

***POR LOS CAMINOS DE SODOMA* DE BERNARDO
ARIAS TRUJILLO, LA HOMOSEXUALIDAD
INCO(Ó)MODA**

**BERNADO ARIAS TRUJILLOS'S *POR LOS CAMINOS DE SODOMA*, THE
UNSETTLED / UNSETTLING HOMOSEXUALITY**

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis201910.19.03>

LEONARDO GIL GÓMEZ*

Northwestern University, Estados Unidos

Fecha de recepción: 22 de mayo de 2018

Fecha de aceptación: 15 de agosto de 2018

Fecha de modificación: 6 de septiembre de 2118

RESUMEN

Por los caminos de Sodoma: confesiones íntimas de un homosexual (1932) narra la educación sentimental de un joven homosexual en medio del rechazo de la sociedad. Este artículo señala la pertinencia histórica de la novela a la luz de una posible tradición *queer* de la literatura colombiana. Contradiendo buena parte de las valoraciones críticas que ha tenido la novela, y siguiendo postulados de Sylvia Molloy y Judith Butler, señalo su potencial disruptivo, su oposición frontal a la sociedad conservadora de la época y las formas como prefigura la irrupción del sujeto homosexual en la esfera pública.

PALABRAS CLAVE: género, pose, homosexualidad, literatura colombiana, literatura *queer*.

ABSTRACT

Por los caminos de Sodoma: confesiones íntimas de un homosexual (1932) narrates the sentimental education of a young homosexual in a society that repudiates him. This article addresses the historical significance of the novel in light of a possible *queer* Colombian literary tradition. As opposed to most of the criticism the novel has faced, and following authors such as Judith Butler and Sylvia Molloy, I highlight the novel's disruptive potential, its frontal opposition to the conservative society of its time and the ways the novel prefigures the irruption of homosexual subjectivities in the public sphere.

KEYWORDS: gender, pose, homosexuality, Colombian literature, queer literature.

*lgilg@u.northwestern.edu. Candidato a doctor en Español y Portugués, Northwestern University.

Bernardo Arias Trujillo (1903-1938) fue un escritor y político liberal que nació en Manizales, Caldas, y desarrolló gran parte de su actividad política y literaria desde Manizales. Entre otras obras publicó la sátira política *En carne viva* (1934), la novela *Risaralda* (1935) —que en su momento llegó a ser comparada con *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera— y el *Diccionario de emociones* (1938), una compilación de crónicas, perfiles, cartas y ensayos literarios. Sus movimientos entre Manizales, Bogotá y Buenos Aires dan cuenta de su carrera política y literaria y de los debates que informaron su obra. En su calidad de liberal radical y su abierta homosexualidad, siempre se sintió reprimido en el ambiente ultraconservador de Manizales. En Bogotá, un entorno un poco más liberal, su actitud decadente cobró mayor fuerza —sus biógrafos ubican allí su iniciación en las drogas—; y en Buenos Aires, donde fue diplomático, su sexualidad encontró la libertad que Colombia le había negado. No por casualidad, fue en esta ciudad y bajo el seudónimo Sir Edgar Dixon, donde Arias Trujillo publicó *Por los caminos de Sodoma: confesiones* íntimas de un homosexual (1932). Según la breve biografía que hace el escritor Andrés Felipe Solano, la novela encontró una fuerte censura en Manizales: “La mayor parte de las copias que Bernardo Arias Trujillo envió desde Argentina a Colombia, a través de la casilla Nro. 495 que abrió en la Dirección de Correos y Telégrafos, fueron confiscadas por su familia y quemadas. Algunos escritores salvaron un par y la comentaron por lo bajo” (98). Por esta y otras razones, y pese al prestigio del que gozó en su momento, la obra de Arias Trujillo en general y esta novela en particular, ocupan un lugar marginal en el canon nacional ochenta años después de la muerte del escritor. Sin embargo, *Por los caminos de Sodoma* es un referente ineludible de la literatura colombiana de la primera mitad del siglo xx. Más aún en términos de la tradición *queer*, por la manera como explora la homosexualidad y porque su recepción permite interrogar buena parte de la tradición de la crítica literaria en Colombia.

En este artículo propongo leer el carácter *queer* de *Por los caminos de Sodoma* de cara a los desafíos estéticos y políticos que implicó su aparición en un entorno conservador¹. Las necesidades de expresar la homosexualidad contra los valores estéticos heteronormativos fueron un factor que incidió tanto en el lenguaje de la novela como en las limitaciones de una tradición crítica que, al no poder responder a su capacidad transgresora, optó por olvidarla.

1. LITERATURA *QUEER* EN COLOMBIA

Dentro de los esfuerzos de la crítica literaria contemporánea por rastrear la literatura *queer* colombiana se encuentra el artículo “Baladas de la loca alegría: literatura *queer* en

1. Agradezco a la profesora Nathalie Bouzaglo, quien me acercó a la obra de Arias Trujillo y a las ideas discutidas en este artículo. Agradezco también a la profesora Lucille Kerr y a mis compañeros de cohorte por sus aportes en el desarrollo de este texto.

Colombia”, del profesor Daniel Balderston. En él, su autor traza una línea que comienza con Porfirio Barba Jacob, a principios del siglo XX, y se extiende hasta entrado el siglo XXI, con lo que identifica una tradición en la que figuran Raúl Gómez Jattin, Marvel Moreno, Gabriel García Márquez, Fernando Vallejo, Fernando Molano, Rubén Vélez y Alonso Sánchez Baute, entre otros. La de Balderston constituye una mirada panorámica que se esfuerza por incluir autores que se encuentran en el centro y en la periferia del canon colombiano. En su propuesta Fernando Vallejo ocupa un lugar significativo, por ser uno de los autores más destacados y beligerantes en lo que respecta a la afirmación de la homosexualidad, en disputa frontal con el conservadurismo de la sociedad colombiana. En este contexto destacan su proyecto autoficcional *El río del tiempo* (compuesto por cinco novelas publicadas entre 1985 y 1993), *La virgen de los sicarios* (1994) y la novela *El desbarrancadero* (2001). Balderston considera que Vallejo ocupa un lugar especial en el canon literario colombiano debido también a que publicó la biografía de Porfirio Barba Jacob, tras diez años de trabajo en archivo, bajo el título *Barba Jacob, el mensajero* (1991). Esta biografía ejecuta dos movimientos simultáneos. El primero, volver sobre la obra del poeta —cuando no desdeñada por el canon colombiano, exaltada con la esterilidad de los monumentos— a partir de la recuperación de su relato biográfico y de una identidad homosexual cuya afirmación fue conflictiva en su momento. El segundo movimiento apunta a una cronología en cuyos vacíos se puede situar el lugar olvidado de Arias Trujillo (a quien Balderston no menciona) en la literatura colombiana. Se trata del establecimiento de una línea de influencia que va de Barba Jacob a Vallejo de diferentes maneras. En su texto “La soberbia del lenguaje en la narrativa de Fernando Vallejo”, el crítico colombiano Fabio Jurado parece trazar algunas de las coordenadas de esta influencia. Para discutir la obra de Vallejo, Jurado comienza por *Barba Jacob, el mensajero*, y recuerda una anécdota en la correspondencia entre Barba Jacob y Alfonso Reyes de la cual puede inferirse que el colombiano postergó durante años un proyecto novelístico a través del cual hubiera querido narrar su vida borrascosa. Luego, a la luz de la propia vida y obra de Vallejo (quien vive en una suerte de exilio en México, tal como lo hizo en su momento Barba Jacob), Jurado establece interesantes paralelismos entre uno y otro: “Con esta reconstrucción biográfica [Vallejo] afinará el estilo para escribir un ciclo de novelas que de algún modo harán realidad el deseo truncado del mismo Barba Jacob” (343). Jurado encuentra estos paralelismos no solo en términos biográficos, sino también formales, al identificar lo que denomina una suerte de soberbia del lenguaje y el uso de ciertos recursos en *El mensajero* que se harán recurrentes en la obra de Vallejo y que, especialmente en *El río del tiempo*, supondrán “de manera indirecta, la presencia de Barba Jacob, ahora a través de la figura del homosexual, que es escritor y que es director de cine” (345).

Ahora bien, si las figuras de Barba Jacob y Vallejo le permiten a Balderston trazar una tradición de la literatura *queer* en Colombia, también apuntan grandes vacíos en su propuesta. Balderston abre su texto con la siguiente afirmación: “Se podría decir que la literatura *queer* colombiana comienza con la caricatura que un guatemalteco hace de un colombiano: nace de una amistad equívoca y de una especie de venganza homofóbica. Me refiero, claro está, a ‘El hombre que parecía un caballo’ (1914) de Rafael Arévalo Martínez” (1059). Enseguida explica la amistad de Arévalo Martínez con Barba Jacob y la molestia inicial de este último porque el cuento de Arévalo sugiere su homosexualidad. La importancia de este texto radica no solo en el hecho de que Barba Jacob a partir de su publicación asumiera públicamente su condición homosexual, sino en que después, explica Balderston, se sirvió de él para alimentar su imagen de poeta maldito (1060).

Balderston afirma que “Se podría decir que la literatura *queer* colombiana comienza con la caricatura que un guatemalteco hace de un colombiano” (1059) y define así el canon según tres supuestos que no se pueden pasar por alto. Estos supuestos señalan, precisamente, los vacíos y las dificultades que hay para trazar una tradición *queer* en Colombia: en primer lugar, en el canon colombiano, la literatura homosexual viene de Guatemala, o en todo caso de fuera; en segundo lugar, la literatura *queer* en Colombia comienza con un gesto homofóbico, en lugar de uno afirmativo respecto de las diversidades sexuales; en tercer lugar, antes de 1914 no hubo literatura homosexual en Colombia.

La primera suposición es comprensible en la medida en que Barba Jacob podría considerarse en muchos sentidos un exiliado, al menos en términos de su relación con la moral conservadora colombiana. Hasta cierto punto, esta condición es compartida por Vallejo y el propio Arias Trujillo, si comparamos la aparente libertad con que expresó su sexualidad en Buenos Aires con la forma como la reprimió en Manizales. Las condiciones de publicación de *Por los caminos de Sodoma* parecieran reforzar este supuesto. Sin embargo, no deja de ser problemático suponer que la aparición del homosexual en la literatura como uno de los campos discursivos del debate público es algo que ocurre desde afuera del país.

Cabe entonces señalar que la construcción histórica de la sexualidad en Colombia supone un enfrentamiento de discursos tanto dentro como fuera del país. El profesor Gabriel Gallego Montes (2015) estudió la homosexualidad en Manizales y pudo rastrear hasta 1921 las primeras referencias en el periódico *La Patria* (fundado precisamente en ese año). En ellas la homosexualidad ya aparecía “asociada con la pérdida de la moral y con un llamado a retomar las buenas costumbres. La criminalidad era un elemento consustancial al relato, no solo por su relación con la delincuencia sino también por la transgresión del orden de género con claras referencias implícitas al degeneramiento y la depravación” (14). Con ello, y con la inclusión de *Por los caminos de Sodoma* en su

investigación, Gallego Montes señala el papel de la prensa y la literatura en la circulación de los discursos en pugna respecto a la homosexualidad. El hecho de que autores como Barba Jacob, Arias Trujillo y el propio Vallejo parecieran poder defender mejor su sexualidad desde afuera da cuenta precisamente de la represión que encontraron en la esfera pública nacional. Este fenómeno resulta todavía más complejo si se considera que la aparición de la homosexualidad en el discurso público se enmarca inicialmente en discursos represivos. Por otro lado, la forma como entendemos la homosexualidad actualmente difiere de los mecanismos que tenía (o de los que carecía) Occidente y, más específicamente, la sociedad colombiana de finales del siglo XIX y comienzos del XX para designarla y representarla.

A estas limitaciones frente a la forma de entender la homosexualidad subyace el segundo supuesto: el gesto homofóbico que recuerda Balderston. Frente a la pregunta sobre si hay o no una afirmación de la homosexualidad en Barba Jacob, se puede decir que la relación que se ha establecido hasta el momento entre Vallejo y Barba Jacob solo es posible en la medida en que tal afirmación existe en la obra del poeta. Dicha actitud afirmativa trasciende la broma inicial y forma parte del proyecto literario que, según Jurado, inspira a Vallejo. Sin embargo, el hecho de que Balderston señale este gesto como el origen de la literatura *queer* en Colombia refleja las ansiedades de la crítica (las cuales mostraré siguiendo las lecturas críticas que se han hecho de Arias Trujillo) frente a la lectura de obras homosexuales y las herramientas que posee para abordarlas en términos estéticos y políticos.

De esta misma forma pueden responderse en buena medida las preguntas que emergen del tercer supuesto de Balderston: afirmar que la tradición de la literatura *queer* colombiana inicia en 1914. La (in)existencia de autores y obras que expresen una sexualidad diversa desde los orígenes mismos de la literatura nacional es un doble problema de archivo y de lectura, como lo sugiere la posible recuperación de autores como Arias Trujillo. Así como hay dificultades para encontrarlos antes de 1914, la hay para hacerlo entre Barba Jacob y mediados del siglo XX, que es donde sitúa Balderston sus siguientes referentes: “El piano blanco” (1954), de Cepeda Samudio y *La hojarasca* (1953), de García Márquez. En este sentido, el estudio de Gallego Montes señala *Por los caminos de Sodoma* como “la primera obra completamente homoerótica escrita en Colombia” (15), y sitúa así la novela en el vacío de casi cuarenta años entre Barba Jacob y García Márquez. Cabe advertir que el homoerotismo ya está presente en obras de Silva y Vargas Vila (Balderston encuentra sorprendente que, siendo abiertamente homosexual, su obra no sea más explícita respecto al tema). Sin embargo, pareciera que la intención de Gallego Montes es situar la novela de Arias Trujillo como la primera abiertamente homosexual, al menos hasta que nuevos hallazgos amplíen el panorama.

2. ARIAS TRUJILLO FRENTE A LA CRÍTICA

En la recepción crítica de la obra de Arias Trujillo, llama la atención cómo su nombre se destaca entre los escritores caldenses, en comparación a su lugar en la literatura nacional. Más aún, el papel significativo que juega *Risaralda* en esta consagración regional y el desconocimiento (cuando no el desdén) por parte de la crítica respecto a *Por los caminos de Sodoma* que explica, cuando menos parcialmente, su marginalidad en el ámbito nacional. En 1948, diez años después de la muerte de Arias Trujillo, el político y crítico literario Otto Morales Benítez ofreció un breve balance del autor en sus *Estudios críticos*. En ellos señala su importancia en la literatura nacional, su lenguaje exacerbado, especialmente en los debates políticos de *En carne viva*. Destaca también la intención de retratar el carácter del pueblo caldense en *Risaralda* más allá del mero gesto costumbrista, y la beligerancia reflexiva detrás de los ensayos del *Diccionario de emociones*. Habla también de la traducción de Arias Trujillo de la *Balada de la cárcel de Reading* de Oscar Wilde, pero deja a la posteridad el juicio de valor sobre su calidad. Morales Benítez resume en una oración el espíritu de Arias Trujillo: "...siempre estuvo sujeto a todos los tics mentales peculiares al final del siglo, pero con un asomo ya de la desesperación mental que traspasaba a todos los hombres de sensibilidad, de esta época" (71). Y un poco más adelante caracteriza el tenor de su prosa política:

El adjetivo cumplía una misión de impacto, de incentivo revolucionario, de calculada explosión en el alma deshecha de los colombianos. Que el estilo era recargado y la frase demasiado sonora, son los reproches fundamentales a tal género de literatura. Es elemental que ello fuese así, pues su destino era polémico, para electrizar conjuntos colectivos, para despertar la conciencia dinámica de la nación. (73)

Si bien el crítico no menciona *Por los caminos de Sodoma* ni la experiencia de Arias Trujillo en Buenos Aires, argumenta que el estilo en su prosa política es algo que críticos posteriores olvidarán a la hora de leer la beligerancia de esta novela. Cuando Andrés Felipe Solano le pregunta por ella, más de cuarenta años después de la publicación de aquellas palabras, Morales Benítez contesta ofuscado: "No puedo decir nada sobre ese libro. . . Nunca la tuve en mis manos" (Solano 98).

La crítica de finales del siglo xx no puede argüir de la misma manera, y se mueve entre el olvido y el desdén. Ángel María Ocampo ganó en 1988 el Concurso Nacional de Ensayo convocado por el Instituto Caldense de Cultura con un libro monográfico sobre Arias Trujillo en el que destaca su valor literario y político, así como su vigencia en el contexto colombiano de finales del siglo xx. Sin embargo, Ocampo Cardona no

hace mención alguna, ni a *Por los caminos de Sodoma* ni a la homosexualidad del escritor pese a que dedica buena parte del ensayo a una detallada biografía. Dos años después, el crítico Jaime Mejía Duque valora en general la producción literaria de Arias Trujillo como “inconclusa y desigual” (13), de la cual la lectura de *Por los caminos de Sodoma* “resulta casi impracticable, debido a su carencia de valores literarios. Pero su utilidad como documento sicobiográfico no podría ser desdeñado” (14). Por su parte, en 1994, el crítico caldense Hernando Salazar Patiño publica también un libro monográfico sobre Arias Trujillo. En cuanto a *Por los caminos de Sodoma*, se limita a expresar su preocupación por un potencial carácter apócrifo de la novela, pero ofrece como pruebas de la autoría de Arias Trujillo el estilo, la continuidad de registros orales que se atribuyeron a Arias Trujillo, el origen andino del protagonista y el seudónimo “de claro parentesco wildeano, pero con otra particularidad que no ha sido observada. El apellido Dixon, perteneció ciertamente a una familia del oriente de Caldas, inclusive de Manzanares” (112). Ya en 1997, Roberto Vélez Correa ofrece un análisis en el que identifica el estilo de Arias Trujillo con las novelas de tesis del naturalismo. Profundiza en la estructura de *Por los caminos de Sodoma* y en la psicología del narrador y de los personajes. Aunque también formula un fracaso potencial, fruto de un escritor en ciernes que no ha madurado su estilo, señala con mayor claridad las tensiones entre naturalismo y modernismo presentes en la obra.

Si bien la omisión de la novela en algunas de estas valoraciones críticas podría explicarse por la dificultad de hallar la obra impresa y el hecho de que se haya publicado originalmente bajo seudónimo, lo cierto es que, pese a la censura, se supo siempre de su existencia. Cuenta el biógrafo Albeiro Valencia Llano que “A Bernardo se le recordaba sólo por tres de sus obras: *Risaralda*, *En carne viva* y *Por los caminos de Sodoma*. Las dos primeras ampliamente conocidas, pero la tercera un misterio” (221). A pesar de ello, Valencia Llano puede citar una nutrida lista de lectores entre amigos cercanos reputados en Manizales e intelectuales que “supieron ubicar la novela en el tiempo y en el espacio; no se escandalizaron porque no había nada de qué escandalizarse” (222). El misterio y la censura, en lugar de borrar por completo la obra, habían hecho de ella un objeto de culto: “En esta época un ejemplar del libro costaba una fortuna” (222).

Por otro lado, la omisión de la homosexualidad de Arias Trujillo por parte de Ocampo Cardona supone una lectura selectiva tanto de su vida como de pasajes de obras que él mismo cita, como el *Diccionario de emociones*. En este libro se encuentran, algunas más crípticas que otras, diversas exaltaciones del deseo homosexual. Vale destacar que el libro incluye la traducción de *La balada de la cárcel de Reading*, de Oscar Wilde, por la cual Arias Trujillo sostuvo una aguda polémica con el reconocido poeta Guillermo Valencia. En este contexto, un pasaje en particular del *Diccionario de emociones*, el breve ensayo

“Elegía a Jorge Salazar”, lamenta la muerte de un joven poeta mujeriego que “pudo decir sin jactancia que había conocido todos los placeres, menos dos cosas que le fueron siempre arcanas: la música de ese teutón que se llama Wagner y aquel amor que no se atreve a pronunciar su nombre” (77). Aquí, el deseo heterosexual explícito —que se expresa a lo largo de la elegía— conduce sin embargo al “amor que no se atreve a pronunciar su nombre”, el verso final del poema “Two Loves” de Lord Alfred Douglas (1894), empleado como prueba de la homosexualidad de Wilde en el juicio que lo llevó a la cárcel en 1895. Todavía es posible argüir contra esta referencia que la interpretación del sentido erótico de la elegía corresponde a sus lectores y no a una intención de Arias Trujillo. Sin embargo, la tensión de lo no dicho por el autor en su elegía se hace explícita en la beligerancia del narrador que construye en las primeras páginas de *Por los caminos de Sodoma*:

Son ellos, los pederastas fracasados, los perros falderos que hablan mal en público de Wilde . . . sé que son estos, los que más tratan de perseguir y de amargar la vida de quienes, más honrados que ellos, practican el tímido amor “que no puede decir su nombre”, convencidos de que ejecutan un acto natural y bello, puesto que la Naturaleza lo tolera y lo estimula, como puede observarse en infinitas especies de la Creación. (9-10)

Tanto el desdén con el que Mejía Duque valora a novela, como las omisiones de Ocampo Cardona y Morales Benítez, y la cautela de Salazar Patiño al tratar de desmentir su carácter apócrifo, son signos de un mismo problema: la dificultad de leer a Bernardo Arias Trujillo en los términos que él mismo propuso. Ninguno de los críticos titubea a la hora de reconocer la potencia de su voz en la arena política, a través de sus columnas y en su sátira *En carne viva*. Inclusive resaltan su aporte histórico al rescatar en *Risaralda* las raíces afrocolombianas de la colonización del eje cafetero. Sin embargo, a la hora de valorar *Por los caminos de Sodoma*, el potente autor deviene misterio, vacío, aprendiz de escritor. Para quienes, como Mejía, el problema no es la temática homosexual, la obra sencillamente carece de identidad propia, su estilo excesivo es impropio o de mal gusto. Para quienes reconocen, como Morales Benítez, un valor en el estilo recargado, la obra apenas existe. Los argumentos que se esgrimen en su contra o bien pertenecen a un canon incapaz de leerla, o se sirven de él para ocultar el rechazo a una estética vinculada a la voluntad del sujeto homosexual que se abre paso en la época. Esta estética, dice Sylvia Molloy, es heredera de los excesos de Wilde, los simbolistas franceses y las vanguardias de fin de siglo.

En “La política de la pose” Molloy reflexiona sobre la marcada relación entre los modernistas latinoamericanos y Oscar Wilde en términos de la influencia que este último tuvo sobre la actitud de aquellos frente a la modernidad. Más aún, Molloy analiza cómo la pose, en el caso de Wilde, asume un lugar central en su enjuiciamiento, como signo de algo,

una actitud, un comportamiento, para el cual todavía no había un término específico —la homosexualidad—. El juicio de Wilde, señala ella, comienza con una acusación sobre su *posar* de sodomita y paulatinamente se desplaza hacia una acusación directa de indecencia (cargo con el que la ley inglesa condenaba la homosexualidad), por la cual finalmente el irlandés es condenado. Este desplazamiento de aquello que se es por aquello de lo que se posa, lo que se pretende ser, para Molloy atraviesa buena parte de la influencia de Wilde en los modernistas y su decadentismo que “era, sobre todo, cuestión de *pose*” (42):

La pose finisecular —y aquí está su aporte decisivo a la vez que su percibida amenaza— problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos ... Se trata ahora no meramente de actitudes —languidez, neurastenia, molicie—, sino de la emergencia de un sujeto, y se podría agregar, atendiendo a las connotaciones teatrales del término, de un nuevo *actor* en la escena político-social. (47)

El nuevo actor al que se refiere es el homosexual. La pose, no obstante, es el mecanismo mediante el cual este nuevo sujeto es patologizado y su potencial político y social, borrado. Molloy cierra su ensayo discutiendo al crítico positivista José Ingenieros, quien, basado en la retractación de Wilde, diagnostica como “fingidas psicopatías” su homosexualidad. Para Molloy, cuando estos esfuerzos por patologizar al homosexual señalan su actitud como una pose, desplazan la patología del plano clínico y sus efectos sociales, a un plano cultural en el que el homosexual deviene un sujeto ingenuo, sugestionable y poco inteligente (53).

Lo que ocurre con *Por los caminos de Sodoma* parece sugerir un procedimiento análogo. Arias Trujillo no enfrentó un juicio y su beligerancia política lo hacía un adversario temible en el debate público; por otro lado su adicción a las drogas, sus excesos y su vida sentimental permanecieron en privado. Por estas razones, no es sobre él directamente que recae la acusación de *poseur*, como ocurriera con Wilde, Darío y otros escritores de finales del siglo XIX. Sin embargo, su novela sí es leída en términos de impostación, de farsa, de intento fallido.

Después de esgrimir la imposibilidad de que Arias Trujillo o el propio Wilde articularan un discurso valioso sobre la homosexualidad (que para él solo es posible a partir del psicoanálisis), Mejía Duque concluye: “Hasta la concepción, tan obvia y simplista de la trama y cada una de sus situaciones delata la inmadurez literaria y la maraña interior que Arias tenía a los 28-29 años” (61). La suma de argumentos con los que Mejía Duque descalifica *Por los caminos de Sodoma* es muy extensa para discutirla en detalle, pero vale señalar un breve recuento. Donde el narrador se desdobra para proponer una doble temporalidad narrativa que le permita juzgar las acciones de los protagonistas, Mejía Duque pide respeto por el pacto narrativo. Critica que Dixon, en tanto

narrador-autor que cuenta la historia en primera persona y afirma que se la oyó al propio protagonista, rompa la convención al mostrarse explícitamente consciente de su escritura y la llame “novela” (34-35). Por otro lado, donde la prosa se desborda en los motivos propios de la estética melodramática de la novela sentimental (el despertar de la sexualidad, la tensión entre el adolescente y la sociedad en la que madura, la expresión de un deseo reprimido, criminalizado), el crítico pide un estilo austero (39). En cuanto a las descripciones mediante las cuales estos motivos son llevados al exceso para describir un erotismo considerado “anormal” en la época, Mejía Duque encuentra esteticismo, mal gusto (41). Finalmente, cuando el narrador se enfrenta a la moral de la época con el mismo vocabulario religioso y binario de los moralistas, el crítico pide una postura psicoanalítica (52) que apenas se conocía en Colombia en su tiempo. Además, añade críticas a partir de argumentos morales, en principio indiscutibles, que aplicados a la novela sin considerar su contexto solo sirven para descalificarla; un ejemplo de ello es señalar la misoginia del narrador, presente a lo largo de la novela.

Los argumentos de Mejía Duque caen, uno tras otro, precisamente en aquello mismo de lo que Molloy acusa a Ingenieros: para conjurar la incomodidad que genera la subjetividad homosexual, es necesario patologizar sus prácticas. Mejía Duque parece evadir con éxito este escollo, pues su argumento no es homofóbico en el sentido de la medicalización, persecución o supresión del homosexual. Pero no evade el correlato cultural de la patologización: acusar de falsedad la estética que las sustenta. Es decir, allí donde el progresismo de Mejía Duque le impide condenar directamente el deseo homosexual, sus valores literarios más conservadores se esgrimen para condenar la obra que los describe con un exhibicionismo que se refleja en la prosa: “En sus parrafadas sentimentales, exóticas y a menudo rayanas en la vulgaridad y el mal gusto, naufragó la verosimilitud novelesca y psicológica, a la que sin duda él [Arias Trujillo] aspiraba como escritor” (42). Así, Mejía Duque condena por mal gusto el carácter literario de *Por los caminos de Sodoma*. Sin embargo, su gesto olvida que la obra de Arias Trujillo es tributaria de la estética decimonónica, y que:

La exhibición, como forma cultural, es el género preferido del siglo XIX... Todo apela a la vista y todo se espectaculariza ... Hay *exhibición* y también hay *exhibicionismo*. La clasificación de la patología (‘obsesión morbosa que lleva a ciertos sujetos a exhibir sus órganos genitales’) data de 1866; la creación de la categoría individual, *exhibicionista* —categoría que maca el paso del *acto* al *individuo*—, de 1880. (Molloy 43)

La consecuencia de este olvido es darle un nuevo pliegue a aquel paso del acto al individuo, con lo que la conducta patologizada contamina también las obras que parecieran

reproducir la obsesión por mostrar. El exhibicionismo, patologizado, en el plano cultural deviene criterio de gusto, eufemismo de una separación entre lo sano y lo enfermo. En consecuencia, el escándalo y el exceso, aquello que pasa de la exhibición al exhibicionismo puede ser todo —sentimentalismo, vulgaridad, pornografía— menos literatura.

3. POR LOS CAMINOS DE SODOMA Y LA PERFORMATIVIDAD DEL GÉNERO

Más allá del debate sobre el lenguaje, hay una escena de *Por los caminos de Sodoma* sobre la que quisiera llamar la atención. En la novela, Sir Edgar Dixon (en una doble función de narrador y autor) cuenta la historia de David, un muchacho que descubre su homosexualidad desde niño, lo que le cuesta el rechazo de su familia y la expulsión del convento donde estudiaba y trabajaba. Todavía adolescente, su homosexualidad es pretendidamente puesta a prueba, y luego constatada, en su encuentro sexual con María Mercedes, una prostituta heroinómana y pederasta con quien entabla una entrañable amistad. Posteriormente David se enamora del artista de circo Charles Wills Evans, pero su relación con el trapeceista es denunciada por el dueño del circo. David es condenado a un año de prisión, durante el cual muere María Mercedes y Evans lo abandona. Tras pagar su condena, abandona su pueblo, aparentemente rumbo a Buenos Aires, donde sus amigos le pierden el rastro. La escena en cuestión es el acto sexual entre David y María Mercedes (138-145), un hecho que se propone como un intento por “corregir” el deseo de David. Para este momento, David se sabe homosexual. Ha tenido un encuentro casual con un joven a sus quince años (33) y luego una relación platónica con un compañero del internado (48-57). María Mercedes, por su parte, se ha retirado de la prostitución, y solo accede a tener sexo con algunos estudiantes de leyes, con quienes además entabla una relación de amistad. David ha sido llevado a casa de ella por un amigo de la universidad, quien cree que David es virgen — desconoce su homosexualidad en este punto— y pretende por esta vía “curarlo” de aquel mal.

Este intento de “curar” la supuesta virginidad de David, por el contexto de la novela, es equiparable al de curarlo de su homosexualidad por la vía de una experiencia heterosexual. Sin embargo, como lo enseña Judith Butler, el género, además de definirse por un conjunto de normas que rigen la conducta sexual, se construye a través de la experiencia del deseo (*El género en disputa* 45-100) y David no es una *tabula rasa*. El encuentro heterosexual, en lugar de borrar los actos y gestos mediante los cuales él ha explorado su deseo, se convertirá en una nueva instancia performativa donde, por contraste con la experiencia heterosexual, David afirmará su homosexualidad.

La performatividad es entendida por Butler como “la practica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (*Cuerpos que importan* 18). Esta definición, llevada al plano del género y la sexualidad, supone una institucionalidad de las prácticas según la cual “las normas reguladoras del ‘sexo’ obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual” (18). Ahora bien, en su calidad reiterativa, la performatividad del género implica una repetición mediante la cual las prácticas y el deseo impuesto por la norma sufren inevitables transformaciones. Butler sostiene que la identidad sexual se define a través de una constante repetición y variación de la heterosexualidad, que en su afán de afirmarse como norma se imita a sí misma, y en esta imitación aparecen las fisuras por las cuales se pone en evidencia su limitación para contener las distintas formas del deseo:

El efecto paródico o imitativo de las identidades gays opera no como una copia o una emulación de la heterosexualidad, sino que la expone como una imitación incesante y *aterrorizada* de su propia idealización naturalizada. Que la heterosexualidad esté siempre en acto de elaborarse a sí misma pone en evidencia su riesgo perpetuo, esto es, que ella “sepa” de la posibilidad de quedar inacabada: por lo tanto, su compulsión a repetir es a la vez una exclusión de lo que amenaza su coherencia. (“Imitación e Insubordinación...” 101)

Por los caminos de Sodoma propone una constante tensión entre la “puesta en escena” de lo social, en este caso la norma heterosexual, y ese poner en acto que significan las prácticas sexuales. Aunque la performatividad del género que propone Butler es mucho más compleja que lo expuesto acá, la forma como se representa dicha tensión en el encuentro entre David y María Mercedes da cuenta de sus manifestaciones más evidentes. En medio de esta tensión entre la afirmación de la norma y su transgresión, el narrador de *Por los caminos de Sodoma* se sirve del coito heterosexual para la constatación de la homosexualidad de su protagonista.

El coito ocurre luego de una larga conversación en la cual cada uno revela su carácter al otro, y María Mercedes, entretanto, se ha drogado. La droga funciona como catalizador de su deseo. Al tanto ya de la homosexualidad de David, le promete entregarse plenamente para que su única experiencia heterosexual sea, cuando menos, definitiva: “Si usted no tiene grandes inclinaciones por la mujer, quiero que me conozca, para que yo sea la primera y la última ... deseo ese homenaje; que usted lllore luego sobre mi carne desfallecida, la desilusión de lo que no puede volver” (138). El cuidado casi maternal con el que María Mercedes trata a David —“lo desnudaba con la ternura de una

madre, que va a acostar a un hijo pequeño” (139)—, lleva al límite la transgresión sexual. La relación normativa, cuya única marginalidad aparente sería la de la prostitución, se acerca al incesto, lo cual enrarece la relación heterosexual y establece un conflicto que involucra la esfera sexual y afectiva de los personajes.

El conflicto se refuerza de múltiples maneras que se desplazan paulatinamente de los estereotipos del deseo heterosexual a la afirmación del deseo homosexual. La transgresión continúa; aunque David está presto para el sexo, tiene “la curiosidad del mancebo que no ha visto nunca una mujer cerca, con esa sorpresa pueril de un niño que tiene entre las manos su primer juguete” (139). La proyección del deseo masculino no escapa a la reificación del cuerpo de María Mercedes como un juguete, pero todavía no invierte los roles en la relación, en la cual domina todo el tiempo María Mercedes. La descripción de la escena se prolonga por varias páginas en las que el narrador —Sir Edgar Dixon— intercala la acción con constantes descripciones y referencias extratextuales, que además usa para dar cuenta del estado anímico de los personajes y descentrar el deseo heterosexual. Por ejemplo, el “joven David de la Escritura, con la honda en la mano y los músculos listos para la lucha” (139) constituye una referencia que se desplaza por distintos ámbitos de la tradición occidental, desde el personaje bíblico hasta la escultura de Miguel Ángel. Sin embargo, esta imagen de lucha poco a poco se desplaza hacia el carácter bucólico y adolescente del pastor. El narrador enfatiza la fragilidad de David y señala la transgresión de su propia sexualidad, encarnada en la naturaleza: “...parecía un pastor que durmiese sobre la hierba recién violada” (139). La fuerza del héroe bíblico sucumbe ante el deseo de la mujer que transgrede, “viola” su masculinidad.

Por su parte, el deseo de María Mercedes es constantemente asociado con la muerte, lo maligno o lo monstruoso: “Es preciso que usted goce plenamente a una mujer, para que no regrese a sus caricias ... para que usted comprenda que nosotras somos el camino de la muerte” (138), afirma ella. Y un par de páginas después David no puede evitar sentirse amenazado y tentado a la vez por su cuerpo:

La honda lejanía de sus ojos inmensos, ahora contraídos por la heroína, le asustaba y atraía como un hermoso fantasma ... Y David temblaba ahora, porque estaba aproximándose a la primera causa del universo ... y asomóse al abismo de su sexo, a aquel sombrío rincón del paraíso en donde han naufragado todos los hombres de la tierra ... quedó estupefacto al ver de cerca a ese pequeño monstruo velludo”. (140)

Como mencioné antes, siguiendo a Mejía Duque, la novela abunda en referencias misóginas, y aquí la monstruosidad del sexo de María Mercedes no solo lo constata, sino que refuerza la infantilización de David. Aún más, el hecho de que la heroína que consume

María Mercedes sea el catalizador de su deseo (138) constituye, junto a su “blancura tuberculosa” (139), uno de los múltiples elementos que medicalizan y marcan la decadencia de la mujer en esta escena. La acumulación de todos estos elementos conduce al rechazo y la culpa que siente David en medio del coito:

Él percibía de cerca su inconfundible olor de mujer ... Para él, ese olor no tenía nada de atractivo y, por el contrario, le producía náuseas. No podía explicarse las canciones de los poetas, los laúdes que se han entonado en homenaje a ese olorcillo repugnante que nunca desaparecerá verdaderamente de ellas ... La hediondez trágica deberá estar siempre allí, como afrodisiaco de los hombres normales, para asegurar la eternidad de la especie. (141)

Aquí el rechazo orgánico, expresado a través del olfato, establece una clara distinción entre la imposición de la norma heterosexual y la performatividad del género, tal como opera y se expresa en el cuerpo de David. Esto es, en términos de Butler, la diferencia entre la masculinidad heteronormativa que se le ha atribuido esencialmente a David, como si el hecho de haber nacido hombre determinara en él un deseo por las mujeres, y su rechazo visceral. En la exploración de su cuerpo y el de María Mercedes, David constata que los actos por los cuales se materializa su deseo no se conforman con aquella regla que esencializa su subjetividad y lo determina socialmente. Respecto a las tensiones que subyacen a esta diferencia, dice Butler:

El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad ... En efecto, los actos y los gestos, los deseos organizados y realizados, crean la ilusión de un núcleo de género interior y organizador, ilusión preservada mediante el discurso con el propósito de regular la sexualidad dentro del marco obligatorio de la heterosexualidad reproductiva. (*El género en disputa* 266)

En este caso el narrador se vale de una experiencia límite de los sentidos para expresar la ruptura de dicha ilusión normativa. Hasta cierto punto, se diría que podemos tolerar más una imagen, una textura o un sonido molesto, pero el olor nauseabundo induce a reacciones físicas inmediatas. Esta radicalidad del olfato ilustra la radicalidad del deseo. Si bien es cierto que se le puede reprimir, no se lo puede cambiar ni forzar sin una violencia extrema. La reacción de David supone una conciencia de estos límites: “La lección que acababa de recibir, le servía para reafirmar una vez más su concepto de que sólo los efebos son adorables y sus gracias eternas” (144). Más aún, esta certeza llega a los amantes después del sexo con una fuerte carga de culpa:

David, como un muchacho que llora cerca del juguete que acaba de destruir, posó su rostro marchito sobre los senos de terciopelo de María Mercedes ... [y ella] más

arrepentida que él, sintiéndose culpable de la seducción, por haber insistido en un acto que él no deseaba y le había suplicado no ejecutar, bañaba la cabellera obscurecida del mancebo con un tibio licor de lágrimas. (145)

Aunque la culpa aparece rodeada de referentes cristianos en los párrafos siguientes, no parece tener que ver con la transgresión de la heteronormatividad. No es frente a Dios, la Iglesia o la sociedad que estos dos personajes se sienten culpables, sino ante la sexualidad del otro: David, cuyo rechazo destruye su imagen de María Mercedes; y ella, que con su seducción atenta contra la homosexualidad del propio David. La redención para ellos no proviene del cielo, sino del corazón violentado de David. María Mercedes lamenta haber muerto en el corazón de él, teme perder su afecto y pide que la resucite “porque sólo usted, como Cristo, puede darme nuevamente la vida” (145). Con ello opera una nueva inversión de los valores de la época, desplazando el lugar de la redención, de la institucionalidad de la Iglesia y las instituciones sociales al *otro*, víctima de la transgresión.

La reconciliación llega en seguida por la vía de la constatación de la experiencia que acaba de adquirir David, por su conciencia de la insignificancia de un acto que se viene “ejecutando desde el amanecer del mundo” (146) y que poco tiene que ver con el “amor horrible, porque no puede decir su nombre” (147). Y es, quizás, esta expresión wildeana la que condensa el esfuerzo de *Por los caminos de Sodoma*, su exceso.

Hemos visto con Molloy la incomodidad que resulta de ese exceso, la necesidad de exhibirlo ante la falta de palabras que no fueran adversas para nombrarlo. La riqueza de esta novela radica, precisamente, en que toda ella se configura como un alegato (Hincapié García 48) de Sir Edgar Dixon en defensa de la homosexualidad. Si bien es cierto que esta intención ideológica subordina hasta cierto punto la dimensión formal de la obra, también lo es que el estilo abigarrado, el uso de constantes referencias extratextuales, la presencia de Wilde en los paratextos iniciales de la novela y el desdoblamiento de la primera a la tercera persona del narrador, son todos elementos típicos de la novela de fin de siglo. En ello, *Por los caminos de Sodoma* no solo se vale de una tradición que le pertenece, sino que la utiliza para expresar la complejidad de una subjetividad para la cual el lenguaje dominante era el de la represión.

De vuelta a Balderston, cabe señalar que en su balance de la literatura *queer* colombiana destaca el tono gozoso presente, especialmente en las obras contemporáneas de autores como Rubén Vélez o Alonso Sánchez Baute, que supone una toma de distancia con respecto al sufrimiento callado de personajes presentes en obras del segundo tercio del siglo xx, como Andrés Caicedo o Marvel Moreno (1071). La figura de Barba Jacob vuelve a ser importante para Balderston, toda vez que observa dicha capacidad gozosa en la pasión expresada en sus poemas. En este sentido, se podría afirmar que *Por*

los caminos de Sodoma se sitúa a medio camino entre estos dos extremos: por un lado, el sufrimiento del sujeto reprimido; por otro, un lenguaje apasionado que desajusta los mecanismos de su propia expresión, el goce de una subjetividad que apela al escándalo para irrumpir en una sociedad conservadora. Los elementos que exige de la crítica este tipo de literatura persisten: reconocer que aflora en una pugna de discursos en la que la diversidad sexual no es necesariamente marginal, periférica, exterior; identificar los gestos afirmativos en la pose, incluso en el rechazo aparentemente homofóbico; y finalmente, multiplicar el archivo, ampliar el corpus mediante la inclusión de textos que, a la luz de valores estéticos canónicos tienden a ser rechazados.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Trujillo, Bernardo (Sir Edgar Dixon). *Por los caminos de Sodoma: Confesiones íntimas de un homosexual*. Lucio Michaelis, 2012.
- . *El Universal. Sus editoriales*. Biblioteca de Escritores Caldenses, 1991.
- . *Diccionario de emociones*. Bedout, 1963.
- . *Risaralda*. Casa Editorial y Talleres Gráficos Arturo Zapata, 1935.
- Balderston, Daniel. “Baladas de la loca alegría: Literatura queer en Colombia”. *Revista Iberoamericana*, vol. 74, núm. 225, oct.-dic. 2008, pp. 1059-73.
- Butler, Judith. “Imitación e insubordinación de género”. *Grañas de Eros: Historia, género e identidades sexuales*, traducido por Mariano Serrichio, EDELP, 2000, pp. 87-114.
- . *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. traducido por Alcira Bixio, Paidós, 2002.
- . *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Antonia Muñoz, Paidós, 2007.
- Douglas, Lord Alfred. “Two Loves”. *The Chameleon*, vol. 1, núm. 1, dic. 1894, pp. 26-28.
- Gallego Montes, Gabriel. “Historia de la (homo)sexualidad en Manizales 1921-1985”. *Cátedra de Historia Regional de Manizales: Bernardo Arias Trujillo, cultura y territorio*, compilado por Albeiro Valencia y Fernando Cantor, Universidad de Caldas, 2015, pp. 469-502.
- Hincapié García, Alexander. “Por los caminos de Sodoma: discurso de réplica, promesa formativa para una homosexualidad otra (1932)”. *Revista de Estudios Sociales*, núm. 41, 2011, pp. 44-55.
- Jurado Valencia, Fabio. “La soberbia del lenguaje en la narrativa de Fernando Vallejo”. *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*, Centro Editorial Javeriano (CEJA), 1994, pp. 341-356.
- Mejía Duque, Jaime. “El subsuelo: *Por los caminos de Sodoma*”. *Bernardo Arias Trujillo: El drama del talento cautivo*, Papiro, 1990, pp. 27-64.
- Molloy, Sylvia. “La política de la pose”. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*, Eterna Cadencia, 2012, pp. 41-53.
- Morales Benítez, Otto. “Bernardo Arias Trujillo”. *Estudios críticos*, Plaza y Janés, 1986, pp. 70-78.
- Ocampo Cardona, Ángel. *En torno a: Bernardo Arias Trujillo*. Manigraf, 1999.
- Salazar Patiño, Hernando. *Bernardo Arias Trujillo: claves de su vida y de su obra*. Papiro, 1994.

Solano, Andrés Felipe. "Bernardo Arias Trujillo, por dos gramos de amor". *Los malditos*, editado por Leila Guerriero, Universidad Diego Portales, 2011, pp. 75-95.

Valencia Llano, Albeiro. *Misterio y delirio. Vida y obra de Bernardo Arias Trujillo*. [s.e.], 2013.

Valencia Llano, Albeiro y Humberto Vélez Correa. *Bernardo Arias Trujillo. El intelectual. El escritor*. Universidad de Caldas, 1997.