, cálido, ardiente, por encima de mi cabeza. (59)

En este encuentro los personajes empiezan a reconocerse a sí mismos, al otro y a su entorno, porque la unión sexual aparece como un acto de comunión que sólo es posible cuando se rompen los miedos y tabúes, ya que el aislamiento moral de los jóvenes significa la liberación de los frenos, y es además lo único que proporciona el sentido de consumación (Bataille, 110). En dicha comunión el sexo aparece como una expresión natural de la humanidad, una necesidad a satisfacer algo vital para el desarrollo de las particularidades del individuo. Empero, la afirmación del deseo sexual es a la vez una negación de la sociedad, porque el deseo individual implica la negación y rechazo de los intereses comunitarios ligados a la familia y a los principios establecidos por la religión. A esto hay que sumarle el agravante que en la sociedad el deseo femenino, la desnudez de

la mujer, su abierta exploración sexual y la evidencia de la autonomía no son aceptables, de hecho son reprochados y juzgados con severidad.

La salida del espacio clandestino provoca en Marta el retorno de sus miedos y sus inhibiciones. Las preguntas que se hace Marta al final del relato lo ponen en evidencia: “¿Diría Roberto a alguien que su mano había pasado sobre mi cuerpo desnudo? ¿Y yo confesaría a alguien que el paso de esa mano había despertado en mí una extraña sensación de miedo y de placer?” (60).

El miedo y el placer que siente Martha es el de empezar a reconocerse fuera del rol social de “niña de casa”. Sabe que si se llega a enterar su familia o sus vecinos de lo que ella hizo con Roberto, la aislarían socialmente, pero no puede negar que es a través del placer que pudo afirmarse como individuo. El recuerdo de ese momento sin reproches y sentimientos de culpa es una afirmación de ello.

Ahora bien, esa visión de la mujer que desea y se afirma a través del deseo la encontramos también en los cuentos “Debajo de las estrellas” y “Rosario dijo que sí”. En ambos, los personajes femeninos descubren que el matrimonio no es la institución en la que ellas pueden satisfacer sus expectativas sexuales y amorosas. Rosario, la protagonista del segundo cuento, tenía unas expectativas grandes con respecto a su matrimonio con Carlos, entre éstas estaba el poder desarrollar su vida sexual, la cual fue refrenada por una educación religiosa fuerte, en parte, porque ella inició su vida sexual con personas de su mismo sexo.

Ella deseaba cumplir con su rol de mujer, “a los 18 años estaba lista para casarse, su vocación de mujer no admitía espera. Deseaba quemar aprisa, voluptuosamente de preferencia todas sus etapas” (Téllez, 105). Carlos es escogido por ella porque se convierte en un reto. Ella deseaba transformar la parsimonia y la frigidez de Carlos a través de la fuerza de su temperamento y su sensualidad femenina. Consideraba que el matrimonio, al no tener los vetos del noviazgo, permitiría romper los protocolos y abrir el camino de la construcción de una vida sexual conyugal. Eso no sucedió, y por eso ella busca a Jaime para encontrar lo que no encontró en Carlos.

El cuento desarrolla una crítica al matrimonio. Lo presenta como una institución hipócrita que, por justificar un ideal de familia, pareja y comunidad, hace que miembros de dicha institución terminen ocultando bajo máscaras sus propios deseos con tal de cumplir los roles establecidos en la sociedad. Rosario sufre esa doble moral y la pone en evidencia en una salida en la que Carlos, Jaime y ella van de paseo, como lo señala sarcásticamente el narrador, “a un hotel provinciano, rodeado de pequeñas y lindas casas para matrimonios felices como el de ella” (Téllez, 108). En el paseo sucede el siguiente encuentro:

¿Qué necesidad tenía Jaime de besarla, allí mismo, en los desvestideros de mujeres? Una imprudencia, sí, una grave imprudencia, pues esas sagradas casetas no llegaban, sino por benévola excepción, los maridos en busca de esposas, pero no los amantes en busca de las esposas de sus amigos. Cuando ella salía, casi tan desnuda y, desde luego tan bella como cualquiera Venus, de debajo de la ducha, con el pelo, la cara, los brazos, el sonrosado vientre, el “soutien” y los pantaloncitos del traje de baño completamente empapados, él, ya listo también, esperándola allí mismo en la puerta de la caseta. Y, claro, no pudo reprimirse. Era sexualmente, un energúmeno. El largo corredor se hallaba solitario, esa era la verdad. La miró durante un cuarto de segundo, con ojos terribles y la envolvió, casi asfixiándola, en un abrazo. Y después, la besó tan cinematográfica, tan voluptuosamente como siempre, estrechando contra su cuerpo húmedo y caliente, ese otro cuerpo también húmedo y caliente. Medio minuto, acaso veinticinco miserables segundos de ese maravilloso día. Eso fue todo. Pero en el vertiginoso curso de esos segundos apareció Carlos, al extremo de un largo corredor. (Téllez, 108)

Aunque se esperaba un final trágico en esa historia, ésta se resuelve de manera jocosa y hasta ridícula. El supuesto Carlos que había visto a los amantes no era más que un doble, y el marido ingenuo nunca se dio cuenta de la traición. Ese final que, como lo señala el mismo narrador “fue un poco absurdo como todos los hechos reales”, no es más que un medio para demostrar que el erotismo “deja entrever el reverso de una fachada cuya apariencia correcta nunca es desmentida; en ese reverso se revelan sentimientos y maneras de ser que comúnmente nos dan vergüenza” (Bataille, 2009: 82).

En el caso de Rosario, sus encuentros eróticos con Jaime y su ocultamiento, dejan entrever que el matrimonio es una institución hipócrita, sobre todo si se basa en el principio de que su creación tiene como fin permitir que sus miembros cumplan con los roles establecidos por la sociedad: tener hijos y armar una familia. Rosario, aunque cumple su “rol de mujer”, no puede desarrollar su vida sexual, por lo que sus deseos más íntimos sólo pueden realizarse fuera del matrimonio. Su deseo de mantenerse fiel se resquebraja porque, por encima de su intención de mantener una institución, ella defiende el deseo de ser ella misma y de lanzarse a lo desconocido, lo cual significa el reconocimiento de sus propios placeres:

La solidez, siempre cuestionable, siempre en litigio interior, de sus convicciones sobre la fidelidad matrimonial, empezó a agrietarse sutilmente. Carlos, pensaba, es la historia conocida; Jaime puede ser, debe ser, la leyenda, lo desconocido, lo imprevisto (...) En la primera oportunidad, por ella buscada, la tomó entre sus brazos y la besó, sin una palabra de prólogo, con largueza, con pasión, con denuedo. De ahí en adelante, todo siguió en adelante como en las películas, como en los cuentos o como en la vida: clandestinidad, zozobra, sobreentendidos, claves del lenguaje, artificial indiferencia y compostura ante testigos, placer del disimulo, y, en la intimidad, el derroche pasional que ella deseaba siempre. (Téllez, 107)

En la obra de Téllez son las mujeres las que transgreden y rompen las reglas acerca del sexo y el placer. Si bien es cierto lo hacen en el espacio íntimo y mantienen los juegos de las apariencias, esa actitud de los personajes femeninos revela que ese mundo interior y familiar, el cual supuestamente sostienen y protegen, no es más que una mentira; por ende, la sociedad que se soporta en ese mundo es una ilusión. Además, revelan que la trasgresión de las normas nace de la misma prohibición, ya que dichas normas no pueden contener la complejidad de la vida. Los seres humanos logran su felicidad o una vida más plena cuando logran satisfacer su deseo, así eso implique cargar con el miedo, la culpa o expresarse libremente sólo en la clandestinidad.

Ahora bien, el personaje de Rosario mantenía sus culpas y sus conflictos morales; pero la protagonista del cuento "Debajo de las estrellas" no siente ninguna culpa. Es una mujer casada, pero para ella eso no es impedimento para seducir, desear y desarrollar una personalidad voluptuosa. A diferencia de los dos cuentos anteriores, la visión del cuento no se da desde el mundo interior femenino. La historia es relatada desde la mirada masculina del hombre seducido. Un joven mecánico no puede resistirse a los encantos de la mujer.

En el proceso de seducción la descripción de los gestos, comportamientos y partes del cuerpo de ella es explícita, lo cual es una particularidad narrativa que permite dar a conocer una visión del comportamiento femenino que no podía nombrarse o si quiera concebirse con respecto a los personajes femeninos de la época, sobre todo si se tiene en cuenta que este personaje representa a una mujer casada de los años cincuenta y que el único cuerpo femenino en el cual se podría concebir el deseo y el pecado era, como lo señala Jaramillo

Zuluaga, “el de las esclavas negras, de las indias, de las campesinas, de la servidumbre. Esto se debe a que el principio del decoro les cede el paso con facilidad porque en ellas no hay un honor qué 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, 10).

El hecho de que lo primero que el joven mecánico resalta de la mujer sea el movimiento de sus piernas, su bata de dormir, a través de la cual pudo notar que no tenía medias, ni ropa interior y que sus “carnes”, sus senos y su sexo estaban expuestos sin ningún pudor, es una manera de transgredir lo que se concebía “correcto” y “adecuado” escribir acerca del cuerpo femenino en la literatura colombiana.

Se podría afirmar que Téllez es un transgresor al quitarle el marco de pudor a las mujeres casadas, que eran consideradas “sagradas”, sobre todo si se tiene en cuenta que la mujer es la que inicia el cortejo y se pone al alcance de un mecánico, rompiendo con las distancias sociales, es decir, la mujer “sagrada” se entrega a un hombre ordinario, a quien el sistema social arroja debajo de un camión para engrasar los ejes y reponer las llantas (Téllez, 2009:76). A esto hay que sumarle que el marido muere de una enfermedad durante la escena. Fallece sin causarle ningún dolor a su mujer. Y ésta sale con el mecánico y dejan el cadáver en velación y consuman su deseo, el cual es tomado por los dos personajes como una venganza contra la sociedad:

Caí sobre ella sin decirle nada, y sin que ella dijera nada, como una ciega fuerza y con una urgencia vital en que me parecía probar un secreto rencor y una suprema alegría.

Mientras el placer parecía vengarnos provisionalmente del mundo y nos otorgaba el olvido de todo, la noche seguía sobre nuestras cabezas, sobre nuestros cuerpos, con su carga de estrellas y de silencio. Más allá de nosotros, en la casa, seguía el velorio, con la muerte instalada en su trono de madera. (80)

Esa venganza radica en la certeza de que después del acto sexual sus vidas y sus mundos van a seguir iguales. La diferencia es que se dieron el gusto de romper las normas y los protocolos, en los que se incluye el del comportamiento de una viuda en el velorio de su

marido. La expresión del deseo sin ataduras amorosas o contratos sociales permiten que él y ella puedan ser ellos mismos, su represalia es contra el lugar que les tocó en la sociedad.

El tema del despertar sexual es recurrente en los cuentos de Téllez; pero en “Genoveva me espera siempre” este se une con dos temas que aparecen permanentemente en las construcciones eróticas en el cuento colombiano: la prostitución y la violencia. Con la inclusión de estos temas, el despertar sexual y el descubrimiento del cuerpo no sólo ponen en cuestión la relación del individuo con la familia y las normas sociales, sino enfrentan al individuo con su propia naturaleza y sus límites.

En el cuento, Ricardo no tiene más de 17 años y desea acostarse con Genoveva, una prostituta de un barrio de mala muerte. El deseo de poseer a la mujer lleva al joven a alimentar una obsesión que se manifiesta en su intención de ahorrar el dinero para conseguir que ella lo pueda llevar a la “vieja casa”. Pero cuando tiene la oportunidad de conseguir el dinero más rápido lo hace de la peor manera. Cuando Don Ricardo, su patrón, llega borracho, intenta robarlo y cuando éste lo descubre lo asesina, llevándose el dinero que tenía en los bolsillos. La historia cierra de manera irónica: Genoveva le dice a Ricardo que él le gusta, y que no tiene que pagarle.

No hay culpa y castigo para Ricardo. Esto se debe a que “en el mundo de la prostitución donde prima la vida cínica, imprudente y depravada, el desequilibrio se recibe como un principio. Las prostitutas y los hombres sucumben a menudo y ceden sin medida a los desórdenes esenciales de una sensualidad destructora; introducen sin medida en la vida humana una pendiente hacia la degradación o la muerte” (Bataille, 2010, 179). Parte de esa degradación nace del intento de negar el equilibrio de la sociedad cuyo orden rechazan, pero que a la vez afirman al relacionar el placer con el pecado y el egoísmo.

La voluntad de Ricardo de poseer a Genoveva radica en el poder realizar, así sea por un momento, aquello que no puede hacer porque es joven, no tiene dinero y porque el tiempo que le demanda su trabajo no se lo permite. La degradación de Ricardo como criminal no radica en ceder a sus pasiones, sino en que sólo ve posible la realización de éstas en el submundo construido por la misma hipocresía de la sociedad, en la que el placer se relaciona con los vicios y el mal. Lo particular es que Genoveva, que supuestamente

representa los vicios, es quien se entrega por gusto y por amor, de alguna manera demostrando que no es ella la que origina el crimen, sino la sociedad que puso a un hombre en una encrucijada, ya que él sólo veía como única posibilidad de acercarse a ella a través del contrato económico.

A través de sus personajes femeninos, Téllez desliga la actividad sexual de la reproductiva. Esto se debe a que las mujeres son presentadas como seres que desean y aman por encima de los rótulos de madres, hijas, esposas o prostitutas. Con esto, el autor logra demostrar cómo los seres humanos han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, con la que exaltan la exuberancia de la vida, de las sensaciones y de los sentimientos. Esa exaltación es una afrenta a la sociedad, ya que es una manifestación clara de oposición en contra de la concepción de que las relaciones sexuales de las mujeres son sólo para la reproducción o el intercambio económico. En consecuencia el autor está en contra de concebir como única función social de las mujeres el cuidado de los hijos.

Esta posición de Téllez con respecto a la sexualidad femenina es el inicio de un nuevo humanismo que se desarrolla en el cuento colombiano. Dicho humanismo apunta a una crítica a las prohibiciones, resaltando su carácter irracional y hasta ridículo, y a una defensa de las libertades humanas, entre ellas la de crear y pensar. Se podría decir que en los cuentos de Téllez se manifiesta una defensa de la expresión libre del deseo. La inserción del trance amoroso- sexual de sus personajes es la manera con la cual postula que no se pueden limitar las experiencias humanas por leyes, de alguna manera aludiendo a la idea de que la imaginación y la escritura no se pueden limitar por las normas del decoro.

Este postulado va a tomar fuerza y se va a consolidar a lo largo de la década de los años cincuenta, en la que los acontecimientos como la aparición de movimientos guerrilleros, la urbanización, la creciente participación de la mujer en actividades y roles hasta entonces reservados a los hombres, la modernización económica y social de la sociedad, pusieron de manifiesto cierto debilitamiento de la iglesia católica en las sociedades latinoamericanas. A esto se le suma las disidencias al interior del clero, la crisis vocacional y el relativo auge de movimientos religiosos no católicos (Arias, 2004: 5). Todos estos componentes dieron paso a nuevas corrientes de pensamiento que, directa o indirectamente, se alejaban de los valores establecidos por el catolicismo.

La aparición del cuerpo erótico en la narrativa se consolida sólo en el momento en que se documenta la violencia y el cuerpo aparece de un modo más explícito; se debilitan entonces las restricciones del decoro y se impone al escritor la necesidad de buscar las palabras que describan lo que le sucede al cuerpo, incluyendo la exposición de su fragilidad (Jaramillo, 2009: 1). Por ejemplo, en los cuentos “Rosario dijo que sí” y “Tiempo de verano” de Hernando Téllez, se hacen referencias indirectas del cuerpo asociadas a un estado ambiental, esto con el fin de expresar cómo el deseo y las emociones transforman a los personajes.

En el caso de Rosario, las emociones que produce su cuerpo están asociadas a la humedad. Ella, como una Venus, emerge de debajo de la ducha “con el pelo, la cara, los brazos, el sonrosado vientre, el “soutien” y los pantaloncitos del traje de baño completamente empapados, él, ya listo también, esperándola.(...) Y después, la besó tan cinematográfica, tan voluptuosamente como siempre, estrechando su cuerpo húmedo y caliente, ese otro cuerpo húmedo y caliente” (Téllez, 1984:108).

Esto mismo sucede en el cuento “Tiempo de verano”: el deseo que se produce en Marta cuando Roberto se desnuda, está expresado en el calor que ella siente por lo que quiere zambullirse en el agua, aludiendo a la idea de que el deseo produce calor y la excitación humedad, por lo tanto, la única manera de conseguir bajar su temperatura es sumergirse en la frescura de las aguas del placer. En ambos cuentos la asociación de los efectos que produce el deseo con los efectos que produce el clima en el cuerpo, le permite al autor dar cuenta de cómo la experiencia erótica transforma las acciones de los personajes, rompiendo los límites del pudor, dado que la expresión del placer o del orgasmo estaban limitadas en su época.

Ahora bien, los años de la Violencia hicieron que los escritores se dieran cuenta de que las normas y las reglas acerca de lo que puede o no decirse en la literatura perdían vigencia ante una realidad aterradora e implacable. Esto abrió dos tendencias en la narrativa: una, que optaba por difundir convicciones y opiniones en los términos del viejo naturalismo. La otra buscaba estrategias para crear una nueva verosimilitud que ampliara los marcos de verdad.

En esta última tendencia se incluyen los cuentos de Manuel Mejía Vallejo, especialmente los publicados en su obra *Cuentos de zona tórrida*. Si bien es cierto la obra no fue publicada sino en 1967, en ella encontramos cuentos que fueron escritos entre 1952 y 1955. Los relatos dan cuenta de una visión de la violencia que permite reflexionar acerca del cuerpo y sus deseos con la intención de hacer un retrato de la época y de dar cuenta de un íntimo conocimiento del hombre. Para Mejía Vallejo la imaginación no estaba por encima de realidad; su literatura protesta contra las injusticias políticas, sociales, económicas y religiosas.

La relación que establece el autor entre el cuerpo y la violencia nace de un realismo que tiene como propósito reflejar lo que sucede en la vida real. Gracias a ello el gesto erótico pasa de ser una metáfora y una insinuación a una exposición clara de la naturalidad de la fuerza del deseo y de su poder para transformar y motivar las decisiones humanas. En Mejía Vallejo no hay diferencia entre el cuerpo deseado y el cuerpo mutilado: ambos son imagen de la expresión extrema de ciertos impulsos humanos. El autor encontró en el erotismo un recurso para retratar la psiquis en la que el eros y la violencia se relacionan, dado que comparten el mismo eje, el de la pasión y la muerte. Al ponerlos en el mismo nivel se logra profanar la sacralidad del cuerpo, y se hace una crítica a esa idea cristiana de que el cuerpo es la cárcel del alma. En los cuentos de Mejía Vallejo el cuerpo y “alma” son uno solo, entendiendo esa “alma” como esa psiquis que se expresa, a veces al extremo, para experimentar la vida, al punto, como es el caso de Canales, de jugar con la muerte.

El personaje que encarna esta visión de Mejía Vallejo es Pedro Canales que aparece en “La muerte de Pedro Canales” (1955). Pedro representa al hombre que impone su autoridad a través de la guerra y de la violencia desenfrenada. Debido a su poder, es atractivo, irresistible y nocivo para quienes lo siguen y lo rodean, como el narrador de la historia, inclusive para sus víctimas. La crueldad y el erotismo se combinan en su espíritu, que está poseído por la convicción de ir más allá de los límites de lo prohibido. El cuento es narrado por su asesino, un antiguo fiel seguidor, quien justifica su acto a través de la

frase: “Yo maté a Pedro Canales para matar en él aquella parcela de mí mismo que amaba sus audacias, su vida de pícaro. En él maté aquello que en mí odiaba” (Mejía, 2004: 21).

La relación entre Pedro Canales y su asesino nace después del fracaso de la guerra civil. Ambos terminan siendo criminales que, aprovechando la inestabilidad social y el poder adquirido en la contienda, consiguen, a la fuerza o bajo el poder de la seducción, todo lo que quieren. Pero todo tiene un límite y esto es lo que el asesino trata de justificar al contar la historia. Dicho límite nace cuando se pone en evidencia que el poder que ejerce Canales sobre su asesino es tan fuerte que éste último es incapaz de reconocerse si no está en presencia de Pedro.

A lo largo del cuento, dicha presencia se va idealizando hasta el punto de “sacralizarse” y causar horror. De alguna manera, la acción del asesino es una metáfora de la satanización de la sexualidad y la pasión humana. El aniquilamiento de Pedro es a la vez el aniquilamiento del deseo sexual, es decir, el asesino vuelve a hacer parte de la sociedad cuando logra refrenar su instinto y sus deseos.

Esto se evidencia en la violación de la hija del terrateniente y el asesinato de este último. El narrador intentaba separar sus actos de los de Pedro, aunque los cometían en común, deseaba dividirlos entre buenos y malos, adjudicaba a Pedro lo perverso y a él lo virtuoso, para volverlo bandido y convertirse en víctima (29). Cuando los dos asaltan la casa del terrateniente, que muere en el asalto, van por el botín, el cual sólo estaría completo para Canales cuando poseyera una mujer joven. La hija del terrateniente estaba ahí y fue tomada por Pedro, mientras ella miraba al narrador con sus ojos en “ademán de cachorro abandonado”, esperando que la defendiera (24). A partir de ese momento ella se convirtió en una mujer idealizada por el narrador. Él nunca le habló y la quiso hacer intocable, la consideraba algo puro de sí mismo, ajeno a la voracidad de Canales y a su propia voracidad (29). El narrador reprime cualquier intención amorosa y sexual por la joven, con el fin de conservar en su imagen idealizada una bondad, una virtud, que le recordará que todavía hace parte de la sociedad, que no estaba condenado a ese mundo salvaje, animal, sin ley en el que habitaba con Canales.

Por eso cuando descubre que Pedro volvió donde la joven decidió asesinarlo, dado que esa parte idealizada y pura que intentaba conservar de sí mismo en la imagen de la muchacha fue violada y destruida. Ella poco le importaba, nunca supo su nombre. Él se enamoró de su propia generosidad, de su sacrificio, de sí mismo al hacerse el bueno; ella era el pretexto para dar cabida a su vanidad que deseaba su propio sufrimiento para ser reconocida como virtud (30).

Ahora bien, Pedro Canales recuerda a los personajes del Marqués de Sade. La sexualidad de estos, al igual que la de Pedro, se contrapone a los deseos de los demás (de casi todos los demás), quienes terminan siendo sus víctimas, como lo señala su asesino:

Me agradaba al principio, cuando pensé que su fuerza era clara, y, si cruel, elemental, de puma o tigre. Amaba en él a la bestia pura, a la voluntad primigenia que se manifiesta sin complicaciones, a lo que tenía de raudal. Pero luego vi en muchos de sus actos algo enfermo; de varios caminos escogía el del mal, aun conociendo los otros (...) Por recóndito nahualismo sus crímenes me manchaban. A cada una de sus andanzas servía yo de castigo, él parecía purificarse al verme sentir remordimiento (...) Sólo podría redimirme la pena, me castigaría matando a Pedro Canales: era una variante de mi suicidio. Más tarde también dividí en buenos y malos nuestros actos; y aunque los cometíamos en común, adjudicaba a él lo perverso y a mí lo virtuoso, para volverlo bandido y convertirme en víctima. (Mejía Vallejo, 2004: 29)

La victimización de los que circundan a Pedro Canales nace del reconocimiento de la irresistible atracción del mal. Las mujeres que violaba o las que se le entregaban afirmaban que sentían las ganas de refregarse en él y quedarse pegadas a su “olor de macho”, para ser algo suyo. Para ellas, él “es todo un hombre, malo y atrayente como un abismo”. La presencia de Pedro anulaba el sentido de supervivencia de sus víctimas y las arrastraba hasta lo más hondo de sus deseos. Cerca de él las mujeres se sentían poseídas: “un olor de bestia en celo emanaba de su piel. Todo lo animal era en Pedro Canales definitivo. Era atractiva hasta su falta de escrúpulos” (24).

La atracción animal e instintiva que promovía Canales hacía que actos como la violación terminaran siendo “atractivos y hasta dulces”. De alguna manera, sus delitos sexuales

terminaban revelando una parte de la naturaleza humana que parece ocultarse. La única diferencia que había entre él y sus víctimas, desde la perspectiva del narrador, era que él abiertamente la disfrutaba sin condiciones y prejuicios. Por ejemplo, su placer no estaba en el acto sexual, su placer estaba en el desgarramiento de las carnes de quince años. “Después de haber tumbado sobre la hierba alguna campesina primeriza, le acariciaba el sexo con el dorso de la mano como si fuera un conejito herido” (24). De alguna manera a Pedro Canales no le interesaban las víctimas sino el poder ejercer su fuerza viril, demostrar que estaba vivo a costa de la vida y del cuerpo de otros. El erotismo revela la violencia cuya realización es lo único que responde a la imagen soberana del hombre (Bataille, 125).

Una de las revelaciones que hace Mejía Vallejo a través de Pedro Canales, es que las mismas fuerzas que mueven el erotismo son las que mueven la violencia. De hecho, el acto sexual es un acto egoísta de satisfacción y jactancia. La equiparación del acto sexual con el acto violento pone en cuestión la visión maniqueísta de la humanidad. La sociedad no se divide entre justos y pecadores. Hay una serie de matices que demuestran que la naturaleza humana es más compleja, más profunda y que tiene raíces en la parte más instintiva del ser. Lo particular es que esa fuerza instintiva define los rasgos del individuo y hace que éste se descubra a sí mismo, como si estuviera en un abismo en cuyo borde empieza a definir lo que es y lo que podría ser.

“La muerte de Pedro Canales”, más que el recordatorio de que el “crimen no paga”, es el recordatorio de que la negación de nuestra parte instintiva, animal, es una negación del ser, y lo único que causa es una mutilación y una anulación de la compleja naturaleza del individuo. Aunque si bien es cierto que Pedro era un asesino, no es diferente que aquel que lo mató, quien reconoce que al matar a Canales mató una parte de sí y que inclusive con su muerte “murieron todos los paisajes”.

Téllez y Mejía Vallejo convierten el erotismo en una herramienta narrativa que permite a los autores reclamar la independencia de la escritura y el respeto por las más íntimas necesidades del individuo fuera de los límites del pudor. Empero, ese uso estético del erotismo no es exclusivo de estos autores, sino que es una parte de las discusiones que consolidaron dos fenómenos literarios que enfrentan cuestiones de la vida sexual en forma

abierta y crítica en la literatura colombiana. Esto permitió construir las bases de un nuevo humanismo a través del eros: estos fenómenos son la creación el Grupo de Barranquilla o también llamado el Grupo de *la Cueva* y la aparición de la revista *Mito*.

El Grupo de Barranquilla se fue formando hacia 1940 alrededor de las figuras de Ramón Vinyes, quien sostuvo la revista "Voces"¹ entre 1917 a 1920, y José Félix Fuenmayor. Este último sería un guía en muchas de las discusiones, debates y publicaciones del grupo, que se fue conformando poco a poco hasta tener como miembros permanentes a Germán Vargas, Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, José Félix Fuenmayor (hijo), Bernardo Restrepo Maya y Alejandro Obregón. Éste último se destacó en las artes plásticas pero sus ideas hicieron eco en las discusiones del grupo.

En las los debates del grupo se consolidó el cuento como la forma narrativa que permitía expresar ese nuevo humanismo que nacía en la literatura colombiana y el cual se manifestó en el uso de la temática erótica en las obras de los miembros del grupo. Para entender dicha consolidación hay que considerar dos factores que van a determinar los presupuestos de los miembros de *la Cueva*: uno, la ubicación geográfica, ya que Barranquilla era un puerto joven que estaba invadido por un afán de progreso, en el que bullía una diversidad de culturas. Esto permitió la incursión de otros referentes literarios que trajo consigo la exploración de nuevos temas, lejanos de tendencias costumbristas y conservadoras colombianas de una parte de la tradición de la literatura colombiana. El grupo apuntaba, más bien, a un universalismo. Además, la mayoría de los miembros eran periodistas y tenían una preferencia por la brevedad, la concreción y por tocar lo esencial.

¹ La revista "Voces" fue un referente del grupo de Barranquilla. Éste mantuvo tanto la actitud crítica e irreverente de las publicaciones de la revista como su marcado interés por difundir y la literatura, bajo la premisa de que "hay en literatura quien es singular y quien quiere serlo. Vengan todas las formas nuevas, no nos espantan". No obstante, aunque publicaron textos vanguardistas y contestatarios, el grupo no compartía del todo sus postulados, sobre todo el hecho de que se publicará "todo" tipo de literatura, incluida, aquella considerada por los autores como anquilosada y conservadoras.

Ahora bien, la ubicación geográfica del grupo es relevante en su defensa por el universalismo de la literatura colombiana. Dicha defensa tiene raíces en el conflicto que tenían los miembros del grupo con ciertas posturas del interior del país, que consideraban provincianas, centralistas y anacrónicas con respecto a lo que estaba sucediendo en términos culturales en países como Estados Unidos. Sin embargo, como lo señala Jacques Gilard en el artículo “El Grupo de Barranquilla”,

sus planteamientos no tenían que ver con criterios espaciales, sino con una exigencia de seriedad intelectual, de rigor crítico y de calidad estética. Denunciaban o se burlaban de lo que les parecía mal hecho, pero nunca condenaron un libro por ser obra de un hombre del interior y se empeñaron siempre en ver el mérito propio de todo lo que leían, viniera de donde viniera. León de Greiff, Eduardo Zalamea Borda, Hernando Téllez, Álvaro Mutis tuvieron en los miembros del grupo lectores atentos. (Gilard, 2011, 908)

La defensa del rigor crítico y de la calidad estética se enmarca en la necesidad de los escritores de romper con la figura del gran orador como ejemplo del intelectual colombiano. El grupo atacaba todas las tendencias conservadoras de escritores como Eduardo Carranza, Augusto Ramírez Moreno, Enrique Santos y Guillermo Valencia, pues representaban valores morales y estéticos idílicos, etéreos, retrógrados y lejanos de una realidad humana cada vez más cruda.

Álvaro Cepeda Samudio y Germán Vargas planteaban que la literatura colombiana no trascendía las fronteras nacionales porque estaba desconectada del mundo. Las obras de nuestro país no se leían afuera porque no valían la pena, no merecían ser traducidas como las obras que ellos leían y publicaban, por ejemplo, las de Ernest Hemingway. La confrontación con los valores extranjeros planteó en el grupo la incursión en otros temas que no estuvieran centrados en la descripción del contexto colombiano, sino que permitieran una apertura a otros espacios y la exploración de otras realidades. Los miembros del grupo pensaban que la literatura sólo podía progresar si acogía valores foráneos y lograba cierta universalidad (924). Como lo señala Rigoberto Gil Montoya en su artículo “Álvaro Cepeda Samudio: Nuevos visos en la cuentística colombiana”, “los miembros del Grupo de Barranquilla apuntaban a defender una actividad creadora que superara esquemas de representación supeditados a ideologías en pugna o ideas de partido. Había la necesidad de abrir fronteras, buscar nexos con las vanguardias europeas,

propiciar el diálogo con la diversidad artística norteamericana, de modo que se pudiera forjar la noción de voz propia y autónoma, libre de prejuicios y dogmas de fe, atenta al devenir del diálogo universal con la cultura” (Gil, 2012: 1).

Ese afán del grupo por alcanzar un universalismo los llevó a tener una marcada hostilidad en contra del costumbrismo, sobre todo, al hecho de caer en la narración descriptiva, la defensa de valores superficiales y casi automáticamente locales en los que los miembros de la cueva no podían cifrar las características del cuento moderno (Medina, 2011: 6). Para ellos el cuento moderno debe enfocarse más a una escritura consciente, que se incline por la construcción de una expresión estética auténtica, que sea capaz de abrir mundos que contengan realidades complejas sin caer en lo panfletario, anecdótico y regionalista. Dichas realidades deben llevar a cualquier lector a una experiencia estética trascendente.

Estos planteamientos se encuentran consignados en artículos y notas periodísticas que publicó Álvaro Cepeda Samudio en el *Diario del Caribe*, sobre todo los dedicados a la literatura. En el artículo “Nuestra ‘actividad literaria’”, Cepeda hace un ataque a la idea de que Colombia sea la Atenas suramericana, sobre todo, porque para él esa idea creó una fama que anquilosó la literatura colombiana que, según él, se reduce a “intercambiar elogios ditirámicos”. Si bien es cierto que no se pueden tomar literalmente las palabras de Cepeda, éstas se deben entender como un llamado a renovar la escritura y la tradición literaria. Para él “de fama no se puede vivir”, por eso consideraba que había llegado el momento de hacer una revisión, porque quedamos con los ojos asombrados y las manos vacías, ya que no podemos exhibir algo que justifique nuestra tradición de país culto (Cepeda, 1977: 341).

¿En qué términos estaba pensada esa revisión y renovación artística en Colombia? Para Cepeda ese cambio estaba en la escritura. En su artículo “*Escritores del domingo*”, donde hace una crítica a los escritores jóvenes que publican en el suplemento literario del periódico *El Espectador*, se revela su idea de lo que “debe ser” la escritura. La crítica principal de Cepeda está en que los escritores noveles se quedaron en la técnica, el dominio del estilo y en búsquedas temáticas que carecen de sustento y conocimiento. Para él la obra de estos escritores se queda en una “simple alharaca de palabras que quieren asombrar”, pero que no tienen nada que decir. Para Cepeda la “condición mínima, que se

exige a un escritor es que tenga algo que decir. Cómo decirlo, es cosa accesorio. El estilo se logra, la técnica se aprende, el dominio de los medios de expresión se adquiere. Pero la base de la literatura ha sido siempre y seguirá siendo, decir algo” (Cepeda, 1977: 343). Ese “algo” de la escritura es para Cepeda que ésta pueda trascender de los meros hechos y toque las fibras más íntimas de lo humano, logrando llevar al lector a una visión más crítica de su realidad.

Tal vez uno de los escritos más relevantes de Cepeda Samudio acerca de este tema es “Cinco preguntas sobre literatura y sus respuestas”, en el que le responde las siguientes inquietudes: ¿El cuento es una forma realmente típica y original de la literatura norteamericana? ¿Cuáles son las obras maestras de la novela actual y qué han aportado sus autores a la literatura? ¿La novela y el cuento en Colombia están en penúltima moda en relación a Europa y Norteamérica o representan un índice de creación importante? ¿Cómo considera usted la conexión entre cinematografía y la literatura? ¿Qué es lo más importante en una novela, la técnica o el tema? Este artículo es importante porque condensa algunos de los planteamientos más importantes de Cepeda con respecto a la literatura, sobre todo, de la literatura que él defiende. Por ejemplo, al responder la última pregunta, plantea que la novela debe “decir algo y decirlo bien”. Para Cepeda debe haber un equilibrio entre la técnica y el tema, ya que con éste se logra una obra de arte valiosa, es decir, trascendente. La transcendencia para Cepeda radica en que la literatura debe enfrentar al lector a las verdades de su entorno. Cuando defiende el trabajo de William Faulkner, se evidencia este argumento:

Yo diría que el aporte más importante de Faulkner es haber situado al hombre norteamericano frente a las verdades que lo rodean, la verdad política. La verdad de las relaciones con sus compañeros habitantes, la verdad de la igualdad de todas las razas, y haber tratado de ayudarlo a entender y a fomentar estas verdades. (Cepeda, 1977: 350)

En ese rescate del aporte de Faulkner, Cepeda muestra su interés por una escritura que sea capaz de confrontar al lector, es decir, que lo lleve más allá del disfrute del juego de las palabras y la técnica. Para él la escritura debe captar el momento y ser capaz de revelar en éste la intensidad de la historia y sus verdades. La escritura debe sintetizar la fuerza de los momentos que experimenta el hombre y bajo ese principio se puede entender su inclinación y defensa del cuento como forma literaria.

Para Cepeda el cuento es “la forma de literatura cuya característica primordial es la síntesis de una situación o de un personaje” (Cepeda, 1977: 349). Su origen lo deriva del periodismo, del reportaje que es una “literatura” que se escribe bajo la presión “de los hechos, de los personajes, del tiempo, y que escribe también bajo la presión del público, del lector” (Cepeda, 1977: 349). Para él, el cuento, y en especial el cuento norteamericano, es una forma que recoge la necesidad de un lector ávido por enterarse y emocionarse de golpe en el menor tiempo posible y con la mayor intensidad posible (Cepeda, 1977: 350). Este lector viene de una cultura que cambió ante la crudeza de los hechos de la Segunda Guerra Mundial, la cual aceleró su deseo de vivir y conocer más de su realidad.

Se podría equiparar el impacto que Cepeda esperaba produjera el cuento en el lector con el que se esperaba produjera la fotografía periodística, sobre todo la que surge en la Segunda Guerra Mundial de la mano de Frank Capa. Para Capa, al igual que para los cuentistas norteamericanos y Cepeda Samudio, “el aspecto técnico no era más importante que el drama que un fotógrafo de guerra intenta captar en un momento fugaz e irrepetible” (Guajardo, 2012, 1). En el cuento, al igual que en la fotografía de guerra, debe haber un equilibrio entre forma y contenidos. Además, el cuento debe estar el momento preciso de los acontecimientos, no para retratar lo que sucede sino para captar la intensidad de la historia, esto con el fin de que el espectador se impacte y reflexione sobre lo acontecido.

Ahora bien, con el intento del Grupo de Barranquilla por modernizar el cuento colombiano,² se logró dar relevancia a la exploración y análisis de los sentimientos y pasiones humanas. Tal vez por su deseo de sintetizar un momento en la vida de los personajes, los miembros

² Es importante señalar, como lo resalta Álvaro Medina en sus artículos “El ‘Grupo de Barranquilla’” y “La renovación del cuento colombiano”, cuando el grupo se refería a lo que debe ser el cuento, no trataba de forjar una teoría absoluta del género sino de definir lo que debía ser el género en Colombia y en ese momento. Es decir que, el concepto que se forjó fue siempre flexible y siempre abierto a nuevas aportaciones. Dicho concepto mezclaba un poco de todo, y concedía mayor importancia a lo que hacían autores jóvenes en Colombia y particularmente a lo que hacían los autores del grupo.

del grupo encontraron en dicha exploración la forma de recoger y captar de otra manera, más intensa, las emociones y sentimientos de los hombres de su época. A través del cuento se logra un proceso de conocimiento, donde lo inexpresado tiene más importancia que lo expresado, es decir, se deja al lector en un proceso de constante búsqueda. Para el Grupo, el cuento más que describir hechos sugiere acontecimientos, atmósferas y realidades humanas. Dicha capacidad de sugerir permite ampliar la capacidad de cualquier lector para percibir y descifrar su entorno. Entre los recursos estéticos que utilizaban estos escritores con más frecuencia eran la ambigüedad y la polifonía, esto con el fin de adentrarse en el mundo interior de los personajes, sin caer en la explicación de comportamientos.

Álvaro Cepeda Samudio en su libro *Todos estábamos a la espera* recoge esas búsquedas del Grupo de Barranquilla. Cepeda Samudio “a través sus personajes construye seres solitarios, perdidos en la multitud de sí mismos, como si asumieran resignados a la soledad de la espera. Indica de entrada un estilo, una forma poco usual en el panorama de las letras colombianas. Atrás quedan los alegatos sobre la violencia y la explotación de las clases deprimidas. Atrás quedan la grandilocuencia y la retórica como instrumentos para embelesar a los incautos en épocas de elecciones. Ahora se trata de ampliar el horizonte de la problemática humana, sin perder por un momento la línea que sugiere una estética heredada de otras voces, otros ámbitos” (Gil, 2012, 5).

En este marco, la temática erótica se convierte en un recurso estético que le sirve a Cepeda Samudio para ubicar en el centro de su exploración narrativa al hombre, sus pensamientos y emociones, sobre todo, porque permite ponerlo en cuestión frente a sí mismo y frente a su entorno. Dos de los cuentos de Cepeda que recogen esta experiencia son “Intimismo” y “Nuevo Intimismo”.

En “Intimismo” se narra un encuentro sexual desde las sensaciones que experimenta un personaje sin nombre que se puede situar en cualquier lugar. De hecho, lo particular en este cuento es que el lector descifra a través de la recolección de los signos y las pistas que le da el narrador en tercera persona, el lugar y quién es el que experimenta todas las emociones y pensamientos que se dan a lo largo del cuento. Inclusive no queda claro hasta muy avanzada la narración que se está en medio de un encuentro sexual. El cuento recoge varias de las premisas que promueve el Grupo de Barranquilla pues intenta captar la

esencia del momento narrado transportando al lector a una reflexión acerca de la fugacidad del placer, de la memoria y de la soledad del hombre moderno. Otros de los elementos que se utilizan en el cuento son la brevedad y la búsqueda de un escenario universal que puede ubicar el acontecimiento narrado en cualquier lugar, en cualquier tiempo. De hecho, el marco temporal de la narración es circular: no tiene un principio y un fin, ni un antes y un después.

Ahora bien, el erotismo permite crear ese ambiente de insinuación del vacío del mundo moderno que intenta captar Cepeda. Es en el momento más íntimo del hombre, donde al parecer se encuentra con otro ser humano en la desnudez y el placer, que el personaje descubre que está más sólo. A lo largo de la narración nos adentramos en la cabeza de un sujeto que, mientras tiene sexo, piensa en sus miedos y en sus vacíos. De hecho, el personaje siente que está buscando placer en una sombra que es una carga que no lo deja sentir lo que él espera. Luego dicha sombra se convierte en el elemento que le da la forma a su cuerpo, a su goce:

El calor se iniciaba débilmente en un punto sin determinar. O en un millón de puntos perfectamente determinados. Al principio estaba muy lejos. Pero se le sentía andar. Trabajosamente, porque la gran masa se tendía sobre él sofocándolo y dificultándole el desplazamiento. Pero luchaba. Infiltrándose. Y descendía. (...) Los pedazos se licuaron, iniciando sus curvas húmedas: redondeándola: contribuyendo con las elipses y las parábolas al dibujo final. El calor se desbordó sobre la masa informe; recorriéndola totalmente, creó el cuerpo alargado del hombre. (Cepeda, 1980:126)

La descripción del tránsito del calor no es más que la descripción de cómo las sensaciones de placer empiezan a transformar el cuerpo. Es a través de éste que el sujeto empieza a adquirir una conciencia de su forma. Las sensaciones se relacionan con el mundo del dibujo, de alguna manera aludiendo a la idea de que el placer traza y crea al hombre. Se plantea que en el orgasmo el hombre adquiere la conciencia de su complejidad, tanto así que se asusta, se confunde y se encanta a sí mismo. Es por medio de esa conciencia que el sujeto empieza a descubrir el lugar que tiene en el espacio y el tiempo. Además, reconoce que ese instante de sensaciones es compartido con otro, que un primer momento aparece como una masa que “se tendía sobre él sofocándolo y dificultándole el

desplazamiento”. En un segundo momento esa “masa informe” se configura en la imagen de una mujer que surge y nace en el cuerpo del deseo:

De lo más cerca a su vientre, desde el nacimiento de una pierna le llegó al hombre la noción de un cuerpo que se desprendía del suyo. De su cuerpo recién creado hacia el lado izquierdo, se desprendió primero la sensación de un muslo. Y luego, avanzando hacia el pecho, sin límites precisos todavía, se desprendieron volúmenes y planicies blandos, sensaciones que habían formado parte de su propio cuerpo y que tomaban forma sólo después de que han cesado. Y aún más arriba, después del espasmo del pecho. Después de que le destaparon la boca y sintió que le nacían los labios y el aire grueso le llenó el cuerpo vacío, fue cuando sintió la cabeza que se desplomaba al lado de la suya. La sintió caer desde lo alto de sus párpados y la siguió a lo largo de su mejilla en el lento descenso.
(126)

El título del cuento adquiere su significado en este momento de la narración. Esto se debe a que el lector se da cuenta de que lo que ha estado experimentando durante su lectura es la experiencia de un coito. Es como si Cepeda lo convirtiera en un *voyeur*, que viera en medio de los cuerpos la intimidad de un acto, que va más allá del placer. El intimismo no es sólo la revelación de las sensaciones que se experimentan en el orgasmo. La descripción erótica no es más que la excusa para ahondar en la intimidad del pensamiento del hombre en medio del acto sexual. Por tal motivo estilísticamente todo el encuentro íntimo está entre paréntesis. Fuera del paréntesis encontramos una reflexión acerca de la fugacidad asociada a la imagen de la cerilla. La cerilla, la vida y el orgasmo tienen en común que tienen un inicio, un momento cumbre y un final. La velocidad con que esto sucede hacen que el personaje reflexione acerca de la fugacidad, de cómo el tiempo pasa y no se detiene, y como al final sólo queda lo vivido:

La cerilla había iniciado su recorrido desgarrándose contra la áspera superficie. Y éste fue el comienzo del sonido. A pesar de haber entrado al espacio de lo mensurable no podía decidirse cuánto tiempo había estado moviéndose ni cuánta superficie había recorrido. Lo importante era que todo estaba creado: ya no fue más el comienzo. (...) No fue más el comienzo, porque del tiempo cero y del sonido cero y del movimiento cero se había precipitado a medir. Sin embargo, los números estaban todavía a la espera. No se podía detener el sonido, ni detener el tiempo, para decir su medida y cómo la cerilla persistía en su doloroso recorrido: los números tenían que estar la espera. (...) Cuando llegó al punto

convenido, al punto que nadie puede preveer ni calcular, pero que es el punto convenido, la cerilla se deshizo con el ruido de un papel que se estruja. (126-127)

El erotismo es utilizado en el cuento como un recurso para hacer una reflexión acerca de la vida. Ésta, al igual que el orgasmo, depende del tiempo, es decir, va contra el reloj. Los números no paran. Como la cerilla sobre el papel, lo van devorando todo. Para Cepeda el captar el momento del encuentro sexual es captar la esencia de la existencia, sobre todo del pensamiento que la define. Si se experimenta con intensidad, queda la sensación de haber vivido:

El hombre sintió la luz. La sintió añejarse disforme y quieta sobre tres dedos oscilantes. La sintió cuando era absorbida y desaparecía sobre sí misma. El hombre sintió la espera rojiza que desde la desaparecida luz avanzaba sobre él. Todavía sintió el aliento de humo que le cubría la cara, confundiendo los olores. Todavía sintió el cuerpo vecino comprimiendo el espacio del frío. Todavía sintió los senos fundiéndose sobre su pecho. Todavía el breve calor de las palabras iniciadas sobre su mejilla. Todavía estaban vigentes todas las sensaciones. (128)

El recurso de retomar el erotismo para dar cuenta de esos hechos esenciales y trascendentes lo encontramos en “Nuevo intimismo”. En este cuento encontramos un personaje femenino que en el coito tiene un monólogo interior en el que reflexiona y busca respuestas al hecho de no poder concebir. En medio de ese monólogo se describe todo el acto sexual; pero, más que eso, se descubre cómo en el encuentro de los cuerpos los miedos, los vacíos, las dudas y los lazos que se experimentan en la vida en pareja se ponen en evidencia. Es a través de ese encuentro erótico que ella cuestiona a Dios, su maternidad no cumplida y su pareja:

“Yo lo sabía, yo sabía que Dios no me dejaría tenerlo”. Las palabras eran duras, duras y ásperas”. Pero él no las oía. El movimiento lento y acompasado del pecho hacía bajar las gotas de sudor hasta el centro del vientre. Sentía el sudor aflorar en cada uno de los poros a lo largo del cuerpo, Sentía el nacimiento de cada gota. Seguía el proceso en cada una de sus fases, ponía toda su atención en ello pues tenía miedo del llanto que todavía no ha llegado, pero que llegaría. (99)

El llanto, que está ligado al momento del goce y de las emociones, llega en el momento del orgasmo, donde a diferencia del cuento “Intimismo”, ese otro que está teniendo sexo aparece con una voz que siente, piensa y comparte no sólo la experiencia de los cuerpos sudorosos, sino la de los miedos y emociones que está sintiendo ella. Este nuevo intimismo nos deja ver la camaradería de la vida de pareja a través de dos monólogos que, al final, se convierten en un diálogo:

Y el llanto penetró en su cuerpo, dobló su resistencia. El hombre cayó con sus besos sobre el cuerpo de la mujer abatido por el llanto. “No llores más. Ahora sí lo vas a tener pues yo lo quiero, ahora yo lo deseo con tanta fuerza como tú. Y podemos empezar de nuevo, podemos comenzar otra vez a crearlo, y esta vez yo te ayudaré a imaginarlo. Yo lo deseo, no ves que te quiero” (...) Las manos del hombre recorrieron el cuerpo atrayéndolo contra sí y los labios del hombre recorrieron el cuello y se detuvieron en un seno. Las palabras del hombre salían trabajosas por los besos y la mujer seguía sollozando. Las manos de la mujer se movieron por primera vez para comprimir la cabeza del hombre contra la suavidad redonda del seno. Y el llanto fue alejándose hasta convertirse en pequeñas convulsiones sollozantes. “¿Verdad, que tu lo quieres también? Verdad que lo quieres”. Los labios del hombre recorrieron el camino ascendente del cuello y se detuvieron en la frente y comenzaron a besar los ojos de la mujer. “Tonta, tonta, claro que lo quiero. Te quiero tanto, te quiero tanto”. (103)

A diferencia de otros cuentos de Cepeda Samudio, inclusive de los de Mejía Vallejo y Téllez, en este cuento se asocia el erotismo con el amor, la vida conyugal y la construcción de familia. Él aprovecha el erotismo para dar cuenta de ese mundo privado, sin mayor pretensión que la de mostrar la simpleza y a la vez profundidad de la experiencia que implica vivir con otro y construir una vida con otra persona. En esa revelación, más que hacer una crítica o cuestionar las estructuras sociales, lo que busca es demostrar la complejidad de las relaciones humanas, en un mundo donde cada vez es más difícil construir algo duradero.

En Cepeda, sí es posible la satisfacción de las necesidades del individuo en el matrimonio, pero eso no es una tarea fácil. Es una experiencia donde los miembros de la pareja deben transformar su interior, no por presiones sociales, sino por las entregas que implica entender y construir una relación con otro ser humano. A diferencia de Cepeda, los personajes de Téllez, como se ve en los cuentos de “Rosario dijo que sí” o “Debajo de las

estrellas”, no encuentran la satisfacción en la vida conyugal, por lo que el matrimonio es visto como una institución hipócrita que obliga a la pareja a vivir en un mundo de apariencias, por eso la satisfacción individual y sexual sólo se puede satisfacer por fuera de la vida marital.

Ahora bien, esto no significa que Cepeda crea en las relaciones tradicionales de pareja. La discusión de Téllez y Mejía Vallejo en contra de la noción tradicional de la familia y el amor, también es dada por Cepeda Samudio en el cuento “El piano blanco”, en el que se describe, en un monólogo, el placer producido por un instrumento musical, el cual arrastra a un hombre a tomar decisiones que revalúan el sentido del amor y de la familia. El deseo sexual por el piano es el detonante para que el narrador ponga en evidencia su verdadera naturaleza, en la que los objetos que le producen placer pueden ser más importantes que las personas. En este caso se casa y construye una familia únicamente para estar cerca del piano blanco:

Yo soy un hombre normal y comprendo que esta costumbre mía de enamorarme de las cosas es malsana. Y he luchado para dominarme. Pero las cosas son más fuertes que las personas y en su unidad son más fuertes que nosotros.

Recuerdo perfectamente cómo empezó lo del piano blanco y cómo traté de no verlo más, de apartarme de él. Pero todo conspiró contra mí, fue como si el piano blanco hubiera buscado todos los medios para seducirme; exactamente como lo hubiera hecho una mujercuela. (...) Deseaba ardientemente poseer un piano, pero al mismo tiempo tenía un miedo terrible de enamorarme de lo que yo escogiera de compenetrarme tanto con él hasta que llegara un momento en que me fuera imposible tocar en otro. (...)

Y sin embargo, a ella la conocí por el piano blanco. Y si no hubiera sido por él nunca me hubiera mudado a su casa. No debí hacerlo. Ahora me arrepiento. ¡Pero el piano blanco me atraía con tanta fuerza!. (Cepeda, 2004: 62-65)

El deseo es una fuerza irresistible que lleva a tomar decisiones que pueden implicar romper parámetros sociales, únicamente con el propósito de satisfacerlo. En este caso el personaje es consciente de que casarse por estar cerca de un piano no está dentro de lo considerado “normal” ni mucho menos el sentir más deseo por un objeto que por su esposa. Aunque él es consciente de esos hechos y se arrepiente, la fuerza del deseo

determina su destino. El cuento muestra, a través de la tendencia fetichista del personaje, la soledad que está relacionada con la búsqueda del placer. Esto se debe a que la satisfacción sexual es una experiencia única para cada sujeto, por lo que conseguirla se convierte en una batalla individual contra sí mismo y su entorno.

La temática erótica en Cepeda apunta a la construcción de un humanismo en el que la vida, expresada en el deseo y el placer, se abre como un modelo que precede a la escritura. Así mismo, muestra la preocupación de Cepeda por penetrar y expresar la realidad más allá de sus apariencias inmediatas (Gilard, 2011:293). Estas características son propias de sus cuentos y de los del resto de los miembros del Grupo de Barranquilla, tal como lo resalta Álvaro Medina, estos son:

Una especie de investigación en torno a las leyes físicas de algo que se va descubriendo. Son como un primer enfrentamiento ingenuo con los misterios de la realidad, una especie de adivinanza del mundo. Son al mismo tiempo una reflexión sobre las posibilidades del cuento en la captación del mundo. (Medina, 2011: 5)

Cepeda, a diferencia de Téllez, evoca las sensaciones eróticas que sólo son reconocidas por el lector como tales después de que puede inferir que está en medio de un acto sexual. Esto lo logra, por ejemplo, con la recopilación de signos como los de los calores y la imagen de la cerilla. En Téllez, al igual que en Cepeda, se utiliza la imagen del calor. La diferencia está que el calor emerge en el cuerpo de Marta como un signo claramente asociado al despertar del deseo sexual. Además, el lector, por la descripción del comportamiento de Marta y de su compañero de aventura, sabe qué está sucediendo, sabe que está en medio de un acto erótico. En cambio en Cepeda ni si quiera existe un contexto del lugar y el tiempo que permita ubicar al lector en una escena sexual.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que la influencia del Grupo en los cambios y transformaciones del cuento no se dieron inmediatamente en su época. De hecho, su reconocimiento no se dio hasta que se estableció su relación con Gabriel García Márquez, quien, además, fue el miembro del grupo que tuvo mayor aparición en los suplementos culturales de circulación nacional. Ese reconocimiento tardío debe su origen a que, en su afán por atacar ciertos sectores culturales, los miembros del grupo terminaron publicando sus artículos y cuentos en medios locales que tenían escasa circulación fuera del ámbito

regional. A pesar de ello, los conceptos literarios del grupo, como lo señala Jacques Gilard, tenían estipulados claramente los presupuestos ideológicos y estéticos del *boom*, lo que da cuenta de la importancia de su papel en la transformación de la cuentística colombiana ya que anunciaba, en las décadas de los 40 y 50, la necesidad “ponerse a tono con la hora del mundo” (Gilard, 2011: 935).

Ese espíritu transformador y transgresor de una literatura que apuntaba a romper con los esquemas culturales y sociales tradicionales que se vivían en la literatura colombiana en los años 50 se consolidó con la aparición de la revista *Mito*. Con ella, se logró desmitificar la vida cultural colombiana, ya que puso en evidencia, con publicaciones documentales, las deformaciones de la vida cotidiana (Gutiérrez, 1998: 535). *Mito*, encabezada por el escritor Jorge Gaitán Durán, fue un proyecto que pretendía dar a conocer las grandes discusiones de la época y, en consecuencia, servir para el encuentro con las grandes tendencias filosóficas, estéticas, literarias y políticas de su tiempo (Jurado, 2005: 8-9). La revista publicó, desde mayo de 1955 y durante siete años, textos originales, traducciones, poemas, cuentos, ensayos y contó con colaboradores extranjeros. El diálogo y la polémica que *Mito* instauró fueron uno de los pocos intentos coherentes por situar el trabajo intelectual colombiano dentro de una órbita de validez internacional (Cobo Borda, 2011: 2).

Al igual que el Grupo de Barranquilla, la revista *Mito* estaba en contra del conformismo de la sociedad colombiana, y sobre todo de lo que consideraban su provincianismo y atraso cultural. La revista surge con una actitud crítica y contestataria en una sociedad con mayoría católica. Dicha actitud se evidencia en la publicación de ensayos sobre la sexualidad y el erotismo de autores como Henry Miller, André Bretón y Georges Bataille. Los textos dan cuenta de la intención de la revista de poner en evidencia las mentiras alrededor de temas como el matrimonio y el placer.

Mito, como lo señala Juan Gustavo Cobo Borda retomando las palabras de Gaitán Durán, comenzó la revolución por el sexo, al reconocerlo como algo que “pueden sentir por igual los católicos y los comunistas”. La idea de poner en evidencia la visión sesgada de lo humano de una sociedad educada bajo los parámetros establecidos por el Concordato con la Santa Sede no era asustar y escandalizar “curas y sacristanes”. Se trataba de restituirle

al lenguaje su poder, su capacidad de transmitir lo censurado e incluso castrado, hacer que la palabra vuelva a ser creadora, fecundante y seminal, pues ella otorga inteligencia, sabiduría y clarividencia (Cobo Borda, 2011: 2).

Por eso se publicaron autores que eran considerados malditos o pertenecientes a una literatura maldita, como Henry Miller o el Marqués de Sade. La publicación de estos escritores implicaba restituirles un lugar en el campo de la producción de conocimiento. Como lo señala Cobo Borda, la literatura maldita está más cerca de la realidad, ya que todavía es capaz de conservar su capacidad traumática (2). Es decir, tiene la capacidad de confrontar a los lectores con su propia humanidad. El riesgo intelectual que tomó la revista *Mito*, como lo señala Cobo Borda, no reside entonces tanto en la publicación de documentos "ejemplares y explosivos", que asustaban más a quienes los editaban que aquellos a quienes supuestamente estaban destinados a estremecer, sino en algo aún más subversivo: conocerse a sí mismo, reconocer el ámbito donde transcurre e insertar en la acción (2).

La revolución cultural que inició *Mito* tiene como bases el universalismo, el intelectualismo y el erotismo. Un ejemplo de ello es el ensayo de Jorge Gaitán Durán "Sade contemporáneo" publicado en el primer número de la revista. En el ensayo, Gaitán Durán destaca que la vigencia de la escritura de Sade se debe al poder de su escritura de ir más allá de su época por medio del "exceso imaginativo" con el que rompió los límites físicos humanos y los marcos sociales de su tiempo. Esa ruptura comunicativa con su época, ese libertinaje excesivo de su escritura realizado en el erotismo extremo, permitieron que no se encasillara en un momento histórico y que su obra adquiriera un carácter universal que permite que pueda ser leída en este momento histórico. Sade, para Gaitán Durán, es infinitamente más peligroso como escritor que el Sade libertino del castillo de Coste, porque su acción se incrusta dentro de un movimiento que escapa a la temporalidad (Gaitán Durán, 2011: 2). Dicho escape se logra a través del erotismo porque deja ver que las normas éticas fijas son temporales y están en desacuerdo con el ritmo de la naturaleza y de la subjetividad humana (Gaitán Durán, 2011:3). Sade es el ejemplo del escritor que desidealiza la condición humana: no hay santidad ni moral. Al hacerlo, expone el hecho de que no existen éticas generalizadoras ni conductas morales únicas. Pero tal vez lo más trascendental de la obra de Sade es que desidealiza el oficio del escritor y lo lleva al plano

de lo humano. De alguna manera, Sade le da un lugar autor como un sujeto social, el cual es consolidado con su escritura. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el escritor no puede desligarse con toda la sociedad: se necesita un espacio social para poder escribir. Sade rompe, como quiere romper Gaitán Durán con *Mito*, con aquella parte de la sociedad formada por las costumbres y apariencias morales que se oponen directamente a sus propias inclinaciones (Gaitán Durán, 2011:4).

Como lo señala Gaitán Durán en otro de sus ensayos dedicados a Sade “El libertino y la revolución” de 1962,

La literatura le otorga soberanía al hombre de Sade, pero nadie ha contribuido como éste a la soberanía de la literatura. La literatura es el único lenguaje que puede decirlo todo, pero Sade es el único escritor que ha asumido el riesgo de decirlo todo con la literatura (...) Sade resulta más vasto que la imagen en donde nuestra sexualidad abismal tendía a confinarlo. Nos obliga a pasar de la experiencia erótica a la experiencia ética; nos enfrenta a nuestras más sobrecogedoras profundidades para luego plantarnos bajo la impecable luz de lo universal. (Gaitán, 1997: 40-42)

Sade ejemplifica la figura del escritor que desea asumir riesgos para proponer una literatura que ilumina la realidad sin caer en la idealización o en la confirmación de los poderes constituidos. El trabajo de los escritores estaba medido, a partir de ese objetivo, por el rigor en el trabajo intelectual, basado en la claridad, la sinceridad y una conciencia crítica de la autonomía de la escritura. Esta posición hizo que se

desenmascarara indirectamente a los figurones intelectuales de la política, al historiador de legajos canónicos y jurídicos, al ensayista *florido*, a los poetas para veladas escolares, a los sociólogos predicadores de encíclicas, a los críticos lacrimosos, en suma, a la poderosa *infraestructura* cultural que satisfacía las necesidades ornamentales del retroprogresismo y que a su vez, complementariamente, tenía al país atado a concepciones de la vida y de la cultura. (Cobo Borda, 2011:16)

Entre los miembros de *Mito*, el escritor que asume esa posición de “revelador de las verdades” y de poner la escritura, sobre todo la del cuento, en un nivel cosmopolita y de diálogo con otras visiones de época, es Pedro Gómez Valderrama. La cuentística del escritor es asumida desde un espíritu erudito que intenta establecer puentes entre los

distintos campos de conocimiento, ya que, como lo resalta Luis Correa-Díaz en su artículo “El cuento histórico de Pedro Gómez Valderrama”, la cuentística de este escritor es un producto que se proyecta a partir de dos fuentes, donde la imaginación es una facultad interpretativa de ese gran texto que son nuestras historias y nuestras culturas (Correa-Díaz, 2011:139).

La unión que Gómez Valderrama establece en su escritura entre historia y cultura está relacionada con el intento permanente de los miembros de *Mito* de proyectar internacionalmente las letras colombianas y de revitalizar la cultura con la introducción de las novedades, de las nuevas posibilidades técnicas y experimentales que trajeron los escritores de otras latitudes, de otras obras y poéticas a las suyas (131).

Aunque Gómez Valderrama es un autor prolífico, pues escribió ensayo, crónica, novela y poesía, sin contar su trayectoria política, es en el cuento donde encuentra esa escritura sintética que, al igual que la de Álvaro Cepeda Samudio, permite captar el núcleo del hecho narrativo, capturar la esencia de lo que se quiere decir. Gómez Valderrama, que era abogado, encontraba que el cuento, al igual que los documentos judiciales, compartían la necesidad de descartar lo innecesario, para obtener la organización lógica del hecho histórico, de esta manera se logra analizar el hecho histórico e inclusive tocar esos aspectos profundos de la humanidad (136). Gracias a esa necesidad de captar lo esencial de los hechos, Gómez Valderrama emprendió la tarea de acercarse a los personajes y hechos históricos para desmitificar las “verdades” impuestas y para encontrar esos otros aspectos de lo humano que la historia oficial no narra. Para ello, el cuento, con la posibilidad de sintetizar que tiene su forma, permite “metaforizar el universo con los mínimos recursos de expresión” (137). Ese deseo de “metaforizar” la historia, hace que sus cuentos sean un híbrido técnico, en donde se mezclan estilos propios, por ejemplo, del ensayo, la poesía y la crónica. Ahora bien, el objetivo de esa “metaforización” del hecho histórico, es la de acercar a los lectores a esos momentos y personajes que la historia tradicional ubicó en un lugar que inclusive puede ser sagrado. De alguna manera, lo que buscaba Gómez Valderrama era “bajarlos de su pedestal”, lo que implica darle relevancia a esos aspectos comunes que afectan la vida de cualquier ser humano, como lo pueden ser perder la virginidad, el deseo erótico o la ruptura de una relación amorosa.

El erotismo es un recurso estético que le permite a Gómez Valderrama hacer otra lectura de la historia. Es como si invitara al lector a hacer una revisión del pasado a través del deseo. El libro de cuentos “El Retablo de Maese Pedro”, que recoge cuentos escritos de 1952 hasta comienzos de la década del sesenta, es un claro ejemplo de ese intento de revisión.

En el cuento “¡Tierra!” se narra la historia de Juan Rodríguez Bermejo, un marinero que estaba en el barco en el que vio el nuevo mundo y se anunció su presencia. Esto se puede inferir con el epígrafe; pero, lo relevante del cuento más que el hecho histórico del descubrimiento de América, es ver ese descubrimiento a través de las expectativas, deseos y miedos de un marinero que lo dejó todo para conseguir el sueño americano. Ese sueño febril, marcado por la enfermedad y el delirio nocturno de una vida que parece desvanecerse en una promesa que no parece tener cumplimiento, lleva al pobre Juan Rodríguez Bermejo a una “fantasía erótica en la que mezclan sus recuerdos (anécdotas amorosas) del Viejo Mundo y los utópicos (pre) sentimientos respecto al Nuevo, creándose de esta manera una metáfora del mestizaje biológico americano” (150):

Recordó la huida de la tasca, casi a la aurora, cuando ya debía embarcarse. Y la callejuela estrecha y en sombras, en la cual la tumbó de espaldas, mientras ella reía con la carcajada llena de vino, y él le desgarraba el corpiño y sacaba al aire y oprimía y estrujaba las dos tetas gloriosas. Recordó la húmeda blandura del vientre, y los ronquidos de placer que se le escapaban a la hembra mientras retorció como una culebra en el fango. Y el golpe en la nuca, que no lo hizo dejar la presa, y el momento en que el placer lo arrastró mientras el otro hombre borracho trataba de arrancarlo de la mujer. Y su daga italiana que se había quedado en el cuerpo del miserable, mientras la Mari-Juana huía medio desnuda, y él corría embarrado y satisfecho a trepar por la escalerilla de “La Pinta”. (Gómez, 1980: 21)

El recuerdo que trae Juan Rodríguez Bermejo es el de su despedida del viejo mundo, el del último momento antes de zarpar. En ese recuerdo, el erotismo irrumpe con violencia y muerte. Así, la imagen del primer hombre que vio el nuevo mundo se desmitifica, ya que se muestra no sólo como un ser pasional sino como un criminal. El encuentro sexual es una metáfora de la violencia que trajo el viejo mundo al nuevo, una violencia que nace de

la ambición de satisfacer sus deseos de alcanzar la gloria y el poder a cualquier costa, incluso de la vida de los demás.

Mari-Juana se convierte en el símbolo de la ambición y los sueños de iniciar una nueva vida de gloria y el poder, y esa necesidad de cumplir esos sueños se traduce en una ansiedad sexual. El anhelo de poseer a una mujer empieza a acrecentarse hasta el punto en que se revive el recuerdo de la prostituta del puerto para que, a través de la masturbación, se pueda traer esa sensación de placer y de poder perdida en medio del océano:

Su mano resbaló, húmeda, hacia su sexo. La Mari-Juana, Giocomina la Napolitana, que bebía vino y se arrancaba las ropas y se tendía desnuda en el suelo, a hacerse amar, uno tras otro, por todos los que llenaban la taberna. Los pechos finos de la Sevillana -¡puta, eres, puta!-. Cuando vuelva con la ropa de oro del Preste Juan, cuando traiga cien esclavas de Cipango, y la faltriquera llena de joyas y de monedas de oro, y una mujer -pájaro en una jaula, y un tigre que guarde por la noche mi casa, llegaré en una nave extraña, y hablaré en cipangués, y tú me adorarás como si fuese una imagen de santo, y me pedirás que te compre, y he de comprarte a garrotazos. (...)

La mano de Rodríguez Bermejo tomó un lento vaivén sobre sus vergüenzas. La respiración se le aceleraba. Ante sus ojos enfebrecidos, abiertos en el oscuro para perseguir las leves volutas de luz que dejaba pasar la escotilla, danzaban desnudas la Mari-Juana, la Giacomina, Sancha la Sevillana.(...)

El espasmo templó rígidamente los músculos del cuerpo de Rodríguez Bermejo. Como de otro mundo, oyó la voz gruesa de Rodrigo Triana que se entraba por la escotilla. "Tierra"...Casi inconsciente, en medio de su propio frenesí, de la posesión de la Mari-Juana y de la Giacomina, Rodríguez Bermejo, enfermo en su litera, gritó, aulló llamando a todas sus mujeres: ¡Tierra!¡Tierra!. (22)

La relación que establece Rodríguez Bermejo entre las mujeres que tuvo y que desea tener, ubica al erotismo como ese elemento desmitificador de la realidad, ya pone en evidencia esa marca de muerte, ambición y despojo que trajo la conquista. Gómez Valderrama recoge en ese recuerdo y acto erótico las consecuencias de una práctica de guerra, la violación. En todas las conquistas el cuerpo de la mujer es utilizado como marca de posesión. Rodríguez quiere volver a España para someter a todas las mujeres que sólo

pudo poseer pagándoles o en escarceos pasajeros, esto para demostrar su poder, su valía. Las mujeres del recuerdo son una metáfora de la tierra que se quiere conquistar, traerlas en ese momento de desesperación y enfermedad, es una manera de traer las esperanzas de que se puede aún mantener los sueños de riqueza. Por eso, el grito de placer y el grito de conquista de Rodríguez Bermejo se mezclan en uno, es una manera de declarar que todavía se tiene el poder, que todavía está vivo y que está dispuesto a dejar su nombre en la historia. Poseer a una mujer es quitarle al otro el poder de procrear, de hacer pervivir su apellido y su legado en el tiempo, ya que se impone la semilla del conquistador, por ende, se marca un nuevo rumbo de la historia de los sitios conquistados.

Gómez Valderrama, a través de la técnica de mezclar elementos históricos y ficticios, es decir, mezclar hechos reconocibles de la historia con elementos íntimos y de la vida cotidiana, como una masturbación, intenta poner en relevancia al sujeto, al individuo en la transformación de los acontecimientos. Como lo señala Alfonso Aristizábal en el prólogo de *Más arriba del reino*, libro que recopila la obra Gómez Valderrama: “El autor quiere destacar el papel decisivo del sujeto dentro de la historia al reiterar la importancia de la imaginación en el marco de los diferentes sucesos. Las inventivas y fantasías que han enriquecido los mitos y el lenguaje popular, demuestran cómo el hombre cotidiano ante el acaecer diario vive en desarrollo mental, inventado o imaginado de los acontecimientos. La participación del ser humano es integral: de hecho y de pensamiento” (Aristizábal, 1980: 8-9).

Esto sucede, por ejemplo, cuando intenta devolverle la humanidad a los escritores y a sus obras, como sucede con el Quijote. Un ejemplo de ello es el cuento “Homenaje a Stendhal”. En éste se relata la historia de la pérdida de la virginidad de Cayetana, tía del narrador. En este cuento Gómez Valderrama, al igual que Álvaro Cepeda Samudio, pone al lector a buscar las pistas dentro la historia para descubrir cómo, gracias a un romance, una granadina logra encantar a Stendhal y, más que eso, convertirse en parte de la obra del autor. El comportamiento de Cayetana, como las mujeres de Téllez y Mejía Vallejo, no es acorde al de su época, “la historia de amor como la tía Cayetana pudo ser fácilmente vivible por una muchacha de principios de siglo, pero difícilmente relatable por alguien que no fuese, como sí lo fue ella, una mujer de una terrible fibra” (Gómez Valderrama, 1980: 24).

Esa historia de amor se produjo por la iniciativa de ella. Después de varios juegos de miradas, Cayetana decide enviarle una misiva al joven Monsieur Beyle, bajo el riesgo de perder su honra, para conseguir un encuentro a solas, algo impensable en el siglo XIX y más siendo una niña de alta sociedad. Ese encuentro se dio de esta manera:

Cayetana se levantó después de cenar, y pidió excusas para retirarse, pretextando un ligero dolor de cabeza. A las doce y cinco de la noche, se abrió la puerta de la habitación en sombras, unos brazos la rodearon, y unos labios buscaron los suyos, mientras el amante, susurrando tiernas promesas en su italiano entrecortado, la conducía al lecho.

Fue así como la tía Cayetana perdió su virginidad, sin oponer una resistencia que hubiese sido absurda, cuando ella sabía claramente al escribir la carta, que así pasaría, y para eso la había escrito. (27)

Cayetana y Monsieur Beyle no se volvieron a encontrar. Sin embargo, ese encuentro no sólo quedó plasmado en la camisa de seda utilizada por Cayetana en su primer encuentro sexual y en las cartas de amor sin respuesta que envió a Beyle, sino en *La Cartuja de Parma* y en la vida de una mujer, que se transformó gracias a ese acto de osadía.

En este relato de aventura amorosa, narrado por un historiador que intenta reconstruir el pasado de los personajes más importantes de su familia, se intenta resaltar que el escritor puede marcar la historia de las personas, no necesariamente por las letras. Stendhal marcó la historia de esta granadina y de su familia, al aceptar una invitación y entregar un recuerdo de amor que perduró por siempre en la vida de una mujer. Así mismo, el hombre-Stendhal fue marcado por una mujer, la cual termina retratada por el escritor-Stendhal en su obra magna.

Las mujeres de la época de Cayetana ganaban la confianza y afecto del hombre por sus cualidades virtuosas. Incluso se planteaba que aunque estuvieran casadas entre más sencillas y sobrias fueran sus actividades sensuales en la cama, más saludable estaría su cuerpo y su alma se expondría menos a los peligros del pecado. Cuando Cayetana decide seducir y tener relaciones sexuales con un hombre con el que no tenía ningún compromiso y que acababa de conocer, rompe con esos ideales de comportamiento establecidos para que una mujer pueda acceder al amor y al sexo. Tal vez lo más significativo de los hechos, es que en vez de convertirla en una paria social, como hubiera ocurrido en su época,

Cayetana se transforma a través de ese acto deliberado por satisfacer sus deseos en una mujer autónoma, con carácter, capaz de decidir los rumbos de su vida.

Valderrama y Téllez recogen y retratan los sentimientos, pensamientos y sensaciones de una mujer que experimenta por primera vez el sexo. La diferencia entre las protagonistas de sus cuentos, es que en Valderrama el acto fue consumado porque ella lo buscó. Existe un grado más alto de autonomía que el del personaje de Marta en el cuento de Téllez, quien se deja llevar por las sensaciones y el momento que estaba viviendo. Además, si bien es cierto ambos actos ante la sociedad serían juzgados y limitarían el acceso de ambas mujeres a la constitución de un matrimonio y de una familia, existe en Marta un temor en la evocación del recuerdo de su primer acto sexual. En cambio, por los actos descritos por el narrador en el cuento de Valderrama, en Cayetana no existe dicho temor. A pesar de ello, en ambos autores esa experiencia que se sale de la norma, permitió que esas mujeres fueran diferentes e inclusive se transformaran en seres diferentes. En el cuento de Valderrama, esa experiencia, además de transformar a Cayetana, fue capaz de transformar la historia de su familia.

Ahora bien, para Gómez Valderrama la literatura y la historia son muy parecidas ya que son narraciones que intentan recuperar el tiempo, pero, más que eso, son parecidas porque en ambas el sujeto-escritor y el sujeto-historiador tienen la posibilidad de ampliar y transformar el curso de los acontecimientos a través de la escritura. Esto adquiere más relevancia cuando se tocan temas de pasión y de deseo, porque cuando se narran las pasiones humanas se evoca la multiplicidad de la vida.

Gómez Valderrama y Cepeda Samudio comparten la convicción de que la imaginación es una facultad interpretativa de ese gran texto que son nuestras historias y culturas (Correa-Díaz, 2011: 142). Ambos buscan con su escritura capturar o sintetizar los acontecimientos que transforman el curso de la historia y el elemento catalizador es el erotismo, ya que permite extraer la esencia humana de los hechos narrados, tocar las fibras esenciales de la vida, es decir, ambos intentan humanizar la historia.

La diferencia entre ambos radica en que Cepeda no quiere establecer una lectura de la historia con hechos concretos o lugares identificables, sino que sus textos están

enmarcados en una especie de atemporalidad. Cepeda intenta retratar la esencia de su presente sin ubicarla en un tiempo exacto determinado. Gómez Valderrama se instala en el pasado con hechos concretos, pero desde una lectura a partir del presente. “Muchos de sus personajes salieron de un contacto con el pasado a través de su presencia escrita (documental), sea de procedencia literaria o histórica. Sus cuentos se nutren de la historia, pero consciente siempre de que se trata de una historia textualizada” (143).

Ahora bien, se podría señalar que, Téllez, Mejía Vallejo, Gómez Valderrama, Cepeda Samudio, los escritores de *Mito* y el Grupo de Barranquilla comparten la idea de que la escritura transforma los acontecimientos, ya que tiene la capacidad de tocar esas fibras humanas que atraviesan la historia. Para todos, la historia es un gran texto escrito por muchas manos. Por eso intentan que el texto tenga múltiples lecturas, y la única manera de lograrlo es liberándolo de las ataduras y los miedos con respecto a lo que se puede decir de las relaciones entre los hombres y su contexto. El erotismo se convierte en un elemento desmitificador que permite ampliar la visión de las relaciones humanas, y la visión del papel que juega el escritor y la escritura en la historia.

En los autores se hace una defensa de la importancia que tiene la toma de decisiones autónomas en cada uno de sus personajes. En la mayoría de las obras citadas, la capacidad de elegir de los personajes cambió el rumbo de sus vidas, sin importar las consecuencias o juicios que puedan hacer de sus actos en el mundo social. Esto da cuenta de una visión de los autores acerca del sujeto. Para ellos es claro que un individuo libre de decidir es capaz de tener una visión más amplia de sí mismo, de su entorno y de su historia. Además, el reconocimiento de un sujeto con una naturaleza compleja y múltiple implicó para los autores hacer uso de recursos estéticos que permitieran dar cuenta de un cambio de esa percepción de la realidad humana, asumiendo temáticas como la erótica, sin visos de moral y pudor. Esto demuestra que sus escrituras intentaban defender esa autonomía en el propio oficio del escritor de la misma manera en que se defendía la autonomía de decidir en cada uno de sus personajes.

Se podría señalar que en la primera mitad del siglo XX existían tendencias que apuntaban a la defensa de la función desmitificadora de la literatura. Esa defensa pretendía, además, romper los esquemas o patrones de conducta intelectual, para darle un lugar al escritor como escritor en los espacios de opinión. El erotismo se introduce entonces como un

elemento de desorden y destrucción, es decir, aparece como transgresión y ruptura del orden. La ruptura de esos límites no implica la eliminación de éstos, sino la apertura de un acceso a un más allá de lo observado. La transgresión erótica excede, sin destruirlo, el mundo profano, del cual es complemento (Bataille: 48). Es decir, el erotismo no es una negación del mundo, sino una dimensión de la experiencia humana que, cuando se inserta en las obras, amplía la percepción que se tiene de éste.

La apertura de conciencia que hicieron Téllez y Mejía Vallejo, como la de los miembros de Mito y la Cueva, fue una declaración de guerra contra el pudor, dado que el reconocimiento del erotismo, de ese elemento trasgresor, tiene como implicaciones el reconocimiento del derecho al placer, el cual pone en duda la visión del mundo del hombre cristiano y las normas establecidas por la producción laboral. Como lo resalta Mario Vargas Llosa, el reconocimiento del derecho al placer es un instrumento que sirve para conseguir un mundo mejor, más libre, más auténtico, menos hipócrita, un medio para liberar al individuo de las iglesias, de las convenciones (Vargas, 2009: 2).

El erotismo no es de sociedades primitivas. Requiere una evolución en las formas y una adquisición de grandes espacios de libertad para el individuo. Sólo en ese contexto la relación sexual se convierte en un juego, en un teatro, en una ceremonia y adquiere una connotación artística (Vargas: 3). Es decir, sólo cuando hay una conciencia de la necesidad de cambio, como demuestra la manifestaron de ese grupo de escritores en los años cincuenta, el erotismo aparece como una expresión de la libertad del individuo frente a las reglas establecidas por la esfera del trabajo y de la religión, y esto sólo se da en los procesos de secularización, es decir, cuando el hombre separa las esferas que componen su relación con el mundo, para definirse a sí mismo en dimensiones más amplias.

Sin embargo, la guerra todavía estaba lejos de ganarse. La llegada del Frente Nacional en las décadas siguientes trajo consigo circunstancias políticas, económicas y culturales que impidieron o cercenaron la publicación de obras, sobre todo si eran expresiones de los grupos de izquierda, lo que obligó a que en la literatura se utilizaran recursos estéticos de resistencia, entre los cuales estaba el erotismo, que se convirtió en una insignia de la defensa de los derechos civiles, de un nuevo humanismo y de la autonomía del arte que

se negaba a extinguirse. Como se señalará en el capítulo siguiente el erotismo fue un medio de reflexión y de crítica de las imposiciones de la sociedad y del ejercicio de la violencia.

CAPITULO II

CONTRACULTURA DEL PLACER

El espíritu humano está expuesto a los requerimientos más sorprendentes.

Constantemente se da miedo a sí mismo.

Sus movimientos eróticos le aterrorizan.

La santa, llena de pavor, aparta la vista del voluptuoso:

ignora la unidad que existe entre las pasiones

inconfesables de éste y las suyas

Georges Bataille. *El Erotismo*

En el libro *Cuentistas colombianos* publicado en 1966 en Ediciones el Estudiante, bajo la dirección de Gerardo Rivas Moreno, recoge el espíritu de una época. En ella, la revolución sexual, las luchas estudiantiles, feministas, obreras y campesinas, los movimientos políticos y culturales de izquierda reclamaban la inclusión de todas las visiones en los procesos de construcción social sin importar la raza, el género, el estrato socioeconómico y la posición política. En el prólogo se justifica la escogencia de los escritores porque comparten como principio la defensa de una escritura en la cual se desea que las libertades individuales y las convicciones ideológicas sean respetadas y escuchadas por la sociedad. Lo particular es que el compilador hace un llamado al lector para que despierte y abra su mente a una discusión sobre los caminos que definen los rumbos de una literatura colombiana, la cual reclama, como lo hace el autor a sus lectores, su expresión libre y a la vez a acorde a los movimientos de su época:

Amigo lector: dejaré toda clase de formalismos en esta presentación. No quiero hablar mucho. Todos estamos cansados de tanta palabrería (...) Muchas veces te dicen: no hay literatura colombiana; vivimos con literatura prestada, atravesamos una etapa de subdesarrollo. Te hacen un análisis de lo que ha sido el proceso del cuento, de la novela, de la poesía, y al final, casi con imposición, te obligan a creer en la inexistencia de una

literatura nacional. Así son nuestros críticos. Tú te tragas el cuento, porque conoces muy poco de nuestro proceso literario.

Y conoces poco del proceso literario colombiano, no por culpa tuya. El culpable es el estado social político y económico en que ha vivido nuestro país a través de toda su historia, y sobre todo ese golpear continuo, con fuerza, a las puertas de la educación, que tú quieres abrir, como parte de nuestro pueblo.

Yo simplemente creo, amigo, que quién debe borrar ese mito eres tú, conociendo nuestra literatura, apoyándola, y tomando una actitud beligerante ante escritores y críticos (...) A esta obra quiero que tú le des el mismo carácter que nosotros le damos; una confrontación pública de los cuentistas colombianos de hoy. Esta confrontación la hacemos nosotros para ti, como parte de ese gran público que nos seguirá estimulando, porque tenemos la intención de trabajar con más fuerza en la realización de nuestra patria. Esta obra es un ejemplo del cambio que todos los universitarios pedimos a gritos, y que solamente podemos hacer nosotros, para salir de ese anquilosamiento a que nos tienen sometidos.

Entonces amigo lector, compañero lector, compañero estudiante, escritores y críticos; todos en conjunto, debemos trabajar para hacer de nuestra literatura, una literatura representativa en todas las latitudes del universo. (Rivas, 1966: 5-6)

En el prólogo existe una necesidad de reconocer los procesos literarios que transformaron y transforman la cultura colombiana. Dicha necesidad nace en el marco del Frente Nacional, en el cual todo movimiento o pensamiento que fuera contrario al sistema político y social impuesto era censurado o relegado. De este modo, la exclusión política y social por parte del Estado provocó que los sectores que se sentían discriminados tomaran medidas para poder expresarse y hacer valer sus posiciones. Los escritores recopilados en la antología representan esos movimientos y pensamientos censurados o marginados, a los cuales se les quiere reconocer y darles un lugar en la cultura. Ahora bien, el prologuista quiere darles a los lectores una visión más amplia de la literatura colombiana, dado que para él ellos han sido marginados, pues se les ha dicho que la literatura colombiana no existe y se les ha restringido el acceso a otras obras y lecturas fuera de las oficialmente reconocidas. Rivas quiere que todos los lectores accedan a una literatura que, independientemente de su posición política, ha sido descartada en bloque. El intento del prologuista de confrontar al lector, de cuestionarlo frente a su conocimiento del proceso literario colombiano, es una manifestación de su intención de ubicar a la literatura

colombiana en diálogo con las transformaciones sociales y culturales del mundo, tal como lo hicieron los escritores de las décadas anteriores.

Si bien es cierto que la publicación del libro *Cuentistas colombianos* no es de fácil acceso, pues es una publicación de una editorial independiente y que de sus 5000 ejemplares sólo se encuentran seis en la Biblioteca Luis Ángel Arango, es una publicación relevante para esta investigación porque es una antología hecha por un grupo de estudiantes de la Universidad del Valle y de la Universidad Nacional de Colombia. Entre esos escritores escogidos se encuentran escritores que de alta trayectoria como Manuel Zapata Olivella y Fernando Soto Aparicio y aquellos escritores que estaban consolidando su carrera como Antonio Montaña, Germán Espinosa, Fanny Buitrago, Umberto Valverde, Roberto Burgos Cantor, Oscar Collazos, entre otros.

Ahora bien, estos escritores tienen en común que “provienen en su mayoría de las clases medias, debido a esto, no tuvieron acceso fácil a las élites culturales del país (academias, medios de comunicación impresos) (Marín, 2009: 58)”, esto hace que, al no pertenecer a “las clases dirigentes o élites culturales del país, empiezan a producir una literatura contestataria frente a ese orden letrado tradicional que se había mantenido en Colombia (Marín, 2009: 58)”. Esa literatura se aleja además de la estética realista testimonial del período anterior y responde a una elaboración de una realidad que ya no puede ser nombrada a través de la propuesta del realismo tradicional, pues la situación hace que también cambie la manera de abordarla y de configurar una toma de posición frente a ella. Es decir, esa literatura contestataria actualizó el modelo estético de las décadas anteriores con la inclusión de la particularidad inherente a la época en la que se produce (Marín, 2009: 60).

Ahora bien, para abordar esa realidad algunos escritores le dieron voz a los marginados, recuperaron el mundo popular y se metieron en las vicisitudes del mundo familiar, esto con el fin de encontrar los hilos con los que se maneja la sociedad. Ese el caso de Oscar Collazos, quien no sólo buscaba interpretar la realidad sino cuestionar esos hilos a partir de la exposición de su intimidad. El erotismo se incorpora como un recurso estético en el que la complejidad de los comportamientos humanos abre otras perspectivas de la sociedad, en la cual las estructuras del Estado y la iglesia revelan sus fisuras y vicios.

Las voces marginales recogidas por Collazos en su obra son las de los jóvenes. Esto es significativo, si se tiene en cuenta la transformación de la relación entre los jóvenes, el estado y la sociedad que se venía dando desde finales de la década de los cincuenta:

Los jóvenes, que en las primeras décadas del siglo habían tratado de definirse como un grupo social con rasgos y valores propios, y que fueron en los primeros meses de 1957, con sus marchas y enfrentamientos, parte importante del teatro político, recibieron una brusca y momentánea sensación de poder, que iba a dar color a su visión del mundo político durante la década siguiente: la universidad se sentía el centro del pensamiento político, el lugar en el que se incubaba el cambio del mundo. De estos estudiantes que creían en su capacidad de cambiar el mundo se alimentaron, en los años siguientes, las guerrillas y los movimientos políticos radicales, pero también las revistas literarias, las publicaciones estudiantiles e intelectuales llenas de análisis marxistas, las salas de cine y teatro y las galerías de arte.

Porque en este terreno, también las cosas estaban cambiando. La juventud, como objeto de publicidad o como portavoz de cambios y rebeldías, experimentó en el mundo de la política y de la moda, y algunos grupos ensayaban, como los nadaístas, la marihuana que antes se asociaba con los grupos más patibularios, mientras otros trataban de inventar nuevas formas de relación sexual con sus amigas, que desplazaban la prostitución que había sido frecuente en la vida de sus padres: la píldora, puesta en el mercado en 1957, tuvo una aceptación en aumento en los años siguientes y gozó de la callada promoción del gobierno. (Melo, 2013:1)

La imagen de la juventud como portadora de cambio y rebeldía es retomada por Collazos en sus cuentos. En ellos, la intimidad de los pensamientos, sentimientos y secretos de los jóvenes pero, sobre todo, su interpretación de la política, la religión y la sexualidad, termina transformado su relación con su entorno más íntimo: la familia.

Esto se evidencia en el cuento “Las causas pérdidas”, publicado en 1966 en su libro *El verano también moja las espaldas*. El relato es narrado por el hermano mayor de Alberto, un joven de once años, a quien su madre mandó a confesar y quien volvió con un mutismo sospechoso. Mientras su hermano mayor intenta indagar qué fue lo que sucedió con Alberto, se empieza a cuestionar la iglesia, la política y la autoridad patriarcal desde un sentimiento de rebeldía adolescente.

El joven de 17 años considera que su padre es un conformista, que no conoce “nuestros problemas”; sin embargo, guarda silencio mientras su progenitor le advierte que no se meta en huelgas políticas, dado que éste considera que su comportamiento rebelde puede ser transmitido a sus hermanos. Por eso, el narrador cree que lo culparán del extraño comportamiento de Alberto, como si lo hubiera “contagiado” de su rebeldía. En medio de sus cavilaciones por entender a su padre, la monotonía familiar, la situación de su hermano y la algarabía de los medios por la caída de Rojas Pinilla, surge el recuerdo del encuentro sexual que tuvo con Beatriz en un desfile:

La había besado hasta la locura, le había puesto la mano de debajo del vestido y sentido sus pezones mientras sus ojos se cerraban y decía “no, no lo hagas”, sin desprenderse de mí, sentados los dos en un rincón oscuro del parque, y sus ojos abiertos frente a los míos y el movimiento de su cuerpo, al separarse de sus piernas y mi mano resbalándose cuando ya habían apagado sus protestas y ella era toda sumisión, un respirar volcado sin violencia, un pegarse a mi cuerpo apretando sus dos muslos con mi mano cautiva entre ellos, la otra mano accionando dentro del brasier y la dureza de ese pecho suyo que yo de pronto imaginé crecido más que el otro por la acción de mis caricias, cosa que motivó el cambio de pecho y el movimiento de mi mano en su ropa interior. Este recuerdo me sedujo por un momento y sentí un deleite grande fijarlo en mí. Trataba de retenerlo más pero parecía escaparse, y efectivamente se iba. ¿Por qué tenía que irse si quería aprisionarlo más? Y quedaba otra vez la imagen del día anterior al desfile. Solo al rato pude volver al problema de Alberto. (Collazos, 2010:58)

La imagen de Beatriz aparece de repente como un recuerdo de su capacidad de imponer su voluntad sobre los otros, algo que no tiene en su hogar, donde se encuentra sometido. La posesión de Beatriz se asocia a la euforia experimentada en medio de un desfile que celebraba la caída del General Gustavo Rojas Pinilla. Alberto se dejó llevar por la emoción y en su cuerpo eso se experimentó, ya que fue invadido por la sensación de poder al ser participe de un hecho histórico trascendental como la “salvación de la patria y el retorno de las libertades individuales” (58).

Ese sentimiento de poder es transformado por el narrador en un deseo de imponerse sobre su compañera. El encuentro sexual se describe como una lucha para romper la voluntad de Beatriz. De alguna manera el narrador quiere seguir manteniendo esa sensación de poder, quiere imponer su autoridad de hombre al tratar de acceder

sexualmente a ella. Al final cuando cesan las “protestas” de la joven y él consigue lo que quiere, ese recuerdo se fija como un momento de gloria, de superioridad.

Por eso en medio de la crisis experimentada en el hogar por la actitud de Alberto, él quiere aprisionar y mantener ese recuerdo fijo en su mente. El encuentro sexual surge en el momento en el que el narrador siente cómo la monotonía del hogar y la figura de su padre van en contra de sus deseos de lucha y de ser diferente. El deseo de mantener la imagen de ese recuerdo más tiempo es la manifestación de su intención de conservar la emoción de libertad y de escapar de la dictadura patriarcal. Ahora bien, ese encuentro se escapa de la misma manera que apareció. La fuerza de los acontecimientos, en este caso la inquietud por descubrir qué le pasó a Alberto, su hermano, hace que el narrador no lo pueda mantener.

El problema de Alberto se descubre al final de la narración: el niño no se confesó porque el sacerdote le cogió el sexo y él huyó. Por esta razón, Alberto decidió no volver a la iglesia. Este hecho y el recuerdo de Beatriz se convierten para el narrador en justificaciones para seguir con sus deseos de lucha. Además, al conseguir que su hermano le confesara lo que pasó, hace que sienta que va ganando personas que sigan sus ideas, a pesar del poder patriarcal:

Alberto tenía once años y para mí era agradable saber que tenía otro hermano de mi parte. Mis diecisiete años eran suficientes para que me guardaran respeto: me miraban como el más respetable, como al hermano que veían subir en el colegio, el quinto de bachillerato que cursaba les inspiraba respeto y mucho más las frases de Voltaire que hacía mías en las conversaciones (monólogos, mejor) que tenía con ellos. Habían llegado panfletos a mi poder y yo les leía en voz alta, distraído, para que ellos escucharan. Insisto: me respetaban y cada día en secreto, veía la transformación de ellos a pesar de que en casa se insistía en el mismo ritmo de respeto. (60)

El apropiarse del discurso de Voltaire para conseguir que en el colegio él sea considerado un líder y la capacidad de doblegar la voluntad de Beatriz para lograr un encuentro sexual son ejemplos de los medios que el narrador utiliza para imponer su visión de mundo y sus deseos sobre los demás. Si bien es cierto manifiesta estar defendiendo un impulso transformador que busca la libertad del individuo, realmente sus acciones demuestran lo contrario. El narrador termina aplicando las formas impositivas de los mayores en las relaciones que establece con los demás, sea Beatriz, su hermano o sus compañeros de

clase. Con sus acciones, muestra que no es suficiente tener un discurso “rebelde” y señalar que se está en contra los límites sociales para lograr una verdadera transformación del sujeto. Él termina copiando las formas de dominio que supuestamente rechaza para imponer un respeto al cual se siente merecedor.

Ahora bien, en los cuentos de Collazos el erotismo es un elemento que puede ser utilizado para establecer relaciones de dominio y poder. Esto se evidencia en el cuento “Don Pacho –que en paz descanse- siempre fue un tipo de bien”, publicado en *El Verano también mojan las espaldas*. En el cuento se narra la historia del velorio de Don Pacho, el tendero del pueblo, quien es recordado por un grupo de jóvenes, entre ellos el hermano del narrador del cuento anterior. Los jóvenes revelan cómo don Pacho marcó sus infancias, creando un lazo indestructible entre ellos. Este lazo se da porque don Pacho, con la excusa de mostrarles fotografías pornográficas del extranjero, los convencía de que tuvieran relaciones con él.

Sin caer en un panfleto que denuncia la pedofilia y el abuso infantil, el cuento narra desde las experiencias de las “víctimas” de don Pacho cómo éstas los transformaron, y cómo como un tendero de Buenaventura, considerado una de las “personas que mayores servicios ha prestado al progresos de la comunidad”, pudo cometer todo tipo de vejámenes sin sufrir ninguna consecuencia. A lo largo del cuento ese concepto de ser un “tipo de bien” termina siendo cuestionado y criticado por los hechos.

Los hechos descritos se dan a través de los recuerdos de Alberto- el hermano del cuento anterior- durante el funeral, en los que él y Efraín despertaron sexualmente en las manos de don Pacho. En su monólogo interior, Alberto reflexiona cómo dos generaciones de hombres terminaron construyendo relaciones con su entorno y con los demás gracias a sus aventuras en la tienda. Estos recuerdos surgen en medio de la interpretación que hace Alberto de la mirada y los pensamientos lascivos de Efraín con respecto a las mujeres asistentes al velorio. Cuando interpreta lo que pasa por la cabeza de su amigo llega la voz de don Pacho, que se levanta en la memoria del joven como símbolo de complicidad y emblema de su adolescencia:

Es como si oyera su voz, muchas veces distorsionada, cuando decía: estas postales japonesas las compré en un barco, muchachos, y miren cómo están sabrosas, mejor que

las otras, fíjese en esas tetas, vean esa mata de pelos en la chucha, y es cuando, al evocar la voz de don Pacho, Alberto siente que en ese recuerdo vuelve a estar la mano resbalándose por su entrepierna, a escuchar la respiración honda, las palabras sin sentido que deja salir mientras examina las manos del muchacho que repasa las postales, bonitas, eh, mira esta: no hay igual en el mundo muchacho, no te muevas, las compré en un barco gringo, no, gringo no, en un carguero alemán (...) no te muevas muchacho: te mato si te mueves, qué caliente, cómo recién hervido, qué espeso, no te muevas, y se distorsiona la imagen y la voz y Alberto siente la necesidad de borrar de la memoria aquello y de hablar con Efraín recordará también aquello guardando el pudor que sentía al llegar a la tienda de don Pacho, él solo o en grupos de tres que esperaban la oferta del hombre (...). O como cuando daba los billetes metiéndolos discretamente en el bolsillo de la camisa del muchacho, plata que luego servía para pagar el cine matinal, pues entonces daban *Invasión a Mongo*, *Sansón y Dalila*, y las películas de Resortes y Emilio Tuero. Recuerdo *Quinto Patio*, parece decir Efraín, con las visitas del viejo cacorro de la tienda, a veces un pequeño robo mientras se ocupaba de hacérsela o mamársela al muchacho de turno, como cuando uno de los amigos de Alberto logró sacarse dos relojes de pulso y luego lo contaba jactancioso, la paja más cara de su vida, dijo entonces ante sus amigos, sí, ahora es cuando todos los recuerdos saltan al presente. (67-68)

Esos recuerdos que “saltan al presente” traen consigo una reflexión acerca de la oposición entre erotismo y moral pública. Dicha oposición se da porque cuando los jóvenes se dejan seducir por las “postales japonesas” aceptan una especie de contrato en el que con el sólo dejarse hacer una “paja” ganan beneficios económicos que les permiten adquirir cosas a las que no podían acceder fácilmente. En ese sentido, el poder de seducción rompe los parámetros morales. Dicha seducción está mediada por lo económico, la curiosidad y la posibilidad acceder a los contenidos pornográficos que sólo el tendero podía conseguir.

Al romperse los parámetros de moral, esos recuerdos no convierten en víctimas a los jóvenes. De hecho, ellos se ven como los victimarios que se aprovecharon de las debilidades de un viejo “cacorro”. Ya adultos, aceptan haber vivido un episodio grotesco, pero dicho episodio está marcado por el poder de seducir y haber sido seducidos. Para ellos las visitas a la tienda de don Pacho fueron la manera de conseguir diversión gratuita y en el balance de los pros y los contras tomaron como lema “es mejor que nos la haga don Pacho pagándonos que hacémosla gratis en el baño” (69).

El erotismo en el cuento por un lado cuestiona los valores sociales. Tenemos un tendero que “había que verlo cuando se entregaba a la oración, no faltaba a una misa y un tipo tan ocupado como él siempre estaba listo para confesar y comulgar los primeros viernes” (67) y, por otro, un grupo de jóvenes que deliberadamente no pudieron resistir la tentación y estaban en la tienda “por voluntad propia y por la misma recompensa” (64). Ambos actores saben que a los ojos de la sociedad no estaban haciendo lo correcto; sin embargo, el beneficio conseguido alimentó una relación que terminó convirtiéndose en una experiencia trascendente en sus vidas, porque impactó en la manera en que ellos configuran su discurso frente los hechos vividos. Por otro lado, el cuento muestra el impacto que tuvo ese tipo de acciones en la mente de los implicados. Los jóvenes intentan superar lo vivido reprimiendo lo acontecido hasta simplemente catalogarlo como algo repulsivo de lo que hicieron parte, no como víctimas, sino como victimarios. Esto complejiza el elemento erótico, porque demuestra que, si bien es cierto los jóvenes y don Pacho rompen la ley, esto no significa que logren una liberación como individuos en el impulso sexual sino que terminan reproduciendo y apropiándose de la doble moral que rige la sociedad.

No es gratuito que los jóvenes que pasaron por la tienda de Don Pacho llegaran a su funeral. El lazo que se crea entre Efraín y Alberto y todos aquellos que pasaron por las manos de don Pacho no está dado por la idea compartida de haber sufrido un hecho trágico, sino por haber vivido una experiencia clandestina y erótica marcada por el placer por lo prohibido. De alguna manera los jóvenes sienten que son cómplices por haber cometido una travesura que a los ojos de los adultos tiene otras connotaciones:

La sensación de una mano que empieza a bajar por el vientre, la voz que dice incoherencias. Simultaneidad desconcertante producida en segundos, impresión borrosa que se hace más concreta en su memoria. Es la mano de don Pacho alcanzando la bragueta del pantalón y desabrochando los botones con una habilidad que hablaba del ejercicio y de la repetición del mismo acto. (...) lo que recuerda de él ahora que está frente al cuerpo cubierto, pues son estas las imágenes que se fijaron en su memoria y producen sonrisas de complicidad que salen al mirarse los dos jóvenes. Es como si aquel cuerpo estuviera produciendo un santo-y-seña capaz de mover cuerdas-móviles-extrañas de la memoria. (...) Su forma de mirar, queriendo penetrar en un mundo inescrutable, en nuestro mundo, más allá de lo que nuestros rostros eran capaces de expresar o de ocultar cuando, ante su mirada, teníamos que retirarle la vista. Sí, don José Francisco Sánchez, usted recobra una importancia grande

ante nosotros. Todo el vecindario menciona su nombre y no sé, de estar vivo, si podría acordarse de nosotros. (64-65)

La inquietud de Alberto por saber si don Francisco los recordaba, es porque desea saber si esa experiencia, que marcó su vida, también fue importante para ese hombre que transformó su experiencia sexual y la forma en que relaciona con los otros. Esto se debe a la víctima desea saber si su victimario se acuerda de esa experiencia que trascendió en el tiempo y permitió que, a pesar de su paso, las amistades y las relaciones con su pueblo no se rompieran. Don Pacho es el símbolo de la transcendencia que tiene la experiencia erótica en la vida de los individuos, ya que es una huella imborrable, independiente que sea considerada por el narrador como un suceso grotesco.

La experiencia sexual en el cuento no es sólo la de un individuo sino de un grupo; por eso todos aquellos que pasaron por las manos de don Pacho están en el funeral para despedir y recordar un momento de la historia que, además, está marcado por los baños en el mar, el cine y la salsa. Siguiendo el epígrafe de Nathaniel Hawthorne con el que se abre el cuento, la experiencia sexual de estos jóvenes es “una fatalidad, un sentimiento tan irresistible e inevitable que casi posee el poder de una sentencia y que, casi inevitablemente, obliga a los seres humanos a frecuentar como fantasmas, sin poder separarse de ellos, aquellos lugares donde algún acontecimiento señalado y grande dio color a su vida; sentimiento tanto más irresistible cuanto más sobrio es el tinte que lo entristece” (62).

En los cuentos de Collazos, a diferencia de los cuentos tratados en la primera parte, el erotismo no aparece como una manera en que los individuos logran rescatar su autonomía, su capacidad de decidir y transformar su entorno y a sí mismos. El erotismo aparece inserto en los juegos de valores que se tejen en el mundo interior de los individuos. Es decir, el erotismo no sólo puede ser utilizado como un mecanismo de liberación, sino que también puede ser utilizado como un medio imposición de valores y visiones de mundo, es decir, como un mecanismo que puede restringir el desarrollo de otros sujetos. Esto se evidencia, por ejemplo en que el personaje del primer cuento, quien ve en su experiencia erótica un medio para ratificar su capacidad de imponerse sobre otros, en este caso, Beatriz, y en el narrador del segundo, que reprime lo negativo de esa experiencia erótica para convertirla en un camino para dejar ser víctima y convertirse en victimario.

Ahora bien, en la incursión que hace Collazos de la experiencia íntima del individuo y su medio, se reflexiona acerca de la soledad de la vida contemporánea, y se exploran “ciertos ámbitos vitales -sensaciones, sueños, pensamientos- incorporando recursos novedosos, técnicas de la narrativa contemporánea, como el *fluir de la consciencia*” (López, 2010: 15). Esto se pone en evidencia en el cuento “Ceremonias del fuego”, publicado en *Biografía del desarraigo* de 1974. El cuento está escrito en segunda persona. Esta técnica narrativa busca que el lector se identifique con el personaje principal y se introduzca en la vida de las dos hermanas, cuya existencia se transformó al compartir un amante extranjero.

En realidad el texto tiene dos narradores en segunda persona. En una primera parte, María Concepción interpela a su hermana Alfonsina para justificar la decisión de ponerle fin trágicamente a la existencia de ambas. María Concepción está convencida de que esto es necesario pues se trata del castigo que deben de pagar por sus pasiones desmedidas. En la segunda, Alfonsina se dirige a Gino, el amante perdido, intentado encontrarle una explicación a su soledad, a sus delirios y al abandono de la persona a la cual se entregó con una pasión que la llevó a romper su pudor y sus principios religiosos. María Concepción intenta que su hermana deje de arrepentirse por lo sucedido y que no intente culparla por ello, a pesar de que siente que la única salida para no caer a la merced de la sociedad que las rodea es la muerte. La soledad que ellas viven, no se debe a que se hayan entregado al mismo hombre y no hayan podido encontrar otros, sino a que desde antes habían decidido no ser tocadas por el mundo. Eso se evidencia en la frase que Alfonsina decía todo el tiempo y que María Concepción le recrimina, en ella Alfonsina señala que preferiría “morir con el cuerpo lleno de telarañas antes de darte a un mugroso cualquiera (...) ‘Una manada de negros es lo que nos rodea’” (Collazos, 2010, 208).

Ahora bien, María Concepción defiende la experiencia erótica porque la considera que es el único acto en su vida que cometió en plena conciencia y absoluta independencia. Ella asumió y defendió su pasión desde el mismo instante en que vio en su ventana al joven extranjero y decidió desnudarse y dejarse invadir por el “calor” que le producía verlo. Dado que el llevar al extranjero a casa, alimentarlo y meterlo a calentar las sábanas, a recorrer, morder y estremecer su cuerpo (208) fue un acto deliberado, considera que ella y su hermana no pueden arrepentirse de lo que hicieron. Alfonsina no puede seguir culpando a

ese hombre y a ella por la desgracia de estar solas, en la ruina, y desprotegidas en su vejez (209):

Pero hermana, ¿qué quieres que haga si ya se fue, si ya nada podemos hacer por su regreso? Ya ni la camándula podemos agarrar entre los dedos: ni se nos ocurriría. Por estas manos ya no se puede pasar nada sagrado, por estos labios ya no caben oraciones. Todavía me queda el olor a su sexo, sostenido en mi boca, mientras me entumía besándolo hasta que se dormía y acompañaba su sueño con mi vigilia, su fatiga y extenuación con la esperanza de que despertaría a sorprenderme de nuevo, a cabalgar hasta que todo se recomenzara y los ciclos de sueño y de vigilia se repitieran, hasta que fuese imposible sumergirnos en un solo gesto. Lo único que nos espera es una larga condenación, que las dos juntas nos merecemos. (210)

María Concepción, a diferencia de Alfonsina, siente que no se va reprochar lo sucedido, siente que, a pesar de que su amante se haya robado las joyas que eran su único medio de subsistencia durante la vejez, el haber sentido pasión, deseo y placer hace que cualquier condena y castigo sean recibidos con la resignación de alguien que asume que si algo pasa es porque ella tomó la decisión de haber vivido y haber decidido entregarse libremente al sexo.

María Concepción reprocha constantemente a Alfonsina en su discurso para que asuma su destino sin arrepentimiento y la experiencia erótica sin culpa, es decir, que asuma que el goce la definió y también le permitió decidir con autonomía su vida, que si bien es cierto la experiencia amorosa tuvo un final trágico, no debe buscar culpables en otros más que en ella misma. Por eso le señala que la razón de que su amante partiera, fue porque se cansó de estar atrapado entre dos mujeres que se lo disputaban para retenerlo, por eso le dice:

Sí: ahora resulta que soy yo la culpable y no tú, que me decías: “También yo tengo el derecho de verlo”, y lo decías conteniendo el rencor. No, Alfonsina: te he dicho que nadie es culpable o lo somos las dos al mismo tiempo. ¿O es qué olvidaste que ibas a media noche, cuando salía de mi aposento, y te metías en su cama a la madrugada? No deberías olvidarte de esto, mujer, porque yo también tendría que olvidarme de los días en que lo recuperaba de tus brazos y lo alejaba de ti encerrándolo en mi habitación, asediándolo con caricias, dejándome llevar por sus caprichos, sometida a su imaginación, a la terquedad viciosa de sus fantasías, a sus acrobacias imposibles, deseándote enfermedades

indecibles, una plaga que viniese sobre tu cuerpo y empezaste a reducirlo, a llenarlo de manchas, a consumirlo hasta que no fueses sino un objeto repugnante mereciendo nuestra piedad, hasta que el día llegaba y éramos cadáveres gozando del último aliento, dos cuerpos envueltos en un sudor que se hacía más pegajoso con la llegada del sol por las ventanas. (210)

María Concepción no quiere sentir la culpa que le desea achacar su hermana por su sufrimiento, porque considera que dicha culpa le quitaría la posibilidad de recordar esa experiencia erótica que le permitió crearse una percepción íntima y personal de sí misma. Se trata de una percepción que involucra el reconocimiento de las sensaciones de su cuerpo, de sus emociones, del entorno social y cultural en que se desarrollaba su vida. Ella considera que el goce sexual generó el crecimiento de su experiencia vital. Por eso, el añadirle culpa a ese goce es quitarle a su vida ese elemento que le permitiría recordar que al menos la vivió.

En el discurso de Alfonsina, la experiencia erótica está ligada a la idea del amor y no a la del placer. Ella le habla en sus sueños a Gino, con la convicción de que, al recuperarlo, no se condenará a la soledad. Ella intenta descifrar las razones de la partida de su amante a partir del discurso de la mujer burlada y traicionada. Entre las razones que expone, culpa a María Concepción de su desgracia porque considera que ella le impidió vivir a plenitud su relación con Gino. Pero, al igual que su hermana, piensa que fue esa experiencia erótica la que demostró que estaba viva. Sin embargo, ella no se conforma con recordar el pasado: quiere recuperar a Gino. Alfonsina siente que si se resigna a su partida es como si aceptara que sus esperanzas de vivir la vida acompañada fueron burladas y que sus sacrificios fueron en vano, tal como se señala a continuación:

Nos hemos buscado en los rincones más sórdidos, en la estrechez de los armarios, y de pie nos hemos poseído, hemos abierto las puertas que dan a la calle y en la oscuridad nos hemos lamido la piel con torturas, flagelaciones, , flagelaciones, nuestra piel sensible a cada gesto e insensible a tanto dolor: has tirado mis ropas a la calle para asegurar mi desnudez y has ladrado gemido gritado al cielo para que el mundo caiga sobre nosotros, regresando conmigo entre tus brazos (...) Gino, Gino, no te has ido, lo sé; de qué vale que María Concepción insista en que te has ido si ahora, cuando despierto, veo el bulto de tu cuerpo sumergido en la oscuridad, emergido de un tiempo que nos hemos robado, el baúl de tus ropas está abierto y en desorden, como si acabaras de regresar y arrojar las últimas prendas de tu regreso. (214)

Alfonsina no se resigna a aceptar que Gino se fue, porque su presencia es una manera de retener ese tiempo idílico en que no había límite, en el que se podía sentir, sin miedo, e inclusive podía entregarse a la pasión con las puertas abiertas y total desnudez. En aquel entonces, su único obstáculo era su hermana, que le arrebatava a su amante. La partida de Gino es para Alfonsina un recordatorio de que realmente el tiempo vivido con su amante fue un “tiempo robado”, que su realidad no había cambiado, que seguía siendo esa niña enfermiza y que necesitada de cuidados, y quien sobre todo temía que algún día los esclavos que la atendían en su habitación la envenenaran, quemaran su casa y usurparan su libertad (215).

Ese temor está inserto en la relación que establece con su hermana y con el entorno, ambas son niñas de alta sociedad que sienten que el mundo externo quiere robarles su lugar y consideran que están rodeadas de “negros” que no son dignos de ellas. Los vicios que ellas les achacan a sus vecinos, son los que supuestamente quieren evitar. Ella y su hermana se encierran para así evitar que la libertad de poder hacer lo que quieran sin sufrir consecuencias, que consideran un derecho adquirido por su condición social, sea robada o usurpada. Al irse Gino, sólo les queda la soledad y los temores de estar condenadas a un destino miserable.

En el discurso de las dos hermanas se habla del castigo, pero, ¿Por qué se habla de una condenación? ¿Quién las condena? Desde la perspectiva de María Concepción la condena tiene una connotación religiosa y social. Ella sabe que el vecindario al que ella y su hermana juzgaban por considerarlo por debajo de su nivel, ahora las va a juzgar ya que han sido abandonadas y robadas por el amante que compartieron durante diez años. Tal vez debido a la frase bíblica “con la vara que mides serás medido”, sienten que la huida de Gino puso en evidencia frente a la sociedad todo aquello que ocultaban en la intimidad de su hogar: su mezquindad, su tacañería y el vacío de una vida que fue entregada a una ilusión que terminó por evidenciar que no existe un límite entre ellas y el mundo exterior. Al verse en la pobreza y el abandono las dos hermanas sienten que nada las puede proteger del juicio de los hombres y de la condena social. Sienten que desde hace tiempo los esclavos libertos estaban esperando ese momento de desgracia para hacerles pagar no sólo su desprecio, sino lo que su clase social les hizo a ellos durante tanto tiempo. Ante esto, deciden quemarse vivas. Al igual que se entregaron a su pasión con firmeza, no van

a dejar que las juzguen y las condenen. Deciden quemar sus enseres, sus recuerdos, su casa y a sí mismas, es decir, ellas deciden aplicarse su propia condena:

No llores: convierte tus lágrimas en lava: riéte, hazlo con alegría, que no es cualquier cosa lo que hacemos: estamos incendiando el mundo y tal vez nos salvemos de la inmolación: hermana, corre, una vez esté todo ardiendo, corre: abrirás las puertas que dan a la calle, en donde nos esperarán delirando los manifestantes: siempre te dije que esa chusma asquerosa quería nada más que nuestra muerte (...). Hermana, Alfonsina, derrotadas y vencedoras de los derrotados, ya qué me importa, no habrá premonición que pueda condenarnos porque nosotras mismas nos hemos dado nuestra condenación. Míralos esperándonos: extiéndete, arrójate al suelo, Alfonsina, hiérete con estas piedras, tírate al frío de las calles que vieron pasar tanto abandono, tanta inútil dignidad, tanta enferma desolación, tanto resentimiento y tanto encierro desde nuestro nacimiento. Decidimos encerrarnos: el mundo que crecía a nuestro alrededor estaba lejos del que moría dentro de nosotras. (222-224)

El erotismo le permite a Collazos no sólo hacer una reflexión acerca de cómo la libertad sexual amplía los campos de experiencia de las personas y fortalece el poder de decisión que tiene el individuo acerca de su cuerpo y sentimientos, sino, haciendo un eco de luchas abiertas por igualdad sexual, logra una crítica a la sociedad de su época, en la que el racismo y el clasismo no permitían tener una comunidad en la que se respetaran las libertades, los pensamientos y las diferencias de raza.

Alfonsina y María Concepción, al igual que los personajes de los cuentos anteriores, tienen inserta en su conciencia esa doble moral social y el afán de imponerse a través de la experiencia erótica sobre los otros, en este caso Gino. Cuando su amante escapa del poder de sus sexos, esos prejuicios sociales, su racismo y clasismo se ponen en evidencia. Por eso las hermanas se inmolan, no como un gesto de libertad sino por el temor de verse juzgadas por la sociedad, sobre todo, de aquellos que consideraban “inferiores” a ellas.

Collazos, al poner a dos mujeres que representan el sector del poder que se rehúsa al cambio en una situación en la que gracias a su experiencia erótica se enfrenta a sus contradicciones morales, logra mostrar que la resistencia de ese sector no es más que una ceguera, que lleva a sus miembros a enfrentarse a sus propios vicios. Simbólicamente si ese sector de la sociedad, al igual que María Concepción y Alfonsina, no acepta el mundo

externo y se encierra en sus vicios, resentimientos y mezquindades, va a terminar inmolándose y autodestruyéndose. De hecho, lo único feliz y satisfactorio que tuvieron las dos hermanas, a pesar de haber sido burladas y robadas, fue una experiencia erótica que rompió los límites del pudor y la moral de una sociedad cuyas divisiones sociales tanto defendían, ya que para ellas era fundamental mantenerlas.

En las exploraciones eróticas de sus personajes Collazos logra introducirse en las realidades cotidianas de los seres humanos para poner en evidencia mitos, vacíos, creencias, acciones, pasiones y emociones que estos asumen para poder interactuar con su entorno. Es decir, Collazos evidencia en sus personajes los hilos con los que se teje la sociedad.

Esa necesidad de penetrar la condición humana y de hacer relecturas de la realidad, es compartida con el escritor Germán Espinosa, sólo que éste apela a otros recursos narrativos como el uso de elementos en los que los personajes, enfrentados a situaciones o lugares extraordinarios, realizan procesos de reflexión e introspección que terminan revelando el lado “oscuro”, diverso, múltiple, inmanejable y hasta animal de la naturaleza humana. En esas situaciones extraordinarias, los personajes rompen la ley, las normas de conducta, lo considerado “correcto”, y con esto ponen en cuestión el valor de dichas leyes y normas. El erotismo irrumpe como un hecho asombroso, “demoniaco”, que lleva a cometer una transgresión y a darle otros valores y percepciones a la experiencia humana. “El sexo recupera no ya la entraña íntima y subjetiva de un yo sobresaltado, sino que fundamenta historias, transmutaciones, presencias y evoluciones de personajes narrativos” (Vásquez, 2012: 263).

Por ejemplo, en el cuento “Fenestella Confessionis”, publicado en *La noche de la trapa* de 1965, Germán Espinosa fusiona la muerte y el erotismo en la psiquis del personaje principal del relato, el hermano Néstor. La muerte adquiere un valor religioso y el suicidio es visto como un auto-sacrificio que prolonga la existencia del monje en un más allá donde posiblemente va a poder realizarse como individuo, ya que de alguna manera logra liberarse de todo aquello que le impidió satisfacerse en vida. Ahora bien, el hermano Néstor con su suicidio logra trascender los vetos de su comunidad religiosa, para defender sus pasiones así sea más allá de la muerte. Esto se va revelando en las indagaciones del padre del sacerdote al tratar de descubrir las causas de la muerte de su hijo. Poco a poco,

se develan situaciones que el monasterio quería mantener ocultas o rotular bajo la marca de superstición:

-Los primeros síntomas aparecieron hará poco más o menos un año. Néstor estaba próximo a recibir la primera de las órdenes enormes, y eso lo impidió. Su celda era contigua a la mía. Una noche me llamó a gritos y, cuando hube acudido, me dijo me mirara bajo la cama, que estaba seguro de que allí, oculto estaba el diablo.

(...)-Le dije que no fuera tonto. Que eso era imposible. Que se acostara y no volviera a pensar en cosas absurdas.

-¿Y por qué imposible? La religión católica acepta la existencia del diablo. Del diablo que ronda como un *león que ruge y busca a quién devorar*. Si mis lecturas no están equivocadas, el diablo católico tiene grandes influencias en el mundo y tentó al mismo Cristo. ¿Qué tiene de absurdo?

El hermano Alonso tragó saliva. Hubiera preferido discutir con un ateo; para eso estaba preparado. Después de todo, él mismo no creía que el diablo se apareciera a los ascetas con esa frecuencia y facilidad candorosas que se desprenden de los textos medievales. Era posible que Dios mismo propiciara tales apariciones para someter a prueba la tenacidad de sus discípulos. Pero el hermano Néstor ... ¿Y por qué debajo de la cama?

-No digo que lo sea, cuando recurren determinadas circunstancias. Pero resulta difícil creer que a dos metros de nuestro lecho el diablo esté apareciéndole a un seminarista. Y mucho más si el seminarista es una persona de temperamento nervioso, como el hermano Néstor. (Espinosa, 1965: 18)

En ese proceso de desciframiento de las causas de la muerte, el lector empieza a detectar que, bajo la idea de la enfermedad y la imagen del demonio que acosa, se esconde un hecho que el monasterio quiere ocultar porque sabe que una muerte “no natural” trae muchas más preguntas a las cuales no se quiere responder.

El lector empieza a sentir una desconfianza frente a la versión del hermano Esteban, porque el narrador de la historia hace su propio análisis en el que cuestiona el comportamiento de los personajes. En el relato del hermano Alonso, se empieza a sentir nerviosismo al contar la historia. Cuando don Ambrosio, padre del sacerdote fallecido, lo contradice, se van revelando los vacíos en los principios católicos con los que éste juzga

el comportamiento del joven. Por ejemplo, cuando el hermano Alonso señala que concebir que el que indujo al suicidio fue un demonio que lo poseyó era un absurdo, don Ambrosio, un yogui consagrado, le señala que la religión católica acepta la existencia del diablo. Del diablo que fue capaz de tentar a Cristo y tiene grandes influencias en el mundo. Por lo tanto don Ambrosio le pregunta: ¿Qué tendría de descabellado pensar que tuvo el poder de influir en la decisión de su hijo?

Ahora bien, el padre Esteban señala que el hermano Néstor padecía de una “enfermedad” que no fue tomada en serio y que se manifestó, por primera vez, cuando en medio de la noche señaló que el “demonio” estaba debajo de la cama. ¿Pero cuál es esa enfermedad o ese “demonio”? ¿Por qué lo llevó a la locura y a la muerte? Esa enfermedad no es otra que el deseo sexual, el cual simbólicamente adopta la figura del demonio en los discursos de los sacerdotes Néstor y Esteban. Un “demonio” que está debajo de la cama y que sólo lograba ser “exorcizado” en la ducha, es decir, un demonio que se asocia a imágenes claramente sexuales o que el lector puede inferir que lo son. Por ejemplo, la exorcización no es otra cosa que la masturbación.

En la figura del demonio se centra la idea de la tentación. Y la tentación del padre Néstor no es sólo tener deseo sexual, sino sentirlo por el padre Esteban, una persona del mismo sexo. La angustia que siente el Padre Néstor es porque sabe que eso que siente va en contra de las leyes religiosas pero a la vez no puede dejar de sentir atracción y ganas de satisfacer su impulso sexual. Por eso, “la culpa del religioso es angustiosa y delirante, sabe que su lucha es quimérica frente al irrefrenable deseo erótico por su compañero, sin duda es demasiado consciente de su terrible transgresión a la Orden, su homosexualismo inaceptable lo lleva a comparar sus sentimientos con la figura satánica y por ello de manera bellamente simbólica se estrangula con su propio rosario” (Vanegas, 2010:47):

-Con los brazos rodeándome el cuello, dijo: *No te vayas, poséeme; ya he luchado bastante, poséeme de una vez...* Me invadió una piedad que nunca antes había experimentado y lo animé: *Cálmate, Néstor; soy yo, Alonso*. Entonces... Se apretó contra mí cuerpo y dijo en un susurro: *¡Sí! ¡Alonso! ¡Tú eres mi diablo! ¡Poséeme de una vez para siempre! Me llené de horror, salí y cerré la celda.* (Espinosa, 1965: 20)

Esta angustia que llevó a la muerte al Padre Néstor es producida por la trasgresión de la prohibición y la experiencia del pecado, la cual está vinculada a la sensibilidad religiosa,

que relaciona el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia (Bataille, 2009: 26). Sin embargo, el suicidio del Padre Néstor en vez de condenarlo lo dignifica, ya que el erotismo como “culpa solitaria”, lo que manifiesta es la defensa de la individualidad. Como lo señala Georges Bataille, la experiencia erótica se sitúa fuera de la vida corriente (Bataille, 209: 185). Es decir, el deseo sexual es una ruptura con los otros que nace en el interior del individuo. El deseo del Padre Néstor triunfa sobre la prohibición. Su muerte es su manera de liberarse de aquellas leyes a las que estaba sometido y que intentaban reprimir sus impulsos naturales. La muerte es una liberación. Es un acto deliberado que trata de transgredir una prohibición que impide la realización del deseo, inclusive puede verse como un acto de protesta. El deseo erótico se manifiesta como una infracción a la regla de las prohibiciones, ya que lo reivindica como una actividad humana (Bataille, 2009: 69). Lo que logra el Padre Néstor con su suicidio es defender su humanidad.

El humor, como los anteriores recursos, le permite a Espinosa cuestionar los principios morales y hacer una crítica a la doble moral que rigen las acciones y pensamientos de ciertos “ciudadanos de bien”. Un ejemplo claro de ello se expone en el cuento “La orgía”. En este cuento, “un mago en una noche de fiesta hipnotiza a toda la concurrencia como consecuencia de un altercado con un joven petulante y los induce a una orgía. Todos recuerdan lo vivido y todos creen ser el único depositario del secreto, pues el mago ha advertido que sólo uno de ellos tendrá la capacidad de recordar lo vivido. Uno por uno acuden al prestidigitador para saber, por qué son el supuesto elegido (Gómez, 2012: 3).

Los personajes del cuento son de la alta sociedad y siguen sus reglas, como casarse con personas de su “condición” por conveniencias familiares, asistir a tertulias en casa de familias pudientes, para mantener contacto con gente, y demostrar sus riquezas y su posición en la sociedad. Por eso un personaje como el mago Minelli, que se presentó en la reunión como “mago profesional, animador de tertulias y experto en cosas del alma humana” (Espinosa, 1965: 36), es visto como algo exótico que está ahí para hacer el rato más ameno. Pero el mago defiende su oficio y demuestra su poder no como mago, sino como experto del alma humana. De hecho, sus teorías de hipnotismo se sustentan en Sigmund Freud y Franz Mesmer. Él habla de su acto hipnótico, no como si fuera un show sino como el producto de una investigación y del experimento que va a realizar como una manera de responder a la pregunta: ¿qué fuerza misteriosa arrastra a masas enteras de

hombres detrás de un profeta o caudillo? Él le pide a los asistentes que se “relajen moral y físicamente”, para que afloren al *consciente* las ansias inhibidas o reprimidas que están sepultadas en el subconsciente, y den rienda suelta su *alter-ego* oculto (42). El mago espera así que revivan sus instintos primitivos. El texto plantea una pregunta: si una noche pudiera hacer lo que quisiera sin que hubiera consecuencias, ¿qué haría? Dicha pregunta se resolverá a lo largo del texto.

Ahora bien, el mago le hace creer a los asistentes de la reunión que los hipnotizará y supuestamente sólo uno de ellos lo recordará todo. Ellos caen en el juego del mago, quien les hizo creer que podían hacer aquello que deseaban hacer; pero a lo que por cohibición, miedo, pudor no se atrevían. Cuando se creen hipnotizados sale su verdadera naturaleza, que es recordada con vergüenza y terror por el narrador:

No quiero recordar lo que ocurrió entonces. Hubo unos segundos de indecisión. El ministro, que minutos antes se deleitaba escuchándose a sí mismo discurrir sobre materias fiscales, apuró con adefagia una rebotante copa de champaña. Un alarido perforó el silencio: pude ver cómo, deshaciéndose de sus vestiduras y arrojándose sobre el embaldosado, una chica de escasos quince años prorrumplía en grito y ademanes groseros. Se desencadenó la reacción. Quise retener a mi mujer, sacarla de aquel sitio que, siempre en crescendo, iba convirtiéndose en viña para una orgía. Mis piernas no me obedecieron. Logré distinguir a Ángela; había sido arrebatada por uno de los cotertulios más jóvenes y, tras una lucha muy breve, había acabado por entregarse como en un raptó. Creo que fui yo el que, de todos, pudo reprimirse más tiempo. A mi lado, una pareja de hermanos se entrelazaba frenéticamente, mientras el ministro de marras, ya semidesnudo, devoraba a mordiscos a un adolescente. Por todas partes se escuchaba un continuo fracaso de cristales.

No me contuve más. Me envolvió la locura colectiva. No quiero aventurar opiniones al respecto. La locura colectiva existe, y eso es todo. Si no fuera así, jamás hubiéramos tenido de una revolución, un 9 de abril, un festín de sangre. La orgía es una forma elemental y colectiva de la vida. Saca al hombre de sus límites y lo funde una vez más a su naturaleza común, esto es, a la barbarie. El mitin político es orgía. El culto religioso. La danza. Orgía es fusión, pérdida de la individualidad, última cena, compartimiento del pan. (44)

En el recuerdo del narrador se encuentra la respuesta a la pregunta ¿Qué fuerza misteriosa arrastra a masas enteras de hombres detrás de un profeta o caudillo? Es el deseo de entrar en comunión con la esencia de la vida. Como lo señala Georges Bataille:

El origen de la orgía, de la guerra y del sacrificio es el mismo: la existencia de unas prohibiciones que se oponían a la libertad de la violencia mortal o de la violencia sexual. Fue inevitable que esas prohibiciones determinasen el movimiento explosivo de la transgresión. Esto no quiere decir que nunca se recurriese a la orgía —o a la guerra, o al sacrificio— con el único objetivo de los efectos que, con razón o sin ella, se le atribuían. Pero se trataba en estos casos de la intervención —secundaria e inevitable— de una violencia extraviada en los engranajes del mundo humano. (Bataille, 2009: 86)

Lo que aterra al narrador es el verse enfrentado a su naturaleza instintiva que está fuera de las reglas de conducta de su estrato social, una fuerza que lo llevó a ir en contra de lo que lo definía como individuo. Pero, tal vez lo que más le aterraba era recordar que esa naturaleza instintiva es compartida, que lo hace parte de los otros y rompe cualquier diferencia. Por eso quiere borrar ese recuerdo, ya que se siente igual a los otros, porque al ser supuestamente el portador de la verdad se siente responsable de lo sucedido. Por eso termina en el “despacho del brujo, rodeado de verduleras y pacotilleros” (Espinosa, 1965: 46), esperando ser atendido por Minelli, para lograr limpiar su cabeza de los recuerdos de esa noche. No obstante, eso nunca va a suceder. El mago le señala que él es un charlatán, que nunca hubo un elegido, que nadie fue hipnotizado y que todos los asistentes tienen el mismo recuerdo. El único acto realizado por él fue persuadirlos para sacar a flote esa locura guardada en el interior de cada uno de ellos (47). Al narrador le preocupa el escándalo, descubrir que su mujer realmente deseaba hacer lo que hizo y sobre todo descubrir que todos tienen una bestia terrible en lo más hondo de su ser. Como lo señala el mismo mago Minelli: “el alma humana encierra, en sus repliegues más hondos, una bestia terrible, de la cual nadie debe avergonzarse, puesto que ella y nosotros conformamos un ente único, un sólo ser, una aviesa fusión” (45).

En las indagaciones que Espinosa y Collazos hacen través de sus personajes, no se quiere juzgar si es malo o bueno el comportamiento de las personas. Se quiere mostrar la complejidad de la naturaleza humana, en la que lo racional y lo animal definen a los seres humanos y sus comportamientos. La consternación y el agobio que sienten personajes como el narrador de “La orgía” o el padre Néstor, nace de las prohibiciones de sus comunidades que terminaron limitando la expresión de su ser. Ante el redescubrimiento de esa otra naturaleza que estaba dormida, oculta o reprimida, terminan aniquilándose o transformando su vida, ya que el erotismo los hace cuestionar principios que concebían

como incontrovertibles. En Collazos y en Espinosa se cuestiona y se crítica la hipocresía, la doble moral, los juicios de valor de ciertos estamentos de la sociedad, los cuales terminan limitando la expresión y la libertad de los individuos. Un blanco de sus cuestionamientos es la iglesia. De hecho las críticas a esta institución, tanto por Collazos y Espinosa, tiene raíces en el retorno de las fórmulas conservadoras en la relación entre la iglesia y el estado en el Frente Nacional.

En las décadas anteriores, las políticas liberales pretendían la secularización de la vida política y de la legislación colombiana (González, 2013: 1). Los liberales pretendían reformar la educación y el matrimonio, y, aunque aceptaron el Concordato de 1887, siguieron con sus intenciones de proclamar la libertad de cultos y se mostraron partidarios de la escuela gratuita, única, laica y obligatoria. También consideraban que la vida civil debe ser regida por la ley civil (1). Esta intención de independizar ciertas áreas de la vida social de la autoridad de la Iglesia, se planteó en el Concordato de 1942, que buscaba precisamente que esa relación se adecuara a la realidad nacional. Dicho Concordato no entró en vigencia, pero sí creó un ambiente de polarización en torno a las “reformas modernizantes y secularizantes de la república liberal de los años treinta y preparó el contexto de la llamada Violencia de los años cuarenta y cincuenta, cuyos desbordamientos obligaron a los partidos tradicionales al acuerdo del Frente Nacional en 1957, que fue apoyado casi unánimemente por el episcopado y clero católicos como un regreso a la concordia” (1). Uno de los acuerdos básicos establecidos en el Frente Nacional consiste en el reconocimiento de que la autoridad del Estado es Dios, la religión oficial es la Católica y que los “poderes públicos deberían hacerla respetar como elemento esencial del orden social. Esta estrecha identificación de la Iglesia católica con el régimen condujo a la disminución de su capacidad crítica, especialmente en los problemas socioeconómicos, y terminó siendo contraproducente” (1). Las libertades individuales estaban por debajo de lo que se consideraban los valores rectores del colectivo.

Esto hace que el Estado vuelva a ser confesional. Esta posición de un Estado-Iglesia unificado y unidireccional contrasta con una sociedad que se dirigía hacia una rápida secularización, evidenciada en la consolidación de nuevas clases medias, los cambios en la estructura familiar por la transformación del papel de la mujer en la sociedad y la mayor apertura del país frente a las corrientes mundiales de pensamiento (1).

Frente a la ceguera de un Estado-Iglesia a los cambios de una sociedad que apuntaba a la pluralidad y al multiculturalismo, escritores como Espinosa y Collazos quieren mostrar cómo esas instituciones, al intentar controlar y delimitar el desarrollo del individuo, provoca su infelicidad e inclusive su destrucción. Estos escritores intentan defender la pluralidad frente a la visión unívoca de lo humano, promovida por la Iglesia y defendida por el Estado. Además, intentan demostrar que ese esfuerzo por controlar y adoctrinar a una sociedad en una sola visión de la realidad es inútil, porque genera lo contrario, es decir, en vez de someter al individuo hacen que éste desee irse en contra de lo establecido, tal como lo señala Bataille, dado que las prohibiciones determinan el movimiento explosivo de la transgresión.

Uno de los recursos narrativos utilizados por Espinosa, que también se encuentra en los cuentos de Mejía Vallejo y Téllez, es la incorporación de personajes femeninos transgresores. Esto es evidente en los cuentos “Noticias de un convento frente al mar” (1976). En el cuento, el personaje femenino se encuentra en un espacio represor que es quebrantado por el acto erótico. En este caso, el convento, que es un lugar cerrado y alejado del mundo, en el cual se excluyen los actos eróticos y sólo se permiten los actos de piedad religiosa. Los actos eróticos son prohibidos con el fin unificar una comunidad bajo unos estándares de pureza, pero también como una manera de controlar el espíritu de las mujeres que se convierten en monjas.

Ahora bien, la historia es narrada por una meretriz que es dueña de un burdel, que recuerda, sesenta años después de los hechos, su experiencia en el convento. Esta experiencia está marcada por el dolor. Ella es una joven huérfana, obligada por sus tíos a entrar en el convento, pues ellos quieren robarle su herencia:

Ingresé contra mi voluntad, no obstante haber sido educada en los rigores del dogma católico, pues con mi unción no sólo se contrariaba mi natural sensual y mundano, sino que se pretendía despojarme de la herencia de mis padres, muertos durante las depredaciones que Aristides Fernández desató, en el primer año del siglo, contra todos aquéllos que mostrasen desafección hacia el régimen del gramático José Manuel Marroquín. Fue el caso que mis tíos, por ser hija única y deseosos de acaparar mi herencia, ofrecieron a las carmelitas de San Simón un concupiscible donativo a cambio de recibirse en su seno. (Espinosa, 2007: 233)

Los conventos y los monasterios son para Espinosa parte de una tradición religiosa resistente al cambio y que considera que la única manera de defender sus principios rectores es formar personas bajo el ideal del sacrificio y no de la felicidad. Por ejemplo, Espinosa critica esa defensa de un ideal de ser humano bajo la figura de “personas sacrificadas por la fe”, los sacerdotes y las monjas, desconociendo que en realidad estas personas van en contra de su verdadera naturaleza, como lo señala la narradora para quien la unción contrariaba su naturaleza sensual y mundana. Además las instituciones religiosas no sólo se rigen por la fe, sino también por el interés económico, como se evidencia en el caso de la joven novicia. Sin embargo, como se señalará más adelante existen aspectos de la vida religiosa que rescata Espinosa como importantes para su definición de su visión de lo humano, sobre la capacidad de algunos religiosos de llevar sus creencias a la acción sólo por proteger a otros, inclusive por encima de su propia vida.

En la descripción de su ingreso al monasterio, la narradora lanza una primera crítica a la institución basada en las siguientes preguntas: ¿qué sentido tiene obligar a alguien a estar en una institución en contra de su voluntad, sabiendo que su ingreso está marcado por intereses maliciosos? ¿Qué tan valiosos y transparentes son los principios de una institución que se vende al mejor postor? Estas preguntas son resueltas en los acontecimientos narrados en el cuento en la historia, dado que, frente a un ambiente completamente restrictivo, surge el deseo como un acto revolucionario que rompe las reglas y hace surgir en el individuo sus naturales deseo de libertad.

Los recuerdos de la narradora dan cuenta de la forma en que el despertar erótico dentro del convento transformó su relación con el mundo y el sexo opuesto. Al inicio del cuento se insinúa que la transgresión del “espacio sagrado” no sólo se da a través del impulso erótico, sino porque éste consiste en la atracción por el mismo sexo:

La tarde en que la hermana Nicolasa, desembrollando un poco la madeja de sus delirios habituales, reparó en mí y se quedó mirándome como atrapada por una punzante iluminación. No tardó aquello más de dos o tres minutos, pero la vieja se fue poniendo muy colorada, con los ojos muy fijos en mí, y de pronto soltó una frase que no comprendí del todo, algo así como si me alertara sobre un peligro cercanísimo, sobre una especie de profanación que estuviese a punto de cometer, pero no en sus manos evitar, esa alegre muchacha provinciana que era yo: una suerte de ocurrencia medio fatal y medio diabólica. Yo acababa de morder una ciruela y me hallé en un tris de arrojársela cuando la vi

congestionada y mirándome con aquella fijeza, de una manera tan impertinente y desvergonzada. (232)

En ese primer momento la narradora se da cuenta de que su presencia altera la tranquilidad del convento, como si “algo” en ella transmitiera la noción de peligro. Ella empieza asociar su propia imagen con lo demoníaco, incluso con la fatalidad, entendida como una cualidad de mujeres irresistibles que tienen el poder de condenar y corromper el espíritu de los otros. La evidencia de esa naturaleza transgresora se demuestra en la clara intención del personaje de seguir provocando la intranquilidad en la vieja monja, pues muerde la ciruela de manera desvergonzada.

Ese “algo” de la narradora nace en su falta de identificación con la vida del convento. Ella no tiene la convicción religiosa. Por el contrario, pasó de una infancia feliz vivida en una finca bolivareña rodeada de acacias y naranjos, en la que todo era claridad y gozo, a un lugar de cúpulas arcaicas y muros cubiertos de musgo (233). Por eso se pregunta: ¿cómo entender que, de aquí en adelante fuera a vivir en este convento de fríos muros de piedra, perforados por ajimeces que nos asustaban, de súbito, con la visión espeluznante del mar? (234).

En la narración, el contraste entre el espacio interno y el externo es constante. Para Espinosa, el espacio físico en el cuento es un espacio simbólico, con el cual logra hacer esa crítica a la institución religiosa, que considera medieval y que se está resquebrajando como los muros del convento. Por eso, la narradora no logra entender por qué le toca adaptarse a ese espacio y siente que “moriría de tristeza bajo el flujo marchito de las bóvedas” (234).

Pero ella encuentra una salida. No se resigna a su suerte y eso lo señala en una frase que encarna la transformación que va a sufrir gracias al descubrimiento del éxtasis sexual. “Pero cualquier imagen que nos forjemos del universo, y de los objetos y seres que lo componen, es susceptible de ser modificada casi en una mera alteración de nuestro estado del alma” (234). Esta convicción encierra un principio humanista: es el individuo el que transforma el entorno, no el entorno al individuo. Es decir, los seres humanos no están condenados a una realidad que no quieren vivir. La narradora logró transformar ese universo, al que aparentemente estaba condenada, cuando su alma descubrió en los

encuentros con la hermana Helga un mundo de sensaciones, el cual, inclusive, le hizo transformar su visión del convento, que pasó de ser un mausoleo a un castillo principesco.

Al igual que en el cuento "Fenestella Confessionis" el descubrimiento sexual de la narradora es asociado con la enfermedad. La madre superiora y las hermanas se preocupan porque su cuerpo empieza a reflejar lo que su imaginación y su sensualidad estaban transformando en su interior. Esa transformación arranca cuando descubre nuevas sensaciones en su primer contacto lésbico con la hermana Helga:

El día en que trepé a uno de los ciruelos para bajar unas frutas y, cuando me ayudaba a descender, la hermana Helga dejó ir el brazo por debajo de mi hábito y me sostuvo, haciendo que de lleno apoyara mi sexo sobre la palma de su mano. Tuve, en aquel instante, una impresión de plenitud, de comunión con el alma del universo. Me sentí, por segundos, una divinidad en andas de la gloria. Cuando por fin pisé tierra, Helga aún hacía presión en mis entrepiernas y percibí cómo, a través de la fina tela de hilo de mis interiores, introducía firmemente unos de sus dedos por la hendidura de mi cuerpo, mientras clavaba en los míos sus ojos negros indagando mi aquiescencia. Creo que mis miradas le dieron un sí desaforado. Al fin y al cabo, se trataba de la más pura conmoción por mí experimentada hasta aquel momento y, por razón de la edad, mi ser era ya como agua que anhela ser bebida. (235)

En este primer encuentro entre la hermana Helga y la narradora, esta última descubre que su cuerpo puede ser el camino de la iniciación espiritual. La joven es invadida, cuando es penetrada sutilmente por los dedos de la experimentada monja, por unas sensaciones relacionadas con la transcendencia mística. Ella sintió que se conectaba con la quintaesencia de su humanidad y a la vez con las fuerzas que mueven el universo. Inclusive se vio casi como una divinidad.

Esas sensaciones mostraron una conexión entre el cuerpo y el alma, muy cercana a la de la filosofía Hindú, al Budismo o al Taoísmo en las que se plantea que existe una fuerza que mueve el universo, y que permea todos los seres. Esa energía se instala en los órganos sexuales. Nutrir esa energía, alimentarla a través del encuentro sexual, permite ampliar la capacidad de percibir la realidad, así como de vivir a plenitud las experiencias a través de los sentidos. Por eso no es extraño que, a partir de los encuentros sexuales, la narradora transforme su visión de su entorno. Si bien es cierto que no se puede afirmar que Espinosa intentara mostrar una inclinación por ese tipo de filosofías o creencias, sí

plantea una diatriba en contra de los planteamientos de la Iglesia en los que el alma está atrapada en el cuerpo. Para el autor, el cuerpo no es la cárcel del alma, es su complemento. Por eso desecha ese rótulo de la "superioridad espiritual", el cual es sólo conseguido, según la iglesia católica, con el alejamiento de lo material, de la corporalidad, o dicho de otro modo, de la experiencia libre de la sexualidad y del goce sexual (Fernández-Babineaux, 2013,1). La manera de desecharlo es mostrando cómo, con un primer contacto sexual, la narradora logra una experiencia mística y espiritual.

Ahora bien, los primeros encuentros entre la narradora y la hermana Helga no pasaban de un roce de manos, unas miradas ardientes o un toque furtivo de sus sexos. Esos acercamientos nacen de un deseo alimentado por las limitaciones de una comunidad religiosa estricta, regida por los principios de Santa Teresa, quien prohibía, desde el siglo XVI, que se sostuviese amistad en particular con cualquier monja y una vez cerradas las celdas, quedaba prohibido salir a los corredores, salvo por urgencias físicas (Espinosa, 2007: 237). Esas restricciones motivaron a la novicia a romper las reglas para satisfacer el deseo de tener un encuentro carnal con su amante. Después de planear su encuentro a solas, asumiendo el riesgo de ser descubiertas por la hermana Nicolasa, logran escabullirse y estar juntas:

La vi muy pálida a la luz de la luna y tuve la impresión de que su susto era mayor que el mío. Se oía tan fuerte el tumbo del mar de aquella hora, que daba la sensación de estar avanzando hacia nosotras por entre los árboles. Lo relacioné con el latido acelerado de nuestros corazones y creí desfallecer otra vez. La boliviana me tomó de la mano y me condujo hasta un pequeño prado de brezos silvestres, donde sin mediar palabra satisfacimos el apetito que cada una sentía por los labios de la otra, en un beso tan largo que me produjo mareo y exasperación. Vestíamos sendos camisonos, y yo metí la mano bajo el suyo hasta comprobar la suave dureza de sus nalgas, cuya superficie era como la de un durazno fresco. Busqué luego el vellonato del sexo y sus delicados labios, que acaricé con mis dedos. Helga empezaba a desvariar de placer y palpaba todo mi cuerpo, el tiempo susurraba en mis oídos palabras de legítimo amor. Entonces nos sacamos los camisonos y permanecemos unos segundos como petrificadas, contemplando nuestras desnudeces como si por primera vez se nos revelara el esplendor del cuerpo humano.

Pasados tantos años, pienso que si otra vez tuviese que hacer el amor con una persona de mi propio sexo, quedaría frustrada y en modo alguno podría ofrecer tampoco un mínimo disfrute. (240)

En el encuentro sexual de las dos mujeres se destruye la noción del cuerpo como la envoltura del alma, la cual sólo será libre cuando las pasiones y apetitos sean mitigados y lo material sea negado. Ellas logran su libertad precisamente cuando se entregan a sus apetitos. La manera de hacerlo es quitarse la ropa, rasgarse las vestiduras. Es decir, con su desnudez rompen los hábitos religiosos, considerados un signo de consagración, decoro, celibato y castidad. Los cuerpos se abren, se contemplan con asombro, descubren sus secretos, sus texturas y en la obscenidad de su gozo perturban el estado de los cuerpos que en su desnudez la revelan su belleza posible y encanto individual (Bataille, 2009:99).

Sin embargo, la visión de ese primer encuentro a la luz de los años tiene un aire de desilusión. Al comparar esa experiencia sexual con otras, ésta aparece como un encuentro irrepetible, el cual, además, estuvo marcado por el desengaño. Si bien es cierto la narradora tiene encuentros sexuales con la hermana Helga, aconteció algo que no tenía previsto y era el compromiso de la hermana Nicolasa de devolverla al “camino del bien”. La hermana Nicolasa se dio cuenta de la falta de inclinación religiosa de la narradora, de su desgano, su pereza, y su libertinaje, que además eran alimentados por la permisividad de las autoridades del claustro que no la obligaban a cumplir con sus deberes, a causa del dinero recibido por la familia de la joven. Por eso, la hermana Nicolasa emprendió una lucha contra el “demonio” que impedía que la joven se acercara a Dios. Así que para evitar el encuentro de la joven con la hermana Helga, inició una vigilancia durante todas las noches. Por esto, la hermana Helga buscó otra novicia con la cual satisfacer su deseo sexual. Frente a la desilusión, la narradora se dio cuenta que la única persona que realmente la apreciaba era la vieja monja, quien fue capaz de dar su vida por su alma, por la convicción de que debía defender el bien.

Para la narradora, lo relevante de la experiencia del convento no fue su despertar sexual sino que, gracias a éste, conoció a una mujer capaz de arriesgarlo todo por una creencia.

Al final la narradora piensa en por qué revive ese recuerdo y concluye que es porque en su presente ese nivel de compromiso no existe:

Me aburren estos jóvenes que vienen a ver mis muchachas y desbarran siempre sobre la necesidad de tumbar el gobierno, porque es deshonesto, y después se van, a veces sin pagar el trago y las caricias. Al menos en aquellos tiempos, había gentes dispuestas, como sor Nicolasa, a vérselas cara a cara con el diablo. Tengo casi noventa años y jamás volví a conocer a nadie tan denodado ni tan generoso. (Espinosa, 2007: 251)

La narradora hace una reflexión sobre su vida, señala que a “los rebeldes y soñadores, una vez cumplido nuestros más caros sueños, sólo nos quedan el desamparo y la resignación” (252). En el cuento se muestra como el “sexo es al mismo tiempo condenado y exaltado, oculto y liberador (Ortega, 2011:280)”. Y esto se debe que el personaje tiene una lucha interna, la cual asocia a la imagen de la salamanqueja que se metió en sus ropas el día que tomó los votos. Ella señala que la salamanqueja, al igual que el sexo, le hizo renunciar a los hábitos. Para ella, el animal es simbólicamente un “demonio” interior que no le permitía adaptarse al medio sino que la obligaba a transformar su entorno, y el precio de esa lucha es saber que no siempre la satisfacción de los deseos es la felicidad.

En los cuentos de Germán Espinosa y de Oscar Collazos se plantea que el erotismo expone la diversidad de la naturaleza humana. Por ejemplo, Espinosa señala cómo frente a la experiencia erótica el individuo es capaz de cuestionar sus valores internos y su entorno, y poner en evidencia los hilos con los que se teje la realidad. En cambio Collazos plantea cómo los individuos han terminado siendo absorbidos por el orden social, lo cual se evidencia es sus prácticas eróticas, las cuales terminan reproduciéndolo.

Para lograr esa exposición de la diversidad los autores hacen uso de diferentes recursos estéticos. Collazos lo logra a través de un realismo que indaga en los lugares urbanos, se introduce en contextos reconocibles como los núcleos familiares y los grupos de amigos. Espinosa apela a ambientes enclaustrados o situaciones extraordinarias, ya que al ubicar a los personajes en situaciones adversas o poco conocidas se logra la desintegración de las creencias que subsisten en su mente, hallando la diversidad de territorios en los que construyen su interioridad. De alguna manera, los cuentos de Germán Espinosa reelaboran y mediatizan los procesos de la mente del hombre (Gómez, 2013: 2).

Ambos autores tienen una preocupación por la visión psicológica de sus personajes y hacen una crítica a la iglesia. En Collazos se hace a través de la desmitificación del sacerdote como ejemplo de moral y sacrificio. Por ello, sus personajes como el cura pedófilo o el cura que fue capaz de llevar a la histeria colectiva a un pueblo por su ignorancia, muestran la incongruencia del discurso eclesiástico en las acciones de sus pastores, quienes por un lado se “sacrifican” por la fe y por el otro la utilizan como excusa para satisfacer sus deseos.

En el caso de Espinosa si bien es cierto que hay una crítica a los espacios monacales, en ellos encuentra algún valor, por ejemplo, la entrega abnegada a otros seres humanos, como es el caso de la hermana Nicolasa. La hermana ejemplifica que las relaciones humanas no sólo se basan en la satisfacción de deseos, sino que existe un lazo entre los seres humanos que permite que por encima de los intereses personales exista una voluntad entrega desinteresada hacia el prójimo.

Ahora bien, como Collazos, Umberto Valverde intenta recoger la voz y el deseo de los jóvenes de ser reconocidos y de tener un lugar en la sociedad. Los cuentos de *Bomba camará*, publicado en 1972, narran, desde distintos puntos de vista, la forma en que los jóvenes de los sectores populares de la ciudad de Cali enfrentan, la transformación cultural y económica sufrida en los años sesenta. Los cuentos deslegitiman los valores hegemónicos del estamento católico conservador colombiano. Además, en ellos se manifiesta la intención de una generación de jóvenes de no seguir el sistema que sometió a sus padres. Por eso los personajes están en la búsqueda de oportunidades con las cuales puedan salir de la miseria económica y las normas sociales. Algunos de los personajes lo hacen con el viaje a otro país o con la búsqueda de reconocimiento por su talento deportivo. Pero también lo hacen a partir de formas contraculturales: la bohemia, la rumba desenfadada y la conformación de organizaciones criminales de diverso orden que tienen su germen en las galladas (Centro Virtual Isaac, 2013: 1). El erotismo es también una forma contracultural en la cual los jóvenes encuentran un medio para expresar su inconformismo, desahogar sus frustraciones e, inclusive, manifestar el poder de imponer su voluntad.

En el cuento “La calle mocha” el erotismo es una práctica de socialización y de marca de poder entre los jóvenes de la “gallada” de un barrio obrero de Cali. Las distintas prácticas

sexuales son el medio por el cual los jóvenes interactúan con el mundo y definen su lugar en la sociedad. Sus conquistas amorosas, sus bailes, sus borracheras son la expresión de una necesidad demostrar que están vivos. Dicha necesidad nace de la angustia de sentirse cada vez más relegados en una ciudad que avanza a pasos agigantados por los procesos de industrialización. Por un lado, ciertos sectores de la ciudad se enriquecen y por otro, la pobreza se acrecienta, haciendo que los sectores populares estén marcados por el deseo de salir de la miseria, de no quedarse estancados y olvidados por una ciudad que no para de crecer.

Marcado por ese entorno y esa necesidad, Ricardo, uno de los jóvenes de la gallada de la calle mocha, decidió buscar fortuna en los Estados Unidos. El cuento inicia con una carta que le envía su “gallada”, en la cual le cuentan todo lo que ha sucedido en sus vidas y en el barrio durante su ausencia:

Aunque tu larga marcha lleva poco por gringolandia, siempre ha habido un revuelco de todo. Milena se peleó con su dignísimo maridito, sin duda por vos, pues todo el mundo sabe que ustedes se acostaban, eso se requetesabía, y el cornudo de Tulio después de todo quiso sacar su honor en limpio y lo ensució de verdad, porque ella lo echó por la borda (...).

Yolandita está tan buena que el mismo Alberto, siendo su hermano, se le pega fuerte en las bailaditas que hacemos, pero sigue comiéndote cuento, y hay guerra abierta por entrarle, la pelada se resiste y le ha dado por ser estudiosa, sin embargo supimos que Emilio la bailó todo un domingo y con sus copas de más se lo pidió de frente, y entonces le hizo una tragedia y ahí namá (...).

Lo más de película fue el baile de los quince de Marta Díaz, duró como tres días, la gente caía y reaparecía como nueva, el aguardiente salía por magia, estábamos como cubas bebiendo, y qué comida, hermano, estábamos firmes (...). El primero que bailó con Martica, después del respectivo vals con su padre, fue el Emilio, que según parece está pisándote los talones y si no vuelves pronto te quita de escena, y con eso, se la cuadró a la madrugada los vimos amacizados y chupando trompa en plena sala, y no hubo quien aceptara este noviazgo complacido, pues como dicen ellos, Emilio es un muchacho de povenir, y no es un vago cualquiera, ni un aventurero como ese Ricardo (...)

Decinos si la onda no está legal, todos tienen su hembrita y salimos nítidos en el estudio, con chancuco, pero el todo es pasar y basta (...) ¿Ya te tiraste la primera gringuita? Pásanos

la onda de por allá, si es muy chévere ese New York, según lo que nos diga nos animamos a largarnos también, hay algunos decididos. (Valverde, 1984: 11)

En la carta prima la voz del grupo sobre la del individuo. El narrador revive la experiencia del barrio como una parte de sí mismo. Su identidad no está definida fuera de la “gallada”. Cada aventura de los amigos del barrio es una manera para reafirmar una visión, un sentimiento, una cultura compartida. Dentro de esas experiencias, las prácticas sexuales, el cortejo y la seducción son el medio a través del que se ratifica el poder del colectivo. En la narración no sólo se intenta reafirmar la voz del grupo, sino se le recuerda a Ricardo que sus experiencias son también del colectivo, así él esté en Nueva York. Por eso le pregunta si ya se “tiró una gringuita”, porque las conquistas sexuales no son exclusivas de Ricardo sino de todos los miembros del grupo. Las experiencias eróticas son la manera en que la “gallada” marca su territorio y su poder, ya que demuestran cómo esa identidad construida por el grupo es capaz de imponer su voluntad. Los miembros que salen del grupo lo hacen porque rompen las rutinas establecidas por éste. El matrimonio es visto como un amarre al mundo “adulto”, al cual no quieren pertenecer. Ese es el caso de Jaime quien “se parchó de la gallada, no por su querer, sino porque se casó con Irma” (11).

El jefe de la “gallada” es Ricardo y eso se lo recuerdan en la carta al decir que sus conquistas amorosas todavía están a la espera de su retorno, inclusive que su poder es tan fuerte que sólo su recuerdo hizo que se rompiera un matrimonio como el de Milena y Don Tulio o que Yolanda no acepte conquistas porque todavía le “come cuento”. Sin embargo, aunque su poder permanece, también le recuerdan que esos terrenos ganados se pueden perder, como sucedió con Martica, quien se emparejó con Emilio en su fiesta de quince, rompiendo el vínculo amoroso que tenía con él.

El recordatorio que le hacen a Ricardo de la posibilidad de perder lo que ha ganado nace de la necesidad de demarcar físicamente el espacio de la “gallada”, dado que ésta tiene un sentido de territorialidad determinado, puesto que el barrio funciona precisamente como una metonimia de lo más íntimo y lo más colectivo de los jóvenes (Caicedo, 2011:503). Cuando le dicen a Ricardo que perdió la posibilidad de tener a una mujer conquistada, se le plantea la posibilidad de perder los territorios ganados en el barrio. El cuerpo de una mujer es un territorio bajo el concepto de la “gallada”. La experiencia erótica es una marca de poder, es decir, la pérdida de las conquistas sexuales es equivalente a perder su identidad dentro del colectivo.

Sin embargo, la voz de Ricardo surge en un monólogo, en un intento por fracturar esa afiliación incuestionable al grupo y de luchar por una identidad propia. En su discurso manifiesta las razones de su partida a los Estados Unidos, las cuales estaban centradas en que él deseaba no volver al barrio “para hacerse otra persona y conseguir dólares a lo macho” (14). Es decir, él buscaba separarse de las condiciones sociales que lo unían a la Calle mocha, para lograr definirse fuera de éstas. Ricardo concibe que la única manera de lograr una identidad diferente a la que le otorga la “gallada” es estando fuera de las condiciones sociales de su barrio, es decir, labrándose su propio destino con la consecución de riqueza. Sin embargo, ese deseo se vio truncado por una realidad implacable. La ciudad de New York apareció ante Ricardo sin el maquillaje del sueño americano, por lo que él descubrió la soledad, el desarraigo, la añoranza por Milena, el amor que dejó atrás.

El joven deseaba retornar desde los primeros días que pasó en esa ciudad, pero se sacrificó, en un principio, por las apariencias. Él no quería volver al barrio como un fracasado y sólo decidió volver cuando le llegó la citación para llevarlo a Vietnam. Él no quería eso, “se fue para vivir su vida a su modo y no iba a pelear por una causa que no fuera suya” (15). Retorna al barrio con el peso del fracaso, un peso que le impedía responderle las cartas enviadas por la “gallada”, aunque éstas lo llenaban de alegría. Sin embargo, para él el fracaso fue una ganancia personal, porque logra desprenderse de los valores y principios que lo ataban al barrio y a sus amigos.

En contraste a ese vacilador de mujeres, aparece un hombre enamorado. El amor por Milena le permite aceptar que no tiene importancia ser el líder de una “gallada”. En el amor Ricardo encuentra la posibilidad de comenzar de nuevo, con una identidad propia, definida por él mismo y no por las circunstancias que le tocó vivir:

No me interesan viniéndose con un saludo de creído, allá él, pues cada uno se hace y se degenera como quiere. Muchos creen que tengo un fracaso encima, pero no me arrepiento, ese golpe me sirvió, dejaré de ser el vacilador que todas deseaban, tomaré las cosas en serio, eso sí, no abandonaré mi bacanería, ni mi guapachoso modo de ser.

Vine a buscarte, a recuperarte. Necesito de tu calor, Milena, porque traigo mucha soledad incomprendida. Y por eso te cuento todo lo que siento, me entendés, por eso estoy aquí,

derrotado ante los demás pero menos ante vos que sí me crees, es por esto que te pido que volvás a mí, que volvamos a comenzar de nuevo. (Valverde, 1983: 16)

El discurso maduro de Ricardo, quien reconoce el efecto de la experiencia de la soledad fuera de la protección de la “gallada”, contrasta con el discurso de Emilio, quien desea tomar el lugar que tenía Ricardo en el grupo. La voz de Emilio se inserta en el cuento para mostrar lo que está sucediendo en la “gallada”, inclusive, en la vida de Ricardo, a pesar de estar ausente. Emilio está atado al barrio, a sus casas y sus habitantes, al igual que lo estaba Ricardo. Emilio deseaba salir de esa calle; sin embargo, decidió quedarse por miedo a la soledad y a enfrentar la vida sin las comodidades, ya que en la “casita uno tiene todo y no se preocupa por nada, y la pasa suave, de puro vacilón”.

La decisión de Emilio de quedarse lo lleva a intentar apoderarse de los espacios y las mujeres de la calle. Por ejemplo, su consuelo es saber que Martica, una de las mujeres de la gallada, está muriéndose por él. El “virguito” que está dispuesta a entregarle y el hecho de que la “copera” del barrio lo vea como el único que la ha comprendido, son su manera de verse como el sucesor de Ricardo. Él desea la supremacía, desea el poder de manejar la “gallada”. En ésta encuentra la manera de resguardarse de la soledad, porque en la identidad colectiva no ve la necesidad de enfrentar las vicisitudes de la vida terminando siendo “sexo y vacilón”. Por eso está dispuesto a defender su lugar como rey de la calle, así sea contra el mismo Ricardo.

Otras de las voces que aparecen en el cuento son las de las mujeres del barrio. Esas mujeres se entregan sin pudor al sexo. Conscientes de su sensualidad, están dispuestas a usarla, con tal de defender su lugar de la gallada:

Y sus voces (las voces de ellas, nunca nadie las había escuchado antes tan desnudas, mostrando la suciedad de sus deseos, cada vez más fuertes impulsados por los recuerdos, voces de cuerpos calientes, las que un día la abuelita de Emilio profetizó que serían como perras en celo) habitan el nombre de Ricardo, de la gallada, de sus vecinos, de Milena, sobre la cual caen las más siniestras calificaciones debido a la posesión que ésta tiene sobre la tumbadora presencia e imagen de Ricardo (...).

Y todas ellas, las muchachas de la *Calle mocha*, entrelazan conversación inacabable por sus propósitos, mientras hacen un remedo sin estilo de los discos de moda y los pasos rítmicos de un baile escandaloso (...).

Mientras Marta, sólo con sus ajustados shorts movía sus caderas y sus senos se agitaban en la repetición incesante de la música de los Beatles y de su boca salía un help chillón, Irma lanzaba la idea de hacer un baile el domingo, porque deseaba amacizarse con su Jaime y Marina dijo que tenían que avisarles pronto, antes de que se fueran al “Longplay” a tirarse la plata, que ya había convertido en ceremonia sagrada porque ni se acordaban de ellas.

Luego no hicieron más que tomarse el pelo, hacer concursos de las mejores piernas (en el cual Marta siempre salía victoriosa) y contarse detalladamente cómo eran los besos de sus novios y toda la atención recaía en Yolanda pues se excitaba al recordar cómo lo hacía Ricardo, mientras las otras se ruborizaban. (13-14)

Las mujeres de la Calle mocha, al igual que Emilio, encuentran en las rutinas, ceremonias y hábitos de la “gallada” una manera de escapar a la realidad de pobreza y olvido a la que todos están sometidos. Ellas y Emilio desean vivir el ahora, sin pensar en el futuro, sin pensar en las consecuencias de sus actos. Por eso las mujeres inclusive están dispuestas asumir la difamación y las luchas entre ellas, con tal de preservar esas rutinas, donde su valía se mide por las personas que besan, con las se acuestan y por la capacidad del cuerpo para seducir y atraer.

Las experiencias eróticas experimentadas por los jóvenes de la “gallada”, están mediadas por la música, la parranda y la posibilidad de experimentar emociones fuertes que les permitan sentirse vivos. El erotismo es un recurso en el cual se revelan los juegos de poder de los personajes. Los hombres y las mujeres centran sus búsquedas en la idea de sentir placer y de proveer placer, en la lógica de aprovechar el presente, de no pensar en el futuro porque, claramente, éste no existe. El placer es fugaz como el presente, por eso los jóvenes de la “gallada” quieren experimentarlo todo el tiempo y están siempre en su búsqueda, ya que sin el placer y el goce, sólo queda la realidad, las tristezas y la soledad. Esa incesante búsqueda de placer y de conquistar para mantener el lugar de poder dentro de la “gallada” contrasta con el discurso de Ricardo quien, aun siendo el líder del grupo, decidió separarse de éste para enfrentarse al mundo fuera de la seguridad del colectivo.

El deseaba mantener esas intenciones de construirse un futuro por sí mismo que lo llevaron a cumplir el sueño americano, por eso en vez de retornar a la “gallada” decidió aferrarse al amor, en vez de al placer. En este cuento, el amor y el erotismo se enfrentan. El amor es una muestra de madurez, de compromiso hacia el futuro. El erotismo es una manera de quedarse en el presente y en el fulgor adolescente.

En el juego de voces narrativas del cuento se marca el predominio de la voz grupal; el mecanismo utilizado por Valverde es presentar desde varios ángulos la historia. “El narrador testigo individual o impersonal se metamorfosea verbalmente dentro de la misma frase en una voz de grupo (...), de tal manera que el narrador pone de relieve su inclusión para tornarse coprotagonista o testigo o personaje colectivo; en segundo lugar, el narrador-testigo cede su centralidad a la voz colectiva” (Caicedo, 2011:505). En estas transiciones y transformaciones de un narrador a otro, el autor quiere exponer el conflicto del hombre moderno en la sociedad, en la cual se siente escindido y en la que intenta encontrar un lugar, es decir, se quiere mostrar el carácter endeble de la pregonada unidad del sujeto. Existe una oscilación de yo con el otro, del yo y el doble: ese modo de autorepresentación manifiesta la frágil condición del sujeto (505), dado que éste se pierde en las luchas constantes por sobrevivir y mantenerse en un mundo en acelerada transformación.

La “gallada” es un tópico en los cuentos de Valverde. En ésta los jóvenes encuentran un sustituto de la familia. El grupo tiene unas dinámicas y una organización en las cuales cada uno de sus miembros sienten la seguridad afectiva, económica y psíquica, esenciales para la supervivencia. La “gallada” trastoca la noción de familia y a su vez el lugar que ésta ocupa en la sociedad, y genera en los miembros que la conforman un espíritu de fraternidad y compromiso, el cual sólo es posible mantener si se rige por las reglas de organización del grupo y no por lo establecido como norma en la sociedad. Por eso, inclusive, se puede llegar a cometer crímenes, con tal de mantener la jerarquía en el grupo o la protección que éste provee.

Ese es el caso narrado en “Los inseparables”. El cuento se expone cómo se construyen esas “galladas” de amigos, cómo se crearon sus lazos y las relaciones de poder entre sus miembros. Estar dentro de la “gallada” les permitió a Óscar, Ernesto, Alfredo y Eduardo crecer gozosos sin advertir que su barrio era feo y sucio, sus vidas se limitaban a matar el tiempo en las esquinas, ociosamente o en juegos inútiles (Valverde, 1983: 29). De acuerdo

con lo anterior, la “gallada” se configura como una nueva familia y termina transformando la visión del entorno. La realidad es sustituida por la construida por los miembros del grupo, hasta el punto que la “nueva realidad” prevalece y domina sus vidas. Esto se debe a la mimetización de los individuos, quienes al definirse por las prácticas desarrolladas en el colectivo adquieren la seguridad, una especie de anonimato, en el cual sienten que pueden hacer lo que quieran. El título de “los inseparables”, por eso se convirtió en un nombre guerra. Este nombre fue dado por alguien que, por molestarlos, se los adjudicó porque siempre andaban juntos. Sin embargo, ese apodo empezó a tener relevancia, dado que se convirtió en su identidad con la cual que fueron capaces de cometer actos que incluso produjeron terror. Los deseos más ocultos de los jóvenes empiezan a surgir bajo la identidad de “los inseparables”, por ejemplo, desvirgarse en grupo con una prostituta, concursar “al que primero echara semen” y planear una violación para mostrar su poder en el barrio. En este último acto, el deseo de poder se relaciona con el deseo sexual. Al igual que en el cuento anterior, el cuerpo femenino es un territorio que al poseerse, se convierte en símbolo el poder de la “gallada”:

De pronto se me venían las palabras de Alfredo y también las de Ernesto y las de Eduardo y suponía que también las mías: no nos puede fallar, todo saldrá de maravilla, la policía nunca permanece allí, le da miedo, la muchacha es toda hembra, está muy buena, y el pendejo ese fantoche, hoy nos la pagará, y pensé, nos la pagará de qué, que se creía más que nosotros y tenía de novia una hembrita deseada por nosotros (...).

Alfredo atrapó la pelada que se había quedado quietecita de miedo. “Vamos linda no te asustes”. (...) Oímos algo, y nos pusimos cabreros. Ernesto sacó su perica, Alfredo su guaya, los pitos de los autos nos llegaban desde lejos, no era nada. “¿Qué me van a hacer?” En la cartera tengo algo, cójanlo, pero no me hagan daño”. Aún recuerdo su voz suplicante, su rostro sobre mi rostro, y yo, incapaz de defenderla, quedando como un cobarde. Ernesto le arrancó la blusa, el brassier y sus senos impetuosos salieron a la noche y fueron tomados por manos que ahora no podría precisar. Ella luchaba, la apresamos por sus miembros y mis manos tuvieron que desnudarla. Ante mis ojos ávidos rasgando la penumbra quedó su cuerpo blanco jadeante de dolor. Y otra vez su voz, “no me hagan eso, se los ruego, no”. Eduardo acompañó un cállate con una palmada, intenté detenerla, pero era tarde. Alcancé a decir, no le pegues.

Ella se resistió. Intentó liberarse. Se oyeron sus lamentos mientras la noche apretaba. La luna se ocultó definitivamente. Se escucharon las respiraciones afanosas de ellos. Mientras Ernesto la ha violado, los otros han acariciado su cuerpo lleno de penumbra. La besaron bestialmente. Mordieron sus labios. De su cuerpo nació un calor silente. Las voces cortadas en gemidos plenos de emoción. Alfredo ha caído de segundo. Ella ha gemido, ha llorado. Ha intentado gritar pero otros labios bestiales han tomado los suyos. Óscar ha sido el último. Intentó negarse. Desfalleciente soportará boca abajo el peso de los jóvenes erguidos en deseo. (Valverde, 1983: 31-32)

La “gallada” asume como lema que “la prohibición está ahí para ser violada”. Ellos desean lo que en principio no pueden obtener, en este caso una mujer que consideran debía ser de ellos y no de otro, al que ven como un enemigo porque consideran que su comportamiento “fantoche” es un desafío a su poder. La manera de conseguirlo es violando a la muchacha. El crimen fue calculado y el impulso sexual se manifestó con una agresividad casi animal.

El acto sexual es utilizado por los jóvenes como un medio para imponerse sobre los otros, es un mecanismo con el cual quieren “usurpar” y obtener ese reconocimiento social que no tienen. Ellos consideran que con ese acto esa mujer va a ser suya, sin embargo, es un acto ilusorio. La posesión de la mujer a través de la violación no les da el lugar que el novio de la joven tiene socialmente. Todo lo contrario, los consagra dentro del lugar marginal y criminal del cual supuestamente quieren salir.

Los jóvenes caen encima de la mujer como una jauría y encuentran en su cuerpo “lleno de penumbra”, un espejo de la oscuridad de sus deseos que se consuman a través del crimen. El exceso voluptuoso de la “gallada” conduce a la negación del otro, es decir, en la jactancia de la posesión sexual mantienen la realidad construida por su fama y niegan esa otra realidad, en la que son sólo jóvenes de un barrio olvidado y sin futuro.

Estos jóvenes no tienen la capacidad adquisitiva, pero tampoco el interés de alcanzar metas. Su comportamiento sólo busca vivir en el presente, en la rumba, el ocio y la entrega desenfrenada al placer. Su conducta erótica se opone a la conducta normal como la búsqueda por la adquisición económica. En el marco de la razón se procura adquirir bienes de todas clases, se trabaja con vista a incrementar recursos. En principio la posición que se logra en el plano social se basa en tales conductas (Bataille, 2009:126).

Pero en el trance de sexual los jóvenes lo hacen de manera opuesta: la gallada se gasta sus fuerzas sin medida y con violencia. Ellos consideran que su felicidad verdadera la logran gastando en vano, ya que con su comportamiento logran sentirse lo más alejados posible del mundo en el que el incremento de recursos es la regla (Bataille, 126-127).

Ahora bien, en este cuento de Valverde, como en el anterior, también se establece una transformación e intercalamiento de las voces narrativas, como en el caso de la descripción de la violación. En este apartado se cruzan la voz de Óscar y la voz de la "gallada". En el discurso de esas dos voces se evidencia el conflicto entre el sujeto y el grupo. Óscar no desea violar a la mujer pero es empujado por el grupo hacerlo. Él sabe que si no lo hace sería una afrenta contra la "gallada". Por su parte, la "gallada" percibe el intento de negación de Óscar y ejerce su poder. En ese cruce de voces Óscar decide, a diferencia de Ricardo el personaje del cuento anterior, quedarse bajo el resguardo de la "gallada" para no enfrentar al mundo. En ambos cuentos de Valverde los jóvenes son los protagonistas y están situados en lugares marginales, en los que, al estar sometidos a contextos socioculturales de deterioro y pobreza, deciden vivir voluntariamente en un estado de marginación que les separa de la sociedad y la cultura adulta (Rodríguez, 2002: 30). En dicho estado las experiencias sexuales se constituyen en una forma de evasión, transgresión social y un medio en que el grupo ejerce su fuerza. Sin embargo, existe una diferencia nacer en un estado marginado no significa que necesariamente se está condenado a vivir en él. Ricardo al decidir apartarse de la gallada, supera la marginación que lo separa de la cultura adulta.

En la obra de Valverde, todo ocurre en las calles del barrio y el espacio íntimo no existe, dado que la figura del hogar como un lugar donde los jóvenes puedan protegerse de los embates de la realidad no está presente. Los jóvenes recurren a la "gallada" porque no existe un espacio para que se desarrollen como individuos, por lo que este tipo agrupaciones terminan generando formas de comportamiento en las cuales se ven inmersos y terminan adoptando como parte de su definición como sujetos. Siendo la "gallada" el único "hogar", la manera en que los jóvenes intentan conservarlo es con las luchas para imponerse dentro de ésta o imponerla sobre otras "galladas" y someterse a sus reglas con total sumisión.

En el cuento “Carevieja” aparece ese mundo íntimo del hogar, de la familia. En el texto se conserva la idea de que este núcleo social transmite y reproduce los valores sociales y culturales, en este caso de una sociedad marcada por los intereses económicos, las búsquedas de poder y de “ascender”, a cualquier costo, inclusive, si eso implica entregarse al “mejor postor”. En el cuento se narra la historia de una familia de un barrio bajo de Cali desde el punto de vista de cada uno de sus miembros. A través de ellos, se revelan los secretos de la familia, que incluyen incesto, promiscuidad y matrimonios por conveniencia.

“Carevieja”, es el apodo del hijo con problemas aprendizaje que es, también, el primer narrador de la historia. Su monólogo, ingenuo e infantil, empieza a dar cuenta de cómo su madre y su hermana Yolanda se acuestan con el mejor amigo de su padre, y cómo la relación amor-odio con su hermana, nace del maltrato y de los encuentros sexuales en los que ella, aprovechando su condición mental, lo usa para satisfacer sus deseos:

Manolo siendo amigo de papá, cuando él no está y no están los otros, sólo mamá y él, porque yo no cuento para nada, se le trepa encima y juntan sus cuerpos y se quitan las ropas y así sólo con la piel puesta se revuelcan; la primera vez creí que era pegándole pero ella no lloraba, entonces vi que le gustaba, y después por los muchachos supe que así se hacen los hijos y yo seguí escondiéndome para verlos. (...)

A Yolanda la odio porque me trata mal, sin embargo la quiero por esa vez. Yolanda se estaba revolcando sin ropas con Manolo, desde la puerta nos penetraron golpes sonoros y entonces se vistieron rápidamente papá preguntó por qué ponían el pestillo y Yolanda dijo que para que no me saliera y eso es mentira, porque yo nunca me salgo y Manolo se fue con papá y Yolanda volvió a poner el pestillo y me llamó a su pieza y volvió a quitarse su ropa y me quitó la mía; entonces se acostó y ella se trepó sobre mí, y me decía movete que esto es bueno y la verdad que sí, eso me gustaba, también me dijo que tenía la cosa muy grande, que eso sí me crecía, y yo creo que es porque cada rato, cuando no estoy ceñido de voces ni de gritos, me la jalo y me la jalo y me sala una baba pegajosa, y me dejé hacer y luego que ella me mojó también con una baba pegajosa me tiró a un lado y todas las noches se venía a mi cama y me hacía chupar de sus senos, que primero eran chiquititos y después grandes como una naranja de cincuenta y la cosa se ponía tiesa y ella me la acariciaba y se quedaba hasta muy tarde, pero luego dejó la costumbre y ahora me aburro sin hacer eso. (19)

“Carevieja”, tiene un lugar marginal dentro de la casa; sin embargo ese lugar le permite ser el observador y el repositorio de la memoria de todo lo que sucede en la intimidad de

su hogar. Así, revela las intrigas y juegos de poder, los cuales son manejados a través del sexo. Las experiencias eróticas relatadas por él, tanto las propias como las ajenas, están embargadas por el deseo de conseguir un reconocimiento social. Por un lado, su madre transgrede el vínculo marital al tener relaciones con el mejor amigo de su esposo, con el fin de conseguir poder adquisitivo para no caer en la miseria. Por el otro, Yolanda transgrede el vínculo filial al tener relaciones con su hermano, de alguna manera para demostrar que imponiéndose sobre él logra tener un lugar del poder en su familia.

Ahora bien, el horror frente al incesto surge porque no es un impulso extinto en los seres humanos. Lo que existe es una regla que señala que es inhumano unirse físicamente con el padre, la madre, el hermano o la hermana. Dicha regla nace de prohibiciones generadas por los poderes religiosos, políticos e inclusive económicos que buscaban establecer los parámetros y las condiciones en que las personas podían conocer sexualmente a otras. En principio, se ha mantenido que no se deben unir las personas con las que se vivía en el hogar familiar en el que nacimos; de este lado, hay una limitación que sin duda sería más clara sin la intervención de otras prohibiciones variables, arbitrarias para quienes no se someten a ellas. El núcleo familiar no es en sí intangible, pero, cuando lo tomamos en consideración, percibimos mejor el horror primero, que repercute a veces al azar y a veces según conveniencias. Esto demuestra una incompatibilidad entre la esfera donde domina la acción tranquila y razonable, y la violencia del impulso sexual (Bataille, 2009: 37).

El incesto es posible en este cuento porque el joven, al ser considerado un miembro de tercera categoría e incapaz de razonar, es la encarnación de una parte instintiva que es utilizada por Yolanda para poder expresar sus deseos más profundos. Además, ella sabe que no va a ser juzgada porque todo lo que diga “Carevieja” es tomado como una mentira, de manera que su transgresión no tendrá consecuencias. Yolanda quiere recuperar la animalidad carnal en la experiencia erótica, pero también quiere ejercer el poder que la sociedad le niega. “La humanidad social excluye el desorden de los sentidos; niega su principio natural, rechaza lo dado y sólo admite el espacio de una casa ordenada, arreglada, a través de la cual se desplazan respetables personas, al mismo tiempo ingenuas e inviolables, tiernas e inaccesibles” (Bataille, 2009: 160).

Frente una concepción de familia asexual se muestra cómo el sexo configura las relaciones que sostienen a la familia de “Carevieja”. Él termina extrañando los encuentros con su

hermana porque en ellos sentía la posibilidad de tener un lugar de reconocimiento dentro de su hogar, un lugar como el que tenía Manolo con respecto a su hermana y su madre. Ese lugar privilegiado de Manolo se debe al poder económico, lo cual se evidencia en el monólogo de la madre. Ella señala que siempre deseó una vida mejor fuera del barrio. En un momento las esperanzas de tener esta vida estaban concentradas en su hijo Rafico, "Carevieja". Ella esperaba que él fuera médico, cosa que nunca sucedió. Sabe que su esposo Floro la odia, porque ella decidió intercambiar favores sexuales con Manolo para conseguir el dinero que él no traía a la casa, incluso, porque indujo a sus dos hijas, Yolanda y Consuelo, a que hicieran lo mismo. Toda la familia guarda el secreto porque no quiere irse a un barrio más pobre y porque considera que al estar en circunstancias tan difíciles se justifica cualquier cosa para sobrevivir. El engaño, el matrimonio por conveniencia y la prostitución velada son la manera de conseguir esos privilegios sociales de los que las Guzmán se sienten excluidas.

En las voces de Yolanda, su madre. Su hermano y en las del barrio, se siente el peso de vivir en condiciones marginales, las cuales quieren revertir obteniendo poder económico y social por medio del intercambio sexual. Ellos se apropian de los valores de una sociedad que se basa en el consumo y en la adquisición de bienes.

El erotismo es un recurso que sirve para imponer el propio poder y demostrar una resistencia a someterse a una realidad en la cual no existe la posibilidad de una realización plena del individuo. Algunos personajes de Valverde asumen vidas cínicas y depravadas, tienen en común que desean configurar un mundo aparte, creando una agrupación, basada en principios opuestos al equilibrio global de una sociedad cuyo orden rechazan y que tienden a destruir (Bataille, 2009: 178).

Las ventajas de una existencia 'insumisa' les permite a los personajes subsanar sin dificultad sus necesidades; la posibilidad de una falsedad de fondo les confiere a voluntad la posibilidad de entregarse a los encantos de una vida perdida. Los personajes de Valverde ceden sin medida a los desórdenes esenciales de una sensualidad destructora; introducen sin medida en la vida humana una pendiente hacia la degradación o la muerte (Bataille, 2009: 178). Sin embargo, lo que se evidencia en los cuentos de Valverde, es que esas vidas "insumisas" nacen del mismo orden social. No son más que el producto de la falta de condiciones económicas y culturales. El erotismo aparece en algunos cuentos

como un punto de desequilibrio en el cual el individuo cuestiona a su entorno. En dicho cuestionamiento las redes, los vicios, los principios, las verdades y falsedades del orden social se ponen en evidencia.

Ahora bien, Collazos y Valverde tienen en común que las experiencias eróticas de sus personajes terminan siendo un mecanismo de apropiación de los principios de autoridad y dominación de la cultura social en la que están inmersos. Esto diferencia sus cuentos de los de Espinosa, donde la experiencia erótica es un medio con el cual los personajes se enfrentan a la sociedad en la que sienten coartada su individualidad. Sin embargo, los tres escritores evidencian la complejidad y diversidad de la mente humana, sin caer en los juicios valor.

Los escritores le dan voz a los sentimientos, emociones, comportamientos y pensamientos marginados o prohibidos por la sociedad a través de unas escrituras que asimilan técnicas narrativas innovadoras y que exponen temas como la expresión juvenil, la cultura popular y cotidiana, el sexo libre, el misticismo, entre otros. Con ellos logran manifestar un nuevo humanismo con el cual se quiere rescatar la unidad del espíritu humano que está por encima de las instancias oficiales que utilizan el derecho como instrumento de poder para imponer su visión del mundo, un modelo de conducta y un sistema de normas, a partir del presupuesto de que existe una minoría poseedora de la verdad y que se siente en la obligación de hacer callar a los demás (Marzano, 2006: 81).

En ese humanismo, el erotismo es utilizado como un recurso estético que sirve para enfrenta al lector a esa naturaleza que le aterroriza, en la que el santo como el voluptuoso comparten la unidad que existe entre las pasiones inconfesables del uno y el otro (Bataille, 2009:4). De acuerdo con lo anterior, Valverde, Collazos y Espinosa tienen en común que intentaban establecer una comunicación entre los mundos interiores de sus personajes y los de sus lectores, en busca de confrontarlos con su propia naturaleza y ampliar las percepción de las coincidencias entre sus experiencias y con las de los otros.

Se podría señalar que el erotismo como recurso estético es la manera en que los escritores se enfrentan, critican y responden a una realidad en la que ven en peligro la autonomía del pensamiento, esto sin caer en el discurso panfletario. Los tres escritores son los representantes de una contracultura del placer que tiene como objetivo dar una visión más

amplia del ser humano, en la cual sus complejidades, temores y contradicciones se ponen en evidencia en relación a su entorno. Por lo que, por una parte, esa contracultura se define como una respuesta ante una realidad cultural clasista, sexista, convencional y llena de prejuicios, en la cual los temas relacionados con la expresión liberada del deseo de los individuos son reprimidos o atacados. Por otra, es una manera de criticar cómo el individuo ha absorbido prácticas de poder que han invadido sus pensamientos y actos más íntimos. A través de las construcciones estéticas, se retrata de forma crítica las condiciones sociales en las que se dan prácticas sexuales dominantes o injustas, y con ello se plantea la necesidad de un cambio social. Además, se desmitifican las instituciones y se amplía la definición del ser humano y de sus relaciones. Mediante sus obras se exalta al placer como una detonante que permite complejizar las definiciones de la experiencia humana.

Conclusiones

Las distintas manifestaciones eróticas expuestas en el estudio dan cuenta de aspectos de lo humano en los que los escritores ponen en evidencia su visión del individuo y la sociedad. Se pueden encontrar en dichas manifestaciones ejes en común donde confluyen discusiones acerca de la realidad y el lugar que ocupa la literatura entre las décadas del cincuenta al setenta. De acuerdo con lo anterior surge el interrogante acerca de cómo se puede proponer un nuevo humanismo a través del erotismo, si éste no logra “verdaderamente” romper los límites de la realidad. La respuesta al interrogante nace precisamente en la forma en que la temática erótica es incorporada en los cuentos. Ésta es representada, no en términos de su utilidad. En la creación, el erotismo es representado más bien libre de todas las relaciones y propiedades, siendo libremente él mismo (Marcuse, 1985:169).

La experiencia en la que el erotismo es “dado” en la literatura es diferente a la que se da en la cotidianidad, pues todos los lazos entre el objeto y el mundo teórico-práctico son rotos o suspendidos (169). Las relaciones sexuales asociadas a la violencia son la manera que los personajes encuentran para restituir su poder social; sin embargo, más que negar el orden social del cual quieren salir, asumen sus prácticas para alcanzar por cualquier medio un lugar diferente del que les tocó vivir, así sea sólo en el momento del gozo. No obstante, el retrato de estas conductas no implica que se abogue, inmediatamente, por ellas en la vida social. Es necesario ver el lugar que estas conductas tienen dentro del relato y las estrategias formales con las que lo abordan los escritores para lograr una comprensión literaria de las mismas. En ese panorama, el erotismo como recurso estético muestra una realidad humana más compleja, sin caer en juicios de valor. No plantea los comportamientos humanos como buenos y malos, ni los ubica en las lógicas de la recompensa y castigo.

Esto sucede con la imagen de la mujer que surge como personaje central de la mayoría de narraciones. En los cuentos de Téllez, Mejía Vallejo, Gómez Valderrama, Cepeda, Collazos, Valverde y Espinosa, la mujer adquiere una voz y un lugar que, para los años en los que se escribieron los cuentos, todavía no había conquistado en la realidad. Con el

impulso erótico, los personajes femeninos retan las lógicas del mundo, promueven una lógica de placer y gratificación frente a la represión y el tabú. Sin embargo, la representación del deseo femenino se transforma en cada uno de los autores. Esto se debe a la incidencia en el rol de la mujer de los acontecimientos sociales, económicos y culturales que cambiaron la sociedad desde la década de los treinta hasta la de los setenta.

Por ejemplo, en Téllez la expresión del deseo femenino está marcada por la condición social a la cual pertenecen los personajes femeninos, quienes son de clase social media y alta. Esto se evidencia el hecho de que podían dedicarse al ocio y actividades sociales fuera del hogar, lo cual era sólo posible si las obligaciones dentro de éste eran solventadas por otras mujeres y las únicas que podían hacerlo eran las pertenecientes a las clases sociales señaladas, ya que podían proveerse de servicio doméstico. Esta situación permitió que las mujeres salieran del “rol de enfermera del hogar, responsable de la salud y productividad de todos los miembros” (Reyes, 2013: 1).

El tema del servicio doméstico es un fenómeno que se dio gracias a la migración de mujeres campesinas a las ciudades desde la década de los treinta. Ellas viéndose sin oportunidades económicas, terminaron desempeñándose como cocineras, lavanderas, aplanchadoras, lavadoras de pisos, “niñeras y algunas veces hasta como cargueras, que tenía bajo su completa responsabilidad al recién nacido” (1).

Esta situación sumada al impacto de la primera Guerra Mundial transformó los roles femeninos,

sectores de mujeres de la sociedad local que tenían oportunidad de viajar al exterior o de leer y estar en contacto con publicaciones europeas adoptaron actitudes y comportamientos que se distanciaban del ideal femenino convencional. La moda se hizo mucho más sofisticada, se suprimió el uso del corset, permitiendo mayor libertad de movimiento en el cuerpo femenino, el largo de la falda se recortó de forma notable exponiendo a la vista las piernas, el cabello se llevó corto y se impuso el maquillaje. La coquetería reemplazó las actitudes de modestia y pudor, y entre los sectores femeninos de la élite se fue extendiendo la práctica de deportes como el patinaje, el básquetbol y la natación. Numerosas publicaciones católicas que existían en las ciudades y que iban dirigidas ante todo a las amas del hogar, en particular La Familia Católica de Medellín, expresaron airadas protestas contra estas nuevas actitudes femeninas. Los puntos centrales de ataque fueron las «malas lecturas», el cine, la moda escandalosa, la práctica de deportes y los bailes. Todas estas

actividades, según la Iglesia, alejaban a la mujer del hogar y de la misión que se le había asignado. Indudablemente la influencia del *American way of life* que se reflejaba en el cine, las revistas y la publicidad, tuvo un fuerte impacto en la vida femenina cuando las ideas de confort, libertad y gusto por lo moderno se fueron imponiendo. (11)

Ese gusto por la libertad y por lo moderno se encuentra en algunos de los personajes femeninos de Téllez, por ejemplo, los de los cuentos “Debajo de las estrellas” y “Rosario dijo que sí”. Ese gusto se manifiesta en la necesidad de satisfacer sus necesidades sexuales y emocionales. Las mujeres no estaban dispuestas a resignarse a vivir en una realidad donde no pudieran expresarse con libertad, no se satisfacían sólo con el hecho de casarse o conformar un hogar, incluso, ninguno de los personajes es madre. Esto es significativo dado que en la época en que se escribieron los cuentos ese rol era considerado el principal que debían cumplir las mujeres. Ahora bien, si bien es cierto las mujeres de Téllez buscan satisfacer sus deseos, esto no se realiza en una realidad ideal donde todo es posible. La mujer que desea y busca su satisfacción sexual, sólo la logra en la clandestinidad, dado que dentro de las instituciones familiares o maritales no es posible encontrarla.

La expresión del deseo femenino le sirve a Téllez para apropiarse de las condiciones culturales y sociales en las que viven las mujeres en la realidad histórica, y para mostrar cómo se desarrolla una personalidad bajo dichas condiciones. Con esto el autor busca ampliar la visión de las mujeres fuera de los roles establecidos para ellas en la sociedad; sus pensamientos, cuerpos, temores y sensaciones adquieren relevancia porque ellas expresan valores diferentes a los asociados a la figura materna y como cuidadora del núcleo familiar. Cualidades consideradas intrínsecas de las mujeres como la abnegación, la sumisión, la delicadeza, el pudor y la capacidad ilimitada de sacrificio por el amor filial son sustituidas por la autonomía, la rebeldía, la indiferencia, la insurrección, incluso, el egoísmo; así se amplía la visión de la mujer como ser complejo que reclama a través de su deseo sexual su lugar como individuo dentro de la sociedad.

En los cuentos, los personajes descubren la verdad de su ser al identificarse como sujetos de deseo, se reconocen como una “persona y no como una cosa, como un individuo libre y autónomo” (Marzano, 2006: 8). Empero, lo anterior no significa el desconocimiento de las redes sociales y culturales en las cuales están inmersas. Los personajes construyen a

partir de ese vínculo con el mundo una relación con su interioridad, lo cual determina sus pensamientos, decisiones y acciones. Lo anterior permite reflexionar acerca de las condiciones en la cuales cada individuo se hace único e irremplazable (18).

Sin embargo, los cambios sociales que trajeron consigo la posibilidad de que algunas mujeres pudieran ubicarse en roles distintos a los del hogar, también hicieron que en ciertos sectores sociales fueran cada vez más marginadas. Ese es el caso de las prostitutas³, las cuales aparecen en el cuento “Genoveva me espera siempre”, inclusive en el cuento de Espinosa, “Noticias de un convento frente al mar”. En ambos casos, las mujeres viven en el burdel, una como trabajadora sexual y otra como dueña del lugar. El burdel es emblemático porque “se convirtió en sitio importante de sociabilidad masculina; en él no sólo se hacían tratos sexuales sino que era también el refugio de bohemios, intelectuales y marginales que buscaban nuevos espacios, libres del rígido control social que las costumbres y la moral católica trataban de imponer en los centros urbanos” (1).

Ambos personajes femeninos sirven en las historias para mostrar la doble moral de la sociedad, dado que los hombres que asisten al burdel van en un afán de rebeldía, de “salirse” del sistema en el cual se sienten sometidos; sin embargo, ese sistema es mantenido por ellos mismos al estar en ese espacio, ya que su “rebeldía” sólo se queda en el discurso, porque sus acciones reivindican el sistema de intercambio económico y de sometimiento social. Al igual que las mujeres casadas, los hombres que asisten al burdel sólo pueden satisfacer sus deseos en la clandestinidad.

En las décadas de los sesenta y setenta, si bien es cierto las mujeres empiezan a ser reconocidas, gracias a las luchas sociales, como seres con voz y voto, también se ven sujetas a presiones del mundo social. La defensa de la libertad sexual permitió que las

³ El aumento del fenómeno de prostitución en el siglo XX nace de una problemática social, la migración de mujeres campesinas a las urbes no sólo implicó un aumento del servicio doméstico sino que las mujeres que llegaban a las ciudades al no encontrar más alternativas para solventarse económicamente a ellas y a sus núcleos, terminaron siendo sometidas a todo tipo de esclavitud incluyendo la trata de blancas y por supuesto el trabajo sexual. Ese tipo de situaciones se fueron agravando en la medida que avanzó el siglo XX.

mujeres pudieran decidir sobre su cuerpo, pero éste se convirtió para algunas en un instrumento de cambio para obtener no sólo reivindicación social sino poder económico. Esas aspiraciones del mundo moderno de confort y libertad se convirtieron para algunas mujeres en la prioridad. La libertad sexual concebida como una expresión de la autonomía el individuo empezó transformarse en una manifestación de la apropiación de las dinámicas sociales de imposición de la autoridad. Esto es evidente en los cuentos de Collazos y Valverde, donde el deseo erótico está asociado a la marginación, el crimen y a la obtención de lugares de poder.

Por ejemplo, en Umberto Valverde los personajes femeninos expresan abiertamente sus deseos sexuales, inclusive los utilizan para obtener un lugar en la “gallada”; pero este comportamiento, que en apariencia es una muestra de libertad, no es más que la manifestación de su afán por mantenerse en un refugio social, en esa otra familia conformada por jóvenes marginados y abandonados por el sistema económico. Estos personajes aceptan abiertamente su sexualidad, porque saben que a través de ésta obtienen beneficios que les permiten sobrevivir a los pasos cambiantes del mundo urbano. El deseo sexual no es la expresión de la autonomía, es la forma en que las jóvenes obtienen la protección de la “gallada”, es decir, es una expresión de su sometimiento a las reglas impuestas por el mundo marginal en el que les tocó vivir.

En Collazos y Valverde los personajes tienen sentimientos de abandono y soledad que nacen del desarraigo cultural y afectivo al cual están sometidos. No existe un mundo íntimo y familiar en el que pueden identificarse o refugiarse. En respuesta terminan deseando el poder que la sociedad les ha negado, por lo que utilizan las prácticas sexuales para imponerse sobre otros, creyendo que de esa manera lograrán su reivindicación social. Pero los personajes terminan adoptando las mismas prácticas que los someten, es decir, sostienen con sus acciones el sistema social del cual quieren salir.

El deseo sexual de los personajes no sólo es utilizado por los autores para expresar la complejidad del mundo íntimo de los individuos y sus deseos de autonomía, sino les sirve para evidenciar cómo las transformaciones sociales, económicas y políticas tienen incidencia en ese mundo interior, lo que les permite a los escritores hacer una reflexión acerca de cómo las prácticas y los deseos más profundos de las personas terminan siendo transformados o trastocados por el mundo externo.

Los autores ponen a “jugar” al lector con el componente erótico para que reconozca realidades humanas múltiples y diversas. Por eso, dicho componente está asociado con otros recursos narrativos. Por ejemplo en los cuentos de Cepeda, “Nuevo intimismo” y el “Piano blanco”, se utilizan recursos como el monólogo interior para dar cuenta del mundo personal de los personajes, revelando sus pensamientos, deseos, temores y cómo las sensaciones del placer determinan la visión de sí mismos y de su entorno.

El reconocimiento de ese mundo íntimo a través de monólogos o narradores en primera persona, le permite a Cepeda, a Téllez y Vallejo involucrar al lector permitiendo crear lazos de empatía con el personaje, permitiendo que éste acceda a una forma de pensar y sentir distinta a la suya. Así, la perspectiva de lo narrado sólo se da a través del lente del personaje que cuenta la historia. Esa visión unívoca crea lazos empáticos entre el narrador y el lector, porque este último siente que le están contando algo personal que inclusive él puede llegar a experimentar, dado que tiene raíces en la naturaleza más profunda de los seres humanos. En la narración de la experiencia erótica desde esta perspectiva se ponen en evidencia los vínculos casi primitivos que unen a los individuos y que rompe las diferencias que el mundo externo les impone.

Ahora bien, así como se reconoce ese mundo íntimo también se quiere mostrar la diversidad de perspectivas que puede tener el mundo externo, ese es el caso de Collazos y de Valverde. Collazos en el cuento “Ceremonias del fuego”, utiliza narradores de segunda persona para proyectar la intimidad de los personajes y contrastar las versiones de cada uno para darle una visión crítica a su existencia. Con la visión de las dos hermanas sobre un mismo hecho se logra mostrar los vicios de una clase social anquilosada, que termina autodestruyéndose por sus propios prejuicios. Asimismo, en los cuentos de Valverde “La calle mocha” y “Los inseparables” el uso de narradores múltiples sirve para expresar la complejidad de las relaciones humanas, sobre todo cuando éstas están mediadas por condiciones sociales que terminan transformando el mundo íntimo de los distintos personajes. Con esto, el autor muestra que la realidad social no puede leerse desde una sola perspectiva. Los comportamientos y las visiones de cada uno de los personajes sobre un mismo contexto y situación, manifiestan que existen panoramas en los que la condición humana presenta posibles caminos donde se pueden desarrollar. Esta necesidad de Valverde y Collazos de mostrar una sociedad diversa, nace de los mismos acontecimientos

históricos, los cuales intentaban imponer una visión del comportamiento social de los individuos.

De acuerdo con lo anterior, el erotismo como recurso estético permite franquear los límites de la alienación social, porque demuestra que las relaciones no se reducen al contacto físico transitorio sino que van al mismo corazón de la intimidad y la alteridad. El sujeto con el contacto físico va más allá del objeto de deseo y se reconoce a sí mismo. En las expresiones del cuerpo, el sujeto muestra su naturaleza diversa, la cual oscila entre el abandono al goce y reanudación del control, exclusión del juicio y de la razón, reconquista de los límites del cuerpo y de los espacios psíquicos (Marzano, 2006: 42).

En este punto es que radican los humanismos que surgen en las obras escogidas. No se podría señalar un único humanismo. Por un lado Téllez, Vallejo, Cepeda y Valderrama en ese juego de apertura de realidades donde la naturaleza diversa del hombre se expande liberada de las ataduras de los límites sociales y culturales impuestos a la sexualidad, quieren mostrar una civilización posible, donde se valida los deseos de autonomía del hombre y se promueve una cultura libre con la cual se reivindica la naturaleza orgánica y múltiple de la existencia humana. Por otro lado, Collazos, Valverde y Espinosa tienen en común que muestran cómo la fuerza del deseo que posibilita la conservación y realización del sujeto, es también la manifestación de una falencia (61). En la expresión desbordada del deseo, cuando éste se convierte en una marca de poder y autoridad, esa supuesta libertad conseguida a través del placer se convierte en una especie de servidumbre, ya que al querer “luchar contra las convenciones, instalan otras” (80). Sus cuentos evidencian entonces cómo las condiciones sociales, políticas, religiosas y económicas han invadido hasta las prácticas más íntimas del ser humano, de alguna manera quieren denunciar cómo en una sociedad cambiante e inclinada cada vez más al consumo se están perdiendo los lazos entre los individuos, hasta el punto que el encuentro sexual en vez de expresar la autonomía de estos y ser un punto de encuentro entre los seres, es la manifestación de la pérdida de sus impulsos, sensaciones y sentimientos más íntimos. El placer conseguido termina siendo “la afirmación de una dictadura, de un sistema de fuerzas que borran la intimidad” (15)

Bibliografía

AGUILERA, Marco Tulio. *Cuentos para después de hacer el amor*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.

_____. *Cuentos para antes de hacer el amor*. Bogotá: Plaza y Janes, 1995.

CASTRO GARCÍA, Oscar. *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2004.

_____. *No hay llamas, todo arde*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 1999.

_____. *Señales de humo*. Medellín: Concejo de Medellín, 1998.

CEPEDA SAMUDIO, Álvaro. *Todos estábamos a la espera*. Bogotá: Plaza y Janes, 1980.

_____. *Antología*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977

COLLAZOS, Óscar. *Cuentos escogidos 1964-2006*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2010.

ESPINOSA, Germán. *La noche de la trapa*. Bogotá. Editora Continente: 1965.

_____. *Cuentos completos*. Bogotá. Alfaguara: 2007.

GAITÁN DURAN, Jorge. "El libertino y la revolución". *Sade*. Bogotá. Seix Barral: 1997. Págs: 13-40.

GARCÍA MARQUÉZ, Gabriel. *Todos los cuentos*. La Habana: Casa de las Américas, 1977.

GIRALDO, Luz Mery. *Nuevo cuento colombiano 1975-1995*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

MEJÍA VALLEJO, Manuel. *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara, 2004.

GÓMEZ VALDERRAMA, PEDRO. *Más arriba del Reino*. Bogotá: Editorial Pluma: 1980.

TÉLLEZ, Hernando. *Cenizas para el viento y otras historias*. Bogotá: El Áncora Editores, 1984.

VALVERDE, Umberto. *Bomba Camará*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1983.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ARIAS, Ricardo. *Iglesia católica, arte y secularización*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2004.

ARISTIZABAL, ALFONSO. "Prólogo". *Más arriba del Reino*. Bogotá: Editorial Pluma: 1980.

BARÓN TOVAR, Gustavo. *De la ética a la erótica o sendero de la cotidianidad*. Cali: Universidad del Valle, 2004.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*.
http://new.pensamientopenal.com.ar/sites/default/files/2011/09/filosofia01_0.pdf.

Revisado el 8 de abril del 2009.

_____. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 1988.

CAICEDO, Adolfo. "Caminos de socialización del yo en el barrio popular: *Bomba Camará* de Umberto Valverde". *Ensayos críticos sobre cuento colombiano del siglo XX*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011. Págs: 497-515.

CARREÑO, Manuel A. *Manual de Carreño. Urbanidad y Buenas Maneras*.
<http://www.zona-net.com/cursos-y-manuales/descargar-manual-de-carreno/> Revisado el 13 de septiembre del 2010.

CEREZO, José Antonio; EISENBERG, Daniel; INFANTES, Víctor. *Los territorios literarios de la historia del placer*. Madrid: Huerca & Fierro Editores, 1996.

CENTRO VIRTUAL ISAACS. "Biografía". <http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/valverde/biografia.htm>. Revisado el 20 de marzo del 2013.

COBO BORDA, Juan Gustavo. "Mito". Manual de literatura colombiana- Tomo II. Bogotá: Procultura, 1988. Págs:129-193.

_____. "Mito". <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/hispo/hispo9a.htm>. Revisado el 14 de septiembre del 2011.

CORREA-DÍAZ, Luis. "El cuento histórico de Pedro Gómez Valderrama y su novela de amor a América". *Ensayos críticos sobre cuento colombiano del siglo XX*. Bogotá: Ediciones Uniandes: 2011.

CRUZ CASADO, Antonio. *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*. Málaga: Ed. Málaga, 2004.

DADOUN, Roger. *El erotismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

DÍAZ ALVAREZ, *Manual. Pastoral y secularización en América Latina*. Bogotá: Ediciones Paulinas, 1978.

FERNÁNDEZ-BABINEAUX, María. "El discurso contracultural: la Madre Santa y la madre sexual en *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa" <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/madrevll.html>. Revisado el 20 de marzo del 2013.

GAITÁN DURÁN, Jorge. "Sade *Contemporáneo*". <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/ensayo/sade.htm>. Revisado 14 septiembre 2011.

GIL MONTOYA, Roberto. "Álvaro Cepeda Samudio: Nuevos visos en la cuentística colombiana". <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev29/gil.htm>. Revisado 25 de Agosto del 2012.

GILARD, JACQUES. "El grupo de Barranquilla". <http://www.revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../article/.../4146>. Revisado el 14 de julio 2011.

GIRALDO, Luz Mery. *Nuevo cuento colombiano 1975-1995*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

_____. "Una visión caleidoscópica". *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*. Pág. 5-12. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

GÓMEZ, Blanca Inés. "Lo fantástico revisitado: un acercamiento a los cuentos de Germán Espinosa". http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/fo15_06arti.pdf. Revisado 25 de marzo del 2013.

GONZÁLEZ, Fernán E. "La iglesia en el siglo XX. Las reformas al Concordato". <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/septiembre2002/laiglesiaXX.htm>. Revisado el 11 de marzo del 2013.

GUAJARDO, David. "Robert Capa". <http://dguajardo.blogspot.com/2007/12/comentario-sobre-el-premio-pulitzer.html>. Revisado el 10 de febrero del 2009.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

_____. *Lo uno y lo diverso: literatura y complejidad*. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12048394228081524198624/018606.pdf?incr=1>. Revisado el 1 de mayo del 2009.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. "La literatura Colombiana en el siglo XX". *Manual de Historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá: Procultura. 1982. Págs: 447-536.

JARAMILLO ZULUAGA, José Eduardo. "El deseo y el decoro en la novela colombiana del siglo XX". <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol30/deseo2.htm>historiacritica.uniandes.edu.co/datos/pdf/descargar.php. Revisado 4 de octubre del 2009.

JURADO, Fabio. *Mito 50 años después (1955-2005)*. Bogotá: Lumen-Universidad Nacional de Colombia, 2005.

LÓPEZ-BARALT, Luce; MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*. México. Colegio de México. 1995.

LÓPEZ CÁCERES, José López. "Experiencia y huella: los cuentos de Óscar Collazos". *Cuentos escogidos 1964-2006*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2010.

MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*. Bogotá: Planeta Angostini, 1985

MONTAÑA, Antonio. *Amor y Erotismo: una historia de la cultura*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2005.

ORTEGA, María Luisa. "El imaginario demoníaco en los cuentos de Germán Espinosa". *Ensayos críticos sobre cuento colombiano del siglo XX*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011. Págs: 273-285.

PACHÓN PADILLA, Eduardo. *Cuentos colombianos. Antología I*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1973.

_____ El cuento colombiano. Vol II. Bogotá: Plaza & Janés Editores, 1985.

_____ "El cuento: historia y análisis". Manual de literatura colombiana- Tomo II. Bogotá: Procultura, 1988. Págs: 511-589.

SAAVEDRA HERNÁNDEZ, RAFAEL. "Álvaro Cedepe Samudio: una apertura a la modernidad". *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. La nación moderna. Identidad*, Vol I. Colombia: Ministerio de Cultura, 2000.

MARZANO, Michela. *La pornografía o el agotamiento del deseo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2006.

MEDINA, Álvaro. "El 'Grupo de Barranquilla' y la renovación del cuento colombiano" <http://es.scribd.com/doc/7621985/EL-GRUPO-DE-BARRANQUILLA-Y-LA-RENOVACION-DEL-CUENTO-COLOMBIANO-Alvaro-Medina>. Revisado 13 de septiembre del 2011.

MELO, Jorge Orlando "Medio siglo de historia colombiana: notas para un relato inicial". <http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/histcolom/mediosiglo.htm>. Revisado el 13 de septiembre del 2009.

PAZ, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

REYES CÁRDENAS, Catalina. "Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX". <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/agosto95/agosto3.htm>. Revisado el 8 de junio del 2013.

RIVAS MORENO, Gerardo. *Cuentistas colombianos*. Cali: Ediciones el Estudiante, 1966.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix. "Lenguaje y contracultura juvenil: anatomía de una generación". *El lenguaje de los jóvenes*, Barcelona: Ariel, 2002.

SOLÍS KRAUSE, Rubén. *La cultura de Eros. Antología ilustrada del libertinaje*. Bogotá: Robin Book, 2008.

VANEGAS, Orfa Kelita. Eros y Thánatos, componentes esenciales en la cuentística de Germán Espinosa. *Poligramas 34*. Diciembre, 2010.

VARGAS LLOSA, Mario. "Sin erotismo no hay gran literatura". http://www.fooros.com/sexualidad/626mario_vargas_llosa_sin_erotismo_no_hay_gran_literatura_ensayo.html. Revisado 8 de abril del 2009.

VÁSQUEZ RODRIGUEZ, Gilberto.
"El esplendor de las metamorfosis: erotismo fantástico en la literatura de marosa di giorgio". https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/10423/1/gupea_2077_10423_1.pdf.
Revisado el 12 de diciembre del 2012.