

**INSTITUTO CARO Y CUERVO**

**SEMINARIO ANDRÉS BELLO**

**MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA**

**MANIFIESTO DE UN URANISTA: SEXUALIDAD EN CONFLICTO EN *POR*  
*LOS CAMINOS DE SODOMA* DE BERNARDO ARIAS TRUJILLO**

**FELIPE ANDRÉS GUTIÉRREZ FRANCO**

**BOGOTÁ D.C.  
2019**

**INSTITUTO CARO Y CUERVO**

**SEMINARIO ANDRÉS BELLO**

**MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA**

**MANIFIESTO DE UN URANISTA: SEXUALIDAD EN CONFLICTO EN *POR  
LOS CAMINOS DE SODOMA* DE BERNARDO ARIAS TRUJILLO**

**FELIPE ANDRÉS GUTIÉRREZ FRANCO**

**Trabajo de grado para optar por el título de MAGISTER EN LITERATURA Y  
CULTURA**

**DIRECTORA DEL TRABAJO: HÉLÈNE POULIQUEN**

**BOGOTÁ D.C.  
2019**

**CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y  
PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO**

Bogotá, D.C., 05 de junio de 2019

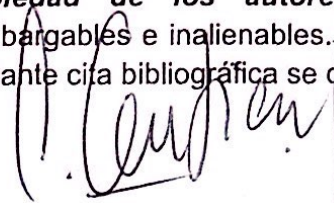
Señores  
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI  
Ciudad

Estimados Señores:

Yo FELIPE ANDRÉS GUTIÉRREZ FRANCO, identificado(s) con C.C. No. 1018431137 de Bogotá, autor del trabajo de grado titulado MANIFIESTO DE UN URANISTA: SEXUALIDAD EN CONFLICTO EN *POR LOS CAMINOS DE SODOMA* DE BERNARDO ARIAS TRUJILLO, presentado en el año 2019 como requisito para optar el título de MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).

  
CC 1018431137 Bogotá  
Firma y documento de identidad

## DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

### AUTOR

Apellidos	Nombres
Gutiérrez Franco	Felipe Andrés

### DIRECTOR

Apellidos	Nombres
Pouliquen	Hélène

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister En Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: Manifiesto de un uranista: sexualidad en conflicto en *Por los caminos de Sodoma* de Bernardo Arias Trujillo

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: \_\_\_\_\_

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: \_\_\_\_\_ BOGOTA \_\_\_\_\_ AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2018

NÚMERO \_\_\_\_\_ DE \_\_\_\_\_ PÁGINAS: 90

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones \_\_\_\_\_ Mapas \_\_\_\_\_ Retratos \_\_\_\_\_ Tablas, gráficos y diagramas \_\_\_\_\_ Planos \_\_\_\_\_ Láminas \_\_\_\_\_ Fotografías \_\_\_\_\_

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: \_\_\_\_\_ Minutos.

Número de casetes de vídeo: \_\_\_\_\_ Formato: ¾ \_\_\_\_\_ Mini DV \_\_\_\_\_ DV Cam \_\_\_\_\_ DVC Pro \_\_\_\_\_ Vídeo 8 \_\_\_\_\_

Hi 8 \_\_\_\_\_ Otro. Cual? \_\_\_\_\_

Sistema: Americano NTSC \_\_\_\_\_ Europeo PAL \_\_\_\_\_ SECAM \_\_\_\_\_

Número de casetes de audio: \_\_\_\_\_

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: \_\_\_\_\_)

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial): \_\_\_\_\_

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico [biblioteca@caroycuervo.gov.co](mailto:biblioteca@caroycuervo.gov.co)):

#### ESPAÑOL

Literatura colombiana

---

Bernardo Arias Trujillo

---

Sexualidad

---

Género

---

Masculinidades

---

Siglo XX

---

#### INGLES

Colombian Literature

---

Bernardo Arias Trujillo

---

Sexuality

---

Gender Studies

---

Masculinities

---

Twentieth Century

---

#### RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

El trabajo de grado presentado se centra en el análisis de una novela escrita por Bernardo Arias Trujillo en 1932, titulada “Por los caminos de Sodoma: confesiones íntimas de un homosexual”. Dicho análisis consiste en el abordaje de la obra desde una perspectiva de género, en la que se enfatiza el valor del texto como documento que permite cuestionar la manera en que se ha construido la sexualidad masculina en Colombia desde principios del siglo XX.

La tesis está dividida en tres capítulos; el primero aborda la novela como una novela de aprendizaje según las categorías del Lukacs; el segundo capítulo revisa las intenciones políticas del texto desde algunos fragmentos de la narración que poseen un corte ensayístico; y el tercer capítulo analiza la obra como un testimonio de vida que da cuenta de una posición trágica de la homosexualidad frente al mundo. Incluye también una introducción y unas conclusiones.

#### RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

This document focuses on the analysis of a novel written by Bernardo Arias Trujillo in 1932, entitled “Por los caminos de Sodoma: confesiones íntimas de un homosexual”. The analysis approaches the novel from a gender perspective, emphasizing that this literary text allows us to question the way in which male sexuality has been constructed in Colombia since the beginning of the 20th century.

The thesis is divided into three chapters; the first deals with the novel as a *bildungsroman* according to Lukacs categories; the second chapter reviews the political intentions of the text on some fragments that are close to an essayistic writing; and the third chapter analyzes the novel as a testimony of life that presents a tragic position of homosexuality in the world. It also includes an introduction and some conclusions.

## Tabla de contenido

• Introducción.....	6
1. Una educación sentimental.....	18
2. Manifiesto de un uranista.....	48
3. El sino trágico.....	68
• A manera de conclusión.....	92
• Bibliografía.....	95

- **Introducción**

**I.**

Desde mediados del siglo XIX en América Latina empezaron a publicarse una serie de novelas con rasgos comunes, enmarcadas tradicionalmente dentro de la estética del romanticismo y el costumbrismo, que llevaban por título el nombre de una mujer. Así, se publica en Cuba en 1839 la primera parte de *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde; entre 1851 y 1855 *Amalia*, de José Mármol en Argentina; en México aparece *Clemencia*, de Ignacio Manuel Altamirano, en 1869; y el ciclo podría incluso extenderse hasta la publicación de *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, en Venezuela hacia 1929. Para el caso colombiano, la producción de este tipo de novelas se da inicio con *Manuela*, de José Eugenio Díaz Castro, escrita en 1856, y llega a su apogeo con la publicación de *María*, de Jorge Isaacs, en 1867. Soledad Acosta de Samper también publica una novela con el título de *Dolores* en 1867.

Estas obras literarias, según el célebre libro de Doris Sommer sobre las ficciones fundacionales de América Latina, daban cuenta entre varias cosas de una *identidad nacional* entendida desde una serie de valores de corte burgués y conservador, que se encarnaban en los personajes de estos romances. Es decir, que detrás de ellos podía percibirse un verdadero proyecto de Nación de acuerdo con los intereses de una clase dominante, burguesa, que pretendía mantener su posición en el marco de las naciones emergentes por medio de una exaltación de sus instituciones, sus costumbres y sus formas de ver el mundo. Ante la inestabilidad política y social acaecida durante el siglo XIX, esta literatura promulgaba escapes “pacíficos” mediante la idealización del amor (heterosexual), la belleza (europea), la pasión romántica y el paisaje, entre otros, que hacían de los problemas una cuestión interior, privada, personal. Esos personajes y sus situaciones, e incluso las novelas en su totalidad, adquirirían la connotación simbólica de una realidad mayor que representaba la sensibilidad burguesa latinoamericana y la ofrecía como un objeto deseado. Más aún: como historia deseada. “El amor no debe ser más que el embellecimiento del camino de la ambición”, dice el militar Enrique Flores, uno de los protagonistas de la novela *Clemencia* (Bogotá: Editorial Norma, 2007 p. 51), afirmación que nos permite vincular lo anterior con lo especificado por Doris Sommer en la siguiente cita:

El erotismo y el nacionalismo se convierten en figuras mutuas en las ficciones modernizadoras mediante un juego literario de prestidigitación invisible que legitima la pasión heterosexual en el patriotismo y, recíprocamente, legitima los estados hegemónicos en el deseo sexual. [...] En pocas palabras, Eros y Polis se toman el uno al otro como terreno estable de su narrativa. Uno representa al otro y lo anima. (Sommer 14)

La identificación de estos romances novelados con las circunstancias sociales de una clase “culta” que a su vez era dueña del poder político (recuérdese el concepto de “ciudad letrada” de Ángel Rama), hacía que lo erótico y lo político se resolvieran de una manera idílica<sup>1</sup> y simpatizante con los modelos convenientes a determinados grupos: el discurso del amor se volvió un recurso retórico del burgués, que ante la ausencia de una “historia literaria” en qué sustentar los proyectos nacionales, ofreció su propia historia como el “deber-ser”. La atención se concentró en la dimensión “interior” del burgués, en sus sábanas, sus alcobas, sus salones sociales y sus haciendas. Y asimismo, en su vida íntima, privada, de sus amores y sus aflicciones personales. Si bien es cierto que uno de los elementos que rigen la literatura moderna es el tránsito de una dimensión público-comunitaria a una privada-individual, esta “interiorización del ideal”, concepto desarrollado por Thomas Pavel en su libro *Representar la existencia* (Barcelona: Crítica 2005), hace parte de un proceso diferente; no es una interiorización problemática propia de la novela moderna, sino una interiorización de las aspiraciones e intereses de los poderes dominantes. Esta razón hace que dichas novelas pertenezcan todavía a lo que Jacques Rancière denominó como “régimen mimético” de las artes, en el que prevalecía la “lógica de la representación” que establecía “en primer lugar la baza de la distribución de las maneras de hacer y de las ocupaciones sociales que hacen visibles las artes.”<sup>2</sup> En

---

<sup>1</sup> Vale la pena recordar que el nombre de la hacienda donde ocurre el romance entre Efraín y María en la novela de Jorge Isaacs (1867) es “El Paraíso”, un lugar que representa un orden social del mundo de características semif feudales.

<sup>2</sup> Rancière dice que el concepto de mimesis no quiere decir exactamente un sometimiento a la “ semejanza”, sino que dicha noción organiza las maneras de “hacer, ver y juzgar”, que dentro de la lógica representativa, establecen “una relación de analogía global con una jerarquía global de las ocupaciones políticas y sociales: la primacía representativa de la acción sobre los personajes o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de los géneros según la dignidad de sus temas, y la primacía incluso del arte de la palabra, de la palabra en acto, entran en analogía con toda una visión jerárquica de la comunidad.” (*La división de lo sensible. Estética y política*. P. 6)



otras palabras, dichas obras se concentraban más en el hecho de *hacer visible* una realidad situada más allá de ellas mismas, que en su propio modo de *ser* y de comportarse.

La clasificación de estas narrativas nacionales dentro del régimen mimético, a partir de su simpatía por el campo dominante, se explica en parte en el hecho de que América Latina no ha entrado todavía para ese momento en la modernidad, o lo ha hecho solamente de manera tangencial a través de procesos aislados. El modelo axiológico latinoamericano imperante en el contexto mencionado se resolvía en la dicotomía establecida por Domingo Faustino Sarmiento: la pugna constante entre la Civilización (occidental) y la Barbarie (local). La civilización era, por consiguiente, el modelo importado por este grupo de intelectuales, que habían leído muy bien el curso de las novelas románticas europeas, de autores como Richardson o Rousseau, y veían en ellas y su exposición de la familia burguesa la posibilidad de “proyectar historias idealizadas que se volcaban hacia el pasado (espacio legitimador) y hacia el futuro (meta nacional)” (Sommer, 2004, p. 35). De este modo, estas narrativas nacionales contribuyeron más a la generación de una tradición literaria y a la consolidación de un canon que no existía, que a una renovación de las formas estéticas.

## II.

Resulta altamente significativo el hecho de que gran parte de estas obras narrativas fundacionales llevaran por título el nombre de una mujer. Retomando lo que hemos dicho hasta el momento, relacionaremos ahora esa “interiorización del ideal” y la dicotomía Civilización/Barbarie, con el problema de lo masculino y lo femenino. Hasta bien entrado el siglo XX, el recorrido de la historia de los hombres y las mujeres podría resumirse en la relación que se establece entre lo público y lo privado y lo que se supone debería pasar en cada uno de esos dos ámbitos. La esfera pública de la sociedad estaba cimentada sobre la figura del hombre, cuya imagen proyectaba el modelo a seguir, bajo los preceptos de la fuerza, la inteligencia y la templanza. Tanto fue así, que la palabra para designar el conjunto de la humanidad fue ‘*el Hombre*’, tal como dice Elisabeth Badinter en su magnífico tratado sobre la identidad masculina: “El hombre (*vir*) se asume como universal (*homo*). Se considera como el representante más logrado de la humanidad,

como el criterio que sirve de punto de referencia.” (Badinter 21). Era, por tanto, la figura a la cual debía apuntar la civilización.

La esfera privada del mundo estaba trazada sobre la figura de la mujer. La interioridad era el espacio propio de la feminidad. Esto obedece a la separación tajante de las esferas y de los roles; así como era impropio que el varón hiciera evidente cualquier faceta interior en el ámbito público, era impropio de las mujeres *salir* al exterior y revelarse en lo público. Ella estaba a cargo del cuidado del hombre al *interior* del hogar, e incluso de satisfacer los placeres que en el ámbito público no podían surgir. Mientras que el hombre se caracterizaba por ser el recipiente de la *razón*, ella se caracterizaba por ser el recipiente de la *pasión*, pues él conseguía lo que ella no: controlar el impulso de las pasiones y del cuerpo bajo el dominio del pensamiento racional. La mujer era considerada el sexo débil porque estaba sometida a realidades que no podía controlar, y la primera muestra de dicha situación era el ciclo menstrual. El hombre, en cambio, era perfecto porque se construía a sí mismo a partir de la razón y no dependía de realidades corporales que le impidieran su pleno desarrollo (principio básico de la ilusión viril). Desde esta oposición entre el hombre y la mujer, la masculinidad y la feminidad, es posible revisar asimismo la dicotomía de la que hablábamos anteriormente: Civilización/Barbarie.

Vista a través del paradigma masculino, la civilización era aquello que debía *construirse* de manera racional, que no estaba dado, y que funcionaba bajo los preceptos que regían el comportamiento del hombre. Por el contrario, “lo bárbaro” era una condición innata, que no se construía sino que estaba dada, y que no funcionaba a la luz de la razón sino de lo que se situaba por fuera de ella, como la mujer. Gran parte del proceso “civilizador” latinoamericano consistía en erigir los grandes valores de la razón europea, que era externa y que había que implementar, por encima de las tradiciones, costumbres y características del paisaje local, que estaba de siempre dado y que debía ser domado. Un ejemplo apropiado para este problema es la novela *Doña Bárbara* (1929), del escritor Rómulo Gallegos, que desde el título ya indica la relación que establece entre lo femenino y lo bárbaro; el personaje principal es una mujer despiadada, cuyo comportamiento está totalmente regido por pasiones negativas, como la ambición, los celos y la lujuria: “Tal era la famosa doña Bárbara: lujuria y superstición, codicia y crueldad, y allá en el fondo del alma sombría una pequeña cosa pura y dolorosa: el

recuerdo de Asdrúbal, el amor frustrado que pudo hacerla buena.” (Gallegos 27) Su fama radica en aquello que la emparenta con algo *salvaje* que el narrador presenta como negativo, y lo único que “pudo hacerla buena” en algún momento fue el amor de un hombre, rasgo fundamental de las novelas fundacionales de las que hemos hablado.

Este tipo de literatura legitimaba, entonces, el sometimiento de la cultura local, “bárbara”, representada significativamente en la mujer como algo que *puede y debe* ser dominado, a la cultura “civilizada” de los valores burgueses europeos, encarnada en la figura del varón, que es *naturalmente* superior, tanto corporal como intelectualmente. Tal es el ideal que se “interiorizó” en dichas novelas, rasgo que las emparenta parcialmente con una literatura “moderna”, pero que se acomoda a los intereses y condiciones de la sociedad burguesa dominante, y que por tanto obedece a ciertos códigos y reglas sociales independientes de la sensibilidad estética en sí, rasgo que nos hace ubicarlas más acordemente dentro de lo que Jacques Rancière denominó como “régimen mimético del arte”. Eso es lo que hemos dicho hasta el momento.

Con la llegada de la industria y el desarrollo acelerado de las ciudades, el modo de vida burgués se implementaría con mayor fuerza a lo largo del continente. Fue ante todo un proceso atropellado y heterogéneo. La modernidad irrumpió en América Latina como una extensión del capital europeo y norteamericano, mas no propiamente como un problema de categorías mentales. Es decir, atravesó un violento proceso de modernización sin ser moderna todavía. Lo que tardó más de cuatro siglos en desarrollarse en Europa, tuvo que tomar forma en menos de un siglo en América Latina. Esta transformación radical de los modos de vida y de producción desencadenó una profunda crisis que en una sociedad supone el tránsito de los valores de uso al valor de cambio. Para algunos teóricos, como Rafael Gutiérrez Girardot en su libro sobre el *Modernismo* (1983), es dicha crisis la que provocaría el despertar de la modernidad en la intelectualidad latinoamericana de finales del siglo XIX y principios del XX, en respuesta a una problemática de carácter “universal” que era la dinámica general del sistema capitalista en sus diversas manifestaciones.<sup>3</sup> La implementación de esta nueva forma de vida proveyó también las

---

<sup>3</sup> Dice Gutiérrez Girardot en el prefacio de *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*: “Como expresión de la “forma hispánica” de una “crisis universal”, ¿comparte el Modernismo las características de expresión de otras formas de esa crisis que tienen sus raíces remotas en el Renacimiento y que no es [...] la de la disolución del siglo XIX, sino la

bases para una nueva *conciencia crítica*, que permitiría una aproximación distinta a los problemas históricos del pasado y del presente. Bien lo podemos percibir en una afirmación de uno de los editoriales de Bernardo Arias Trujillo del diario liberal “El Universal”, fechado el 26 de julio de 1930: “Todavía somos como el indio de los versos de Ercilla que se queda estupefacto ante el hombre rubio de ojos azules y confuso idioma.” (1991, 71)

Ese “Todavía” hace referencia a una relación de dominio persistente entre lo europeo y lo latinoamericano, que empezó bajo la figura de la Conquista y que continuó incluso después de la liberación de las colonias, bajo la figura del capital económico. Más adelante dirá Arias Trujillo, en el mismo editorial: “En el Siglo XIX el orgullo de los países europeos consistía en mostrar el mapa de sus colonias, ancho, de rapiñas y de pillaje. Hoy esa soberbia se infla exhibiendo los cuadros estadísticos que comprueban que un pueblo no es libre porque no tiene industrias propias y su economía está sometida al vasallaje de una nación fuerte.” (1991, 72) El yugo se asocia a ese “hombre rubio de ojos azules”, que pasó de ser el conquistador español, al burgués capitalista industrial que se instala desde finales del XIX en el continente. El sometimiento de un *débil* hacia un *fuerte*, representado en el vasallo que se arrodilla frente a su Señor como en un *pacto entre hombres*, enmarca la dominación de una sociedad sobre otra desde los parámetros de la masculinidad. Si para las novelas fundacionales de las que hablamos anteriormente primaba la legitimación del sometimiento mujer-nación a través de un ideal de civilización burguesa, para la obra de Bernardo Arias Trujillo prima la inversión del modelo, abordándolo no para legitimar sino para cuestionar, para poner en evidencia al varón mismo, símbolo de la dominación que al mismo tiempo puede ser quien la padece, cuando no se ajusta a los imperativos de la masculinidad. Por esta razón, que es el eje de la presente investigación, debemos relacionar lo que se ha expuesto con el autor que pretendemos estudiar.

### III.

La vida y obra de Bernardo Arias Trujillo se sitúan dentro de las primeras tres décadas del siglo XX en Colombia. Nacido en Manzanares en 1903, concentró gran parte de su

---

que acompaña a la expansión del capitalismo y de la forma de vida burguesa? (Gutiérrez, 28)

actividad literaria y periodística en Manizales, una ciudad que será de especial importancia en el desarrollo de su obra y de su pensamiento. Asimismo, hizo parte de la delegación diplomática colombiana en Buenos Aires durante el conflicto bélico y político entre Colombia y Perú. Sus amistades fueron variadas y entre ellas se contaron intelectuales como José Camacho Carreño y Silvio Villegas, mantuvo correspondencia con Tomás Carrasquilla (quien admiraba su estilo) y estuvo en contacto con personalidades de la talla de Federico García Lorca y Alfonso Reyes. Fue un escritor de personalidad subversiva, defensor del más incendiario liberalismo. Su vida misma, al ser abiertamente homosexual en el tiempo y el lugar en que aconteció, fue una muestra de resistencia y de lucha contra el orden establecido en una sociedad profundamente conservadora. Su producción intelectual representa un hecho insólito en el marco de la literatura colombiana. Entre sus primeros textos se cuentan las novelas cortas *Luz*, *Muchacha sentimental* y *Cuando cantan los cisnes*<sup>4</sup>, publicadas en 1924 en la revista bogotana “La Novela Semanal”, fundada y dirigida por el escritor Luis Enrique Osorio. Más adelante, durante la década del 30, escribiría las obras con las que evidenciaría a plenitud su posición frente al mundo; entre ellas se cuentan *Por los caminos de Sodoma*. *Confesiones íntimas de un homosexual* (1932), obra que firmó en Buenos Aires bajo el seudónimo de Sir Edgar Dixon, *En carne viva* (1934), *Risaralda* (1935), que es la novela por la que ha sido principalmente recordado, y *Diccionario de emociones* (1938), obra en la que expone varias de sus impresiones e influencias más significativas. Hizo también de traductor de *La balada de la cárcel de Reading* de Oscar Wilde, personaje de especial importancia para su obra y con el que se sentía especialmente identificado. Bernardo Arias Trujillo murió en circunstancias extrañas en Manizales el 4 de marzo de 1938, tras una sobredosis de morfina.

Habiendo presentado brevemente su vida, es preciso referirnos ahora a cómo su obra representa un quiebre frente a la literatura que presentamos al inicio de este texto, donde la mujer tenía un papel preponderante como figura sobre la cual se legitimaba la dominación masculina. Esto era posible, en parte, porque existía la posibilidad de un sujeto *receptor*, que asumía una carga semántica múltiple (era la mujer, pero también era

---

<sup>4</sup> Esta última posiblemente sea la primera pieza literaria basada en la vida de la famosa bailarina Mata Hari, condenada por espionaje y fusilada durante la Primera Guerra Mundial.

la tierra y la cultura local-bárbara), en el cual se evidenciaba el poder de *otro* sujeto, del que se daban algunos indicios pero cuya definición era muy vaga, puesto que lo primordial no era él sino los “beneficios” de *él en el otro*. Es decir, lo que primaba era su *pasividad* y no la *actividad* primera, característica que podría imputarse a gran parte de la literatura escrita en América Latina durante el siglo XIX (con notables excepciones), en especial a las novelas nacionales que mencionamos en las unidades anteriores. Para el caso de la obra de Bernardo Arias Trujillo, la ubicación de este modelo de relaciones no resulta posible, quizá debido a que en un primer momento, en el espacio al que haremos referencia, se carecía de un *sujeto receptor*.

El contexto social y cultural al cual pertenece el autor implica, sin duda, una singularidad en el panorama latinoamericano. América Latina, aún hoy, es un espacio geográfico en el que coexisten temporalidades diferentes, heterogéneas, de manera simultánea. Tal era el caso de la colonización antioqueña. Para el momento en que se publicaba *María* (1867), Manizales tenía menos de veinte años de ser fundada (1849) y Pereira, como tal, sería fundada dos años después (1869). Las duras condiciones de vida en Antioquia durante el siglo XIX, provincia pobre y apartada en ese entonces, provocó la migración de miles de familias en busca de sustento, ocupando territorios montañosos y selváticos inexplorados. El colono sobresalía como figura fundamental, en cuyo contorno no había, no podía haber, actitudes pasivas; su característica principal era el comportamiento *activo*, pues había todo por hacer: despejar la selva y fundar ciudades. Era el escenario del dominio *público* en su pura esencia, que como vimos en la unidad anterior, era el campo de acción propio del varón. No había ocupantes previos ni culturas sobre las cuales imponerse en los nuevos territorios, era el hombre solo, edificando la “civilización” sin una “barbarie” a la cual oponerse, más allá de la que se desprendía de él mismo.

La colonización del valle de Risaralda, que tiene como resultado la fundación de La Virginia, se da entre 1904 y 1905 a cargo de Francisco Jaramillo Ochoa. Para ese momento, Arias Trujillo ya había nacido, Manizales ya constituía una capital con una población importante y una burguesía pujante en poco más de cincuenta años, y Colombia ya había salido de la Guerra de los Mil Días y había perdido a Panamá. En pleno inicio del siglo XX todavía se estaban ocupando tierras casi vírgenes. Es por ello que el imaginario de la colonización seguía siendo, en tiempos del autor, una realidad

perceptible en la región. Su novela más célebre, *Risaralda*, se centra justamente en el acontecimiento mencionado, y encarna los valores masculinos como aquello que constituye la identidad cultural. A este respecto, dice Otto Morales Benítez, ilustre intelectual caldense del siglo pasado, en un artículo titulado “Bernardo Arias Trujillo” (*Estudios Críticos*, Bogotá: Plaza & Janés, 1986): “Su novela “Risaralda” no es otra cosa que el deseo de agrupar, no sólo el hombre y el paisaje colombianos, sino de reflejar sus virtudes hondas, que rezan directamente con la varonía y con la inteligencia populares.” (73). Es claro que lo que identifica al hombre colombiano es una virtud concreta: la virtud de ser un varón. En él reposan el paisaje, los valores y la inteligencia del pueblo. Basta con mirar el inicio mismo de la novela, en la primera oración: “Valle anchuroso de Risaralda, valle lindo y macho que se va regando entre dos cordilleras como una mancha de tinta verde.” (1960, 1). La tierra ya no tiene rostro de mujer; tiene cara de macho como el pueblo que se levanta sobre ella. Esto tendrá repercusiones incluso más allá de lo que se relaciona estrechamente con la región y su manera de verse y de comportarse, involucrándose de forma directa con la masculinidad en la construcción de la cultura y de la nación. Alexander Hincapié García, uno de los pocos que se ha aproximado a esta problemática en la obra de Arias Trujillo, mencionaba a propósito de *Risaralda* lo siguiente:

En este punto se torna necesario mencionar que *Risaralda*, definitivamente, constituye un canto a la masculinidad y sus valores; dicho aspecto aparece reiterado en la novela a través de la permanente iluminación con la que los personajes masculinos son resaltados. Urgidos, pues, por comprender la relación entre masculinidad y nación, planteamos que la masculinidad se produce mediante prácticas socioculturales que, justamente por su insistencia y reiteración, se naturalizan. La modernidad, entiéndase bien, se construye desde la perspectiva del sujeto masculino. (241)

Varias cosas habría que destacar de esta cita, pero especialmente la relación entre masculinidad y modernidad y el concepto de “construir”, del que ya habíamos precisado algo con respecto al varón. En este caso nos aproximamos a un concepto de modernidad más complejo, que no solamente se relaciona con el capitalismo industrial que referenciábamos en la unidad anterior, representado en el burgués cuyos valores sostienen el ideal de civilización. Aquí, tanto la masculinidad como la modernidad son elementos

que se *construyen* entre sí, uno sobre el otro y viceversa, y que se *deben* alcanzar, constituyendo así el principio fundamental de la *ilusión viril* que se mostrará en crisis dentro de la obra de Arias Trujillo. Para este concepto, resulta fundamental que expongamos lo que dice Badinter sobre esto:

Palabras como *deberes*, *demostraciones* o *pruebas* muestran que para llegar a ser hombre es necesario emprender toda una tarea. La virilidad no es algo que se les haya dado, deben construirla, “fabricarla”. El hombre es, pues, una especie de *artefacto*, y como tal puede resultar defectuoso. Defectos de fábrica, fallas en la maquinaria viril, dicho en otras palabras, el hombre puede llegar a ser un fracaso. Se trata de una empresa tan arriesgada, que los que logran alcanzar el éxito merecen reconocimiento. Como dice Pierre Bourdieu: “Para alabar a un hombre, basta con decir de él que ‘es un hombre’”. Esta es la fórmula de la *illusio viril*. (Badinter 17)

Este “artefacto” que se fabrica es el que oponíamos a la *naturaleza dada* de la mujer, y es a partir de aquí que empieza la verdadera propuesta del escritor, y también la nuestra. El artefacto es evaluado en sí mismo y entre sus semejantes, y no en comparación con algo que le es “naturalmente” inferior. El hecho de que el proyecto pueda fracasar, de que haya hombres fallidos en su proceso por alcanzar la ilusión viril, es lo que hace que la obra cobre una dimensión verdaderamente *moderna*, al funcionar a partir de una posible ruptura con el mundo que depende de él mismo y donde él es, a su vez, el motivo de conflicto. ¿Quién determina lo que debe ser un hombre? ¿Y qué sucede con aquellos que no se ajustan a la ilusión viril?... Así, el varón adquiere una naturaleza escindida por dos realidades de las que antes no era consciente, cuando tenía a la mujer para contrastarse: el agente dominante es al mismo tiempo el agente dominado, y con esta carga deberá vivir en lo más profundo de su identidad (Badinter 18). Aquí continúa la transgresión del orden del mundo, al otorgarle al varón una *dimensión interior* que le estaba vedada por cuanto se asumía que era el espacio propio de la mujer. La “interioridad masculina” empieza a funcionar como un problema y surge como un descubrimiento: “Entonces yo, Sir Edgar Dixon, descubrí que en la sociedad actual, hay un mundo en el subsuelo, que ni hemos mirado, ni tampoco hubiéramos comprendido en caso de descubrirlo.” (Arias Trujillo,



2012, p. 8), dice el autor en el prefacio del libro *Por los caminos de Sodoma* (1932), que tituló “Panorama móvil de un hombre o análisis espectral de un espíritu”.

Solamente a partir de la estabilidad social de la vida burguesa es que este descubrimiento puede realizarse. Cuando el hombre deja de ser el centro de la esfera pública y se encuentra consigo mismo en la intimidad de sus habitaciones. Cuando empieza a tener una *vida privada*. Recordando a Pavel, aquí sí habría una auténtica “interiorización del ideal” moderno, que es problemático, y que ya no responde a los intereses y aspiraciones del campo dominante como sucedía con las novelas fundacionales que revisamos al principio. Del cuestionamiento y la puesta en crisis de esa ilusión viril es que partirá la toma de posición de Bernardo Arias Trujillo, que se evidencia en su obra literaria y le permite juzgar el mundo en que vivió. Ése es el centro que encontramos en su arte y que nos permite separarlo del régimen mimético y aproximarlos en algunos elementos<sup>5</sup> a lo que Rancière llamó “régimen estético”:

El régimen estético de las artes es el que identifica propiamente al arte en singular y desvincula este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes. Pero lo hace de modo que hace añicos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto de las otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales. [...] Traza, para exaltarla o para deplorarla, una sencilla línea de paso o de ruptura entre lo antiguo y lo moderno, lo representativo y lo no representativo o lo antirrepresentativo. (Rancière 7)

La literatura de Bernardo Arias Trujillo no tiene como propósito legitimar, perpetuar o consolidar algún proyecto de interés nacional, y por tanto no obedece a códigos o valores impuestos por alguna ideología dominante; por el contrario, quiere darle paso a una sensibilidad no explorada, y develar los secretos alrededor de ella. Se desvincula de aquella tradición narrativa decimonónica que favorecía el establecimiento, para desestabilizar la axiología imperante de la sociedad, al interrogar un tema tabú, que era la sexualidad masculina. Su propio modo de ser le exigía cuestionar las bases de una

---

<sup>5</sup> Lo vinculamos sólo parcialmente, ya que a pesar de que no pretende servir al interés común y plasmar eso en su obra, sí quiere *representar* los intereses de otro grupo social en ella (los homosexuales), como veremos en la segunda unidad de este escrito.

sociedad que sacralizaba el rol del varón, y hacer notar que aquel modelo de dominación afectaba no solamente a la mujer, sino al mismo hombre, cuando no se cumple con las expectativas establecidas para él. Se hace evidente que no pretende agradar a las “reglas específicas” que impone el discurso oficial, sino generar unas reglas propias, vinculadas a otra tradición de hombres que han tenido el mismo propósito, como se puede ver en la siguiente cita extraída nuevamente del prefacio de *Por los caminos de Sodoma*:

Los que se tomen la molestia de motejar este libro de pornográfico, no vayan a creer que me han ofendido. Me fascina sencillamente que me intercalen en el huerto aromático del Decamerón y que se me incluya con Petronio y Marcial, con Homero y con Sócrates, y con toda la infinidad de hombres divinos a quienes se les tiznó de pederastas, tan sólo porque tuvieron el valor de preocuparse de estas sensibilidades misteriosas. (11)

Con esta aclaración, el autor se propone dejar claro que no le interesa agradar a ningún interés particular, sino por el contrario, por encima de aquellos intereses, vincularse con la tradición de los “grandes pederastas” a los que la humanidad en varias ocasiones ha condenado por ocuparse de “sensibilidades misteriosas”, no convenientes a los modelos sociales. Su lealtad y su interés está, justamente, con la literatura y la libertad, no con códigos o reglas morales, sociales o de escritura. La defensa de la particularidad es una de las características fundamentales del régimen estético y una de las razones por las cuales acercamos al autor dentro de éste. Su preocupación no es mantener el orden establecido sino poner en evidencia la crisis de dicho orden, que para él cobra forma en el varón y todo lo que de él se desprende. Ahí está el ideal que se ha interiorizado (del que habla Pavel), y que se identifica por su relación problemática con el mundo, lo que hace de la obra de Bernardo Arias Trujillo una composición plenamente *moderna*. A partir de lo expuesto en este texto, es que pretendemos abordar la literatura de este autor de principios del siglo XX, para revelar todo lo que *el hombre* tiene por decir en su novela más íntima: *Por los caminos de Sodoma*.

## 1. Una educación sentimental

*Por los caminos de Sodoma: confesiones íntimas de un homosexual* es una novela escrita en 1932 y publicada por Bernardo Arias Trujillo en Buenos Aires, en los talleres de la “Editorial Pagana”. Narra las desventuras amorosas y sentimentales de David, un joven que debe atravesar un arduo proceso de crecimiento como individuo, desde la infancia hasta la adultez, en la afirmación de una identidad problemática para el mundo. Por la manera en que se desenvuelve la historia es posible pensar la novela a la luz de la categoría de *bildungsroman*, o ‘novela de aprendizaje’, término desarrollado por el joven Georg Lukács en su *Teoría de la novela* (1921). Dicho concepto plantea el recorrido por la vida de un personaje, que debe enfrentarse a múltiples pruebas de diferente índole, todas de carácter negativo, encaminadas a hacerle entender la manera en que funciona el mundo. Al final, el personaje, que no puede hacer que el mundo se adapte a sus necesidades, termina por aceptar (él, con resignación) las condiciones impuestas desde afuera, y adaptar su interioridad al medio. Se trata, en últimas, de la búsqueda por vincular su interioridad con el medio social, tal como lo afirma el joven Lukács: “El tipo humano y la estructura de la acción están aquí condicionados por la necesidad formal de que la reconciliación de la interioridad con el mundo, a pesar de problemática, sea posible; por la necesidad de buscar esa reconciliación a través de duras luchas y extravíos, pero encontrándola al final.” (399) Ese hallazgo final, sin embargo, no resulta en una reconciliación idílica, positiva, entre el individuo y el mundo, sino en la manifestación de la imposibilidad de cambiar el mundo, y por lo tanto, de resignación ante esta realidad. El ‘aprendizaje’ radica, entonces, en el entendimiento de esta situación. A este momento de culmen se le da el nombre de ‘madurez viril’, madurez en la cual el hombre ya sabe cómo funciona el mundo, y sabe también que su lucha por hacer encajar su interioridad en él es vana e inútil.

En el caso de David, protagonista de *Por los caminos de Sodoma* (a la cual llamaremos de ahora en adelante *Sodoma*), este procedimiento se da de forma muy clara. La novela inicia con la infancia del personaje, en una sección que se nombra de manera específica como “La infancia en la penumbra”, y que ya anuncia que la narración se va a concentrar en el recorrido de un personaje a lo largo de su vida. El sustantivo de ‘penumbra’ permite

ver que aquello que se pretende contar transcurre en una atmósfera sombría, oscura, es decir, negativa, en oposición a lo que tradicionalmente ha significado la infancia en la literatura, como un lugar paradisíaco, idílico, profundamente positivo. Esta característica resalta la singularidad del personaje en el mundo, y hace notar, de entrada, que su relación con el medio social será problemática. En efecto, la primera oración de este capítulo así lo confirma: “La infancia de David había transcurrido en la penumbra, en un hogar castellano de severas tradiciones.” (23) A las palabras que ya habíamos mencionado, se añaden ahora otras que van conformando el campo semántico, y que reafirman esa primera hipótesis; el adjetivo de ‘castellano’, hace referencia a la herencia cultural del personaje, a una raza, una lengua y una religión (aspectos todos fundamentales en la configuración del universo masculino, como se expondrá en la segunda parte), que se imponen y se viven con particular rigidez, según lo podemos ver en las palabras que le siguen, ‘severas tradiciones’, empleadas de forma peyorativa. La ‘tradicición’, palabra masculina por excelencia, va a ser uno de los conceptos que más contrastará con la identidad del personaje, que impedirá que su interioridad florezca y supondrá en gran medida el fracaso de su proyecto de vida; podríamos interpretar estas ‘severas tradiciones’, incluso, como un sinónimo del mundo, al cual es imposible cambiar. El primer referente de este concepto es el padre de David, hombre que “ha debido ser un fraile”, quien aseguraba que “Detrás de él existieron sesenta pares de abuelos montañeses de castizas maneras, limpios de sangre mora, sin contactos con barraganas, cristianos viejos, hombres de campo, infanzones de modesto pasar y rectos caballeros”<sup>6</sup> (23). El mencionar toda esta estirpe, y asimismo, recalcar que se trataba de gente muy casta, limpia y devota, supone que David será todo lo opuesto a estas condiciones, como en efecto nos dicen más adelante:

A esa estirpe de varones fuertes, pertenecía David, hijo de montañeses ejemplares y de esas mujeres engendrado; un hijo fugado de los suyos, extranjero entre sus hermanos, parlador de extrañas lenguas, forastero en su propia casa, residuo racial de una ciudad pervertida que posiblemente amó en

---

<sup>6</sup> Esta descripción de este tipo de hombres permea gran parte de la obra de Arias Trujillo, aparece en numerosas ocasiones, y será fundamental para entender la configuración del universo masculino en su literatura, tal como se especificará más adelante.

vidas anteriores y todavía amaba con la obsesión del pasado: Roma, Babilonia, Nínive...

En sus venas empobrecería la tradición de la estirpe y en su vida se iniciaba la decadencia de su raza. (24)

Así, el transcurso de la narración en la novela nos llevará a contarnos por qué empobrecería esa tradición y por qué iniciaría la decadencia de su raza. El aprendizaje de David estará determinado todo el tiempo por tener que moldear su identidad con estos imperativos que vienen del pasado, un pasado familiar que viene desde hace sesenta generaciones detrás de él, pero que también es el pasado del mundo, que sigue vigente, y contra el cual es imposible luchar. Por eso resulta un extranjero, un forastero, un 'residuo', porque *no pertenece* a eso que se ha formado durante años y que es mucho más grande que él. Bastará el curso de una vida, con sus pruebas y sus dificultades, para darse cuenta de ello.

Gran parte de la problemática (desde el mismo título de la novela) gira alrededor de la homosexualidad del personaje, y encuentra en ella la principal causa de aquella traición a su estirpe y conflicto con la tradición. En el desarrollo de su interioridad como sujeto homosexual, en un mundo determinado por la tradición, es donde se entiende el verdadero motivo de la *bildungsroman*, porque es a partir de su educación *sexual* que el personaje encontrará un quiebre con respecto al mundo exterior. La educación que recibió estuvo determinada por la religión y absolutamente privada de la interacción con el sexo femenino, medida propiciada incluso por la madre, quien al ver a sus hijos jugar los separaba de las niñas "porque hombres y mujeres juntos, ni difuntos", aseguraba (27). Su único consuelo *privado* era la lectura de novelas prohibidas y los paseos por el campo. Esto implica que tanto el desarrollo de su sexualidad como el de su interioridad estuvieron vinculados desde un principio, e incluso llegarían a constituir un mismo problema. Tal como mencionamos en la introducción, sabemos que el mundo interior, privado, íntimo, se asocia de manera directa con la esfera femenina del mundo, mientras que la esfera masculina representaba exactamente su contrario, el dominio público, exterior, ligado al rol del varón en la sociedad; así, el que un hombre haga de su sexualidad un asunto 'interior', sólo perceptible y disfrutable para él mismo, deriva en

una especie de ‘feminización’ de la vida sexual masculina<sup>7</sup>, que debe permanecer oculta, por cuanto supone un ‘error’, una violación a la norma establecida por la tradición. Un pasaje que resulta ejemplar para referirnos a este asunto en este primer capítulo es cuando el protagonista una tarde, en uno de sus paseos, al recostarse sobre el campo, estimuló su miembro genital en el roce con la hierba “y se abrió su deseo, como una flor” (30); el verbo empleado, ‘abrir’, permite pensar en algo que está sucediendo por primera vez, que es nuevo (el deseo), y que surge a través de un símbolo evidentemente femenino, la flor. Este momento resulta clave en su entendimiento del mundo, pues a partir de ahí “Las llamadas de la carne” (31) lo seguirán atrayendo y en adelante el espacio para el desarrollo de su identidad sexual será *por fuera* de la sociedad, en soledad y en secreto. En estas condiciones es que tiene lugar su primer encuentro sexual, que citaremos para examinar algunas de las cosas señaladas:

[...] después de algunas excursiones descubrió un charco transparente, agobiado de sol, que invitaba a la voluptuosidad de un baño. David se desvistió con lentitud, y al verse francamente, desnudo bajo el sol, miró todo su cuerpo, extasiado. [...] se arrojó deliciosamente al agua tibia, acogedora y buena, que le oprimía como si estuviera enamorada de su hermosura. Sobre sus ondas flotaba con un placer inaudito y se dejaba llevar por la corriente, con placidez y sensualidad. [...] Estaba en esas deliciosas sumersiones, cuando oyó un golpe recio, un chisporroteo de gotas que cayeron sobre su espalda como un diluvio. Abrió los ojos, y cerca de él, maravillosamente desnudo, estaba un compañero de su colegio, estudiante de un curso superior. Era un mocetón fornido, de dieciocho años, en cuya musculatura de atleta se dibujaba ya el macho próximo, el macho pujante y dominador. [...] Abrazando cariñosamente a David, le invitó a salir a la orilla. [...] Sentáronse a la orilla, bajo la sombra de un árbol de extenso follaje, sobre un pajonal cómplice que abrigaba y escondía sus cuerpos. (32-34)

Nuevamente, son de destacar ciertos elementos asociados con el secreto y la sexualidad: la ‘excursión’ y la ‘voluptuosidad’, el situarse a ‘la *sombra* de un árbol’ y sobre el

---

<sup>7</sup> Esto de ninguna manera debe entenderse como que el personaje se identifique a sí mismo como una mujer, lo mencionamos únicamente para oponerlo a la masculinidad normativa, entendida desde la tradición, que se postula como modelo y referente.

‘pajonal *cómplice*’ que ‘*escondía* sus cuerpos’. El relato continúa, más adelante, y desemboca en una intensa agitación sexual:

Cuando David sintió que sus atributos estaban en las manos del amigo, que los acariciaba apasionadamente, su voluptuosidad estalló como un volcán, en una forma nunca sospechada. [...] Entonces, el compañero se echó sobre él, lo agarró fuertemente, estrujándolo y empezó a morderlo y a besarlo por toda la geografía elemental de su cuerpo novicio. Le dio un beso en la boca que lo dejó lívido, ligeramente teñido de sangre. En seguido, como un loco, recorrió golosamente con sus labios el cuerpo del chiquillo y por fin, estacionado en el sexo pequeño y firme, empezó a succionarlo desesperadamente. [...] David no podía comprender, porque aún el velo de ese misterio no se le había descubierto. Pero definitivamente entregado, sintiendo un placer indescriptible, fue experimentando un goce supremo, que pasó como un relámpago por su cerebro, recorrió igual que una serpiente eléctrica la espina dorsal; vio luces maravillosas, de su garganta salieron gemidos y de sus labios una saliva cálida y espumosa; sintió que se iba de la tierra, de su cuerpo, y... pudo darse cuenta de que salía algo desconocido, caliente y líquido de su sexo, que era absorbido horriblemente por la boca insaciable de su compañero. (34-35)

Con esto vemos ese instante de realización plena, de la más pura satisfacción que lo hacía sentir “que se iba de la tierra”, y que tiene que ver con un espacio privado, absolutamente ligado a esa dimensión interior que sólo a él corresponde y de la que nadie más tiene noticia. El episodio se narra haciendo notar que se trata de una *primera vez* para todo: el descubrimiento de su cuerpo, el descubrimiento del cuerpo del otro, y ese ‘algo desconocido’, el orgasmo y la eyaculación, que el personaje descubre a partir de una experiencia homosexual y que inmediatamente va a asociar como algo que deberá ocultar por siempre (como todas sus experiencias sexuales en adelante), tal como se puede ver en lo que sigue:

El mozo se vistió despacio, y estaba acobardado, como si tuviese vergüenza o arrepentimiento de lo que había hecho. Se marchó luego, tambaleante, y le dijo casi al oído:

-No digas nunca a nadie lo que hemos hecho...

David taciturno y triste, contestó:

-No, no habré de decirlo...

Y después, cuando su amigo hubo desaparecido entre el bosque, se echó sobre el pasto a llorar, a llorar... (35)

Con este episodio podemos percibir de qué manera se empieza a construir la dimensión interior del protagonista, de la mano con su identidad sexual, siempre a la sombra del sufrimiento que provee el creer que se está obrando mal. Tal será el recorrido y el aprendizaje de David durante casi toda la novela. Palabras como ‘vergüenza’ o ‘arrepentimiento’ serán una constante en el tratamiento de la homosexualidad y permiten asimismo ver la idea imperante que el contexto del autor ofrecía sobre este asunto. El personaje tiene claro desde entonces que aquello que hizo (y que hará) no habrá de decirlo “nunca a nadie”, y su sexualidad deberá ser guardada como un secreto indecible. A partir de ahí surgirá una forma de amar a la que es incapaz siquiera de nombrarsele, pues “no se atreve a decir su nombre”, temática que abordará gran parte de la posición general de la novela, y que trataremos en la segunda unidad. En lo que concierne a la ruta de David como personaje, es claro que en adelante la narración se concentrará en múltiples episodios similares al que citamos, en cuanto a que el desenlace siempre estará determinado por el fracaso o algún tipo de frustración. Por ejemplo, justo después del encuentro sexual con el compañero del liceo, viene el momento de ruptura con el hogar paterno, cuando David decide huir de su casa a partir de que su padre descubre su fascinación por los libros ‘prohibidos’, “aquellos que describían con franqueza el amor y la sensualidad” (39), con los cuales hizo una hoguera en presencia de toda la familia, después de haberle castigado fuertemente con crueles azotes (40). Aquel único consuelo que el niño tenía ante la soledad y el aburrimiento, la lectura, se convierte en una pasión desbordada luego del descubrimiento de su sexualidad, pues encuentra en ella una alternativa para explicarse aquello que desde el principio le estuvo vedado, “el amor y la sensualidad”; pasión que le es amputada brutalmente por el padre, al suponer una violación a las prohibiciones establecidas por la tradición (códigos morales). Con esto retomamos lo que habíamos mencionado sobre el desarrollo de la sexualidad y de la interioridad como un mismo problema, añadiéndole ahora el elemento común del fracaso como único destino posible.



Para resumir los acontecimientos más importantes de la novela y relacionarlos con algunos de los elementos característicos definidos por Lukács, abordaremos únicamente cinco episodios que a nuestro juicio consolidan de manera especial la posición de *Sodoma* como una novela de aprendizaje. El primero de ellos es, justamente, el que referimos antes como el primer encuentro sexual del protagonista con un compañero mayor, que es seguido de una profunda vergüenza e insatisfacción y la ruptura del vínculo con el hogar paterno, el Padre y todo lo que él implicaba en su vida. Cuando el personaje se da a la fuga, abandona aquel pueblo descrito como un lugar frío y de férreas tradiciones, para adentrarse en el mundo de la ciudad<sup>8</sup>, lugar que será fundamental para el desarrollo de su sexualidad.<sup>9</sup> Este acontecimiento nos da pie para abordar el segundo episodio, que tiene como eje fundamental el amor frustrado de David con Hernando, a quien conoce cuando ingresa al Colegio de los Jesuitas. De él nos dice el narrador: “Llamábase Hernando y tenía, como él, rubios los cabellos. Era un chiquillo de noble hermosura, azules ojos, dulce sonrisa, esbelto y sonrosado.” (47) Se hace énfasis de nuevo en la hermosura del personaje, de acuerdo con los cánones de belleza imperantes en el imaginario de la sociedad caldense (rubio, de ojos azules). La relación que se establece entre los dos es presentada como un amor muy puro, ideal, casi infantil, cuya naturaleza iba más allá del deseo corporal o carnal, que de hecho se percibía como un elemento negativo al que no aspiraron jamás, tal como se aprecia en las descripciones de la situación: “Estas relaciones eran transparentes, como los amaneceres de los días de fiesta. En ellas, no había perversidad ninguna, ni pensamientos impuros que pudieran empañar este idilio inocente.” (49) En el desarrollo de esta amistad entre los dos adolescentes intervendría irremediabilmente la fuerza del conjunto social, que anularía por completo el futuro de los dos como pareja. A partir de la calumnia y la burla

---

<sup>8</sup> Es difícil determinar el referente que el autor utiliza para pensar en la ciudad que se plasma en la novela. Sin embargo, hay claras referencias a Buenos Aires, principalmente por vocabulario propio del habla porteña, como la expresión “che” o palabras como “arrabal”, y a Bogotá, de alguna manera por la geografía descrita, su cercanía con las aldeas de las montañas (que podríamos relacionar con Caldas) de donde proviene el protagonista, y el acontecer propio de la ciudad.

<sup>9</sup> Como lo plantea Elisabeth Badinter en el prólogo de su texto, la homosexualidad como identidad individual y forma de vida únicamente podía surgir en escenarios urbanos, de vida refinada, a pesar de que siguiera siendo condenada, como fue el caso de Francia e Inglaterra en el siglo XIX, dos referentes claros del autor.

constante, el escenario se torna oscuro para los dos y augura un desenlace negativo, como se puede apreciar en la siguiente cita: “Pero un día, el paisaje de sus vidas se fue ensombreciendo con nubes de tormenta. Los obreros empezaban a hostilizarlos, a sentir envidia de esa pequeña felicidad de dos niños, que encendía el convento de luces tenues, como el ocaso de un rosal.” (51) Esas nubes de tormenta mencionadas poco a poco irán adoptando la figura de un nuevo obstáculo, a través de una nueva figura “paterna”, de connotación negativa, que da fin a este episodio de forma definitiva. El rumor de la amistad entre David y Hernando llega a oídos del padre Jerónimo, un sacerdote que enseñaba en el colegio donde vivían y que era conocido por el gusto que demostraba frente a los adolescentes de clase alta. Veamos estos dos fragmentos:

Sin embargo, la conspiración se urdía con infamia y en ella no era ajena la intervención de un fraile pederasta que había demostrado siempre especial predilección por el chiquillo. (51)

La reputación del Padre Jerónimo sobre el particular, era extensa y fundamentada. Decíase que había corrompido muchos de los muchachos más hermosos del colegio, pertenecientes en su mayoría a la aristocracia de la ciudad. (52)

Con estas citas se introduce al personaje del padre Jerónimo, y se hace evidente lo que va a suceder: el sacerdote va a “corromper” (palabra que aparecerá en repetidas ocasiones a lo largo de la novela) a Hernando. De esta manera se percibe una de las falencias narrativas que estará presente durante toda la novela, que es el carácter predecible de los acontecimientos, rasgo que el autor sólo logrará superar parcialmente en su siguiente novela, *Risaralda* (1935). A partir de este momento se sabe que el Padre Jerónimo se interpondrá en el amor entre David y Hernando, antes de que efectivamente suceda en la narración. El episodio tiene valor sobre todo en su desenlace, cuando se cumple lo que se había anunciado, y lo que sucede en el aprendizaje de David como personaje. Instigado a partir de los rumores esparcidos por el Padre Jerónimo, producto de la envidia que le producía el saber que Hernando prefería a otro, David es forzado a presentarse ante el consejo que conformaba la rectoría del colegio, un conjunto de “varios monjes que conformaban el santo oficio” (56), donde a manera de juicio se le hace saber que debe abandonar la casa sin recibir ninguna razón que explicara la situación, aunque tanto para

el personaje como para el lector se hace evidente que fue a partir de la presión y la calumnia ejercida por el Padre Jerónimo. Con la salida de David de aquel claustro, comienza un nuevo capítulo titulado “El hombre desnudo”, cuyo nombre se relaciona en gran medida con varias de las cosas planteadas a lo largo de la novela, referentes al aprendizaje del protagonista y la visión pesimista sobre el mundo. En efecto, justo después de la expulsión, se cuenta que David se traslada a vivir con su amigo Pablo Gutiérrez (personaje crucial en el entendimiento del orden masculino según la visión del autor), y que durante muchos días padeció el dolor de no tener a Hernando cerca; finalmente, para cerrar este episodio, un día en que andaba caminando por las calles, se encontró de nuevo con él y a partir de una breve conversación David descubre que su amado (el “Deseado”, como lo refiere el propio narrador), se acostó con el Padre Jerónimo. En ese momento, el enamoramiento se desmorona, y vienen entonces visiones horribles que acosan a David y no lo dejan tranquilo, como se puede apreciar en la siguiente cita:

Vino luego una pesadilla horrible; se puso con el pensamiento a reconstruir la escena, tal como él creía que había pasado entre Hernando y el Padre Jerónimo:

Tal vez el chiquillo dormía inocentemente en ese instante. El Padre Jerónimo llegaría en puntillas, levemente, para no hacer ruido. Sus manos sarmentosas se introducirían por debajo de las frazadas, para excitarlo previamente, con esa erudición de que tenía fama.

La facha del cura debió ser grotesca: ¡cómo brillaría esa calva impúdica y de qué manera castañetearían sus horribles mandíbulas casi desdentadas!... lívido y transparente, comenzaría a besar con lujuria al indefenso niño. Quizá el anciano sacerdote se desnudó para mostrar su horrible cuerpo flacucho y peludo, como el de un gorila obsceno, y después, ¡ah! Después... deshojó esa pobre flor que era suya y que el fraile le había arrancado miserablemente!...<sup>10</sup>  
(75)

---

<sup>10</sup> Es curioso el hecho de que el enamoramiento del protagonista se acaba o entra en conflicto en varias ocasiones cuando descubre que el objeto de su deseo ha sido poseído por alguien más. El amor del protagonista *necesita* de la virginidad de su pareja, aspecto que se relaciona con el anhelo heterosexual masculino de “poseer por primera vez”. A este respecto volveremos más adelante.

Por el vocabulario empleado para describir la situación, que se logra de una forma bastante precisa, se hace evidente que uno de los objetivos es generar repulsión en el lector; expresiones como “manos sarmentosas”, “calva impúdica”, “mandíbulas casi desdentadas”, “cuerpo flacucho y peludo”, “gorila obsceno”, además de la *lujuria* propia del sacerdote versus la *inocencia* pasiva del adolescente, consiguen elaborar una imagen muy sólida, referente a la masculinidad y al contexto, de la que es posible obtener varias conclusiones. Es inevitable interpretar esta parte como un fragmento claramente anticlerical, aspecto que podría relacionarse de alguna manera con las convicciones políticas del autor, quien se consideraba un liberal a capa y espada; la Iglesia Católica, institución que por tradición ha estado relacionada con el conservadurismo colombiano, es vista aquí como una entidad corrupta y decadente, pero lo que es más importante para nuestro propósito, es vista ante todo como una institución eminentemente masculina y homosexual.<sup>11</sup> Aquí es fundamental distinguir entre dos tipos o clases de homosexualidad (de las que hablaremos con mayor detalle más adelante) a partir de lo que el episodio mismo ofrece: por un lado, el amor ideal, el *erotismo* homosexual que es destacado y que nunca recae en lo carnal, como es el caso de la relación entre David y Hernando, y por otro, la homosexualidad *sexual*, masturbatoria, escondida, de doble moral, que el autor condena en varias partes de la novela, y que se materializa ejemplarmente en el caso del Padre Jerónimo. Contraposición que bebe y dialoga abiertamente con la tradición clásica en la que Arias Trujillo intenta inscribirse, y que plantearemos en la segunda unidad.<sup>12</sup> Después del flagelo que para el personaje implica el descubrimiento de la verdad sobre Hernando, este capítulo finaliza aclarando su propio título, “El hombre desnudo”,

---

<sup>11</sup> Si bien hoy en día puede parecer un lugar común las narrativas sobre sacerdotes homosexuales, es necesario recordar que esta novela se publica en 1932, y por tanto resulta un gesto en suma transgresor para una sociedad como Colombia. Un referente cercano es la novela del chileno Augusto D’Halmar, *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924), que también aborda el tema de la homosexualidad en la Iglesia, posiblemente la primera en hacerlo en América Latina.

<sup>12</sup> Cabe aclarar que esta contraposición que mencionamos no quiere decir que el protagonista no tenga, o no disfrute, el acto sexual. De hecho, en varios fragmentos se celebra de manera importante, como se expondrá con el caso de Charles Wills Evans. Sin embargo, es de destacar que siempre aquello que está relacionado con el amor en su manifestación sexual, trae inmediatamente algún tipo de sufrimiento o de frustración para el personaje. Piénsese en el primer encuentro sexual o en el descubrimiento de la virginidad perdida por parte de Hernando, primero, y Charles, después.

justamente a partir del desenlace de este episodio que, una vez más, culmina con una profunda insatisfacción, propia del aprendizaje de las novelas Lucaksianas. Veamos la siguiente cita:

Era el hombre desnudo; el hombre que anda errante entre una sociedad estúpida que ni siquiera ha querido asemejarse a la naturaleza, desde el león que tiene su zarpa, hasta la abeja que posee el aguijón, están dotados todos los animales para la defensa. Sólo el hombre nace desnudo, indefenso y pobre, sin siquiera con esa piel que a todos los irracionales de la tierra les sirve para resguardarse del frío... (76)

Es necesario decir varias cosas con respecto a este fragmento, que es clave en el desarrollo de David como personaje. Posee el tono de una sentencia terrible, que en efecto se relaciona con la posición general de la novela. La errancia de la que habla hace pensar en un destino *sin rumbo*, sin una meta o un futuro, y por el contrario se presenta a un ser cuya característica más directa es la soledad a la que está condenado desde el nacimiento, en oposición a los seres denominados “irracionales”, que irónicamente tienen mayor consuelo sobre la tierra. El nacer “desnudo, indefenso y pobre”, sin una piel que le brinde protección y calor, se manifiesta en el recorrido del personaje hasta ese momento de la narración, en la que cada suceso ha sido una manera de comprobar esa afirmación. Nótese asimismo la oposición entre *un* hombre y la “sociedad estúpida” en la que transita, gesto que agudiza el enfrentamiento entre el individuo y el mundo, con una resolución negativa para el individuo. Más adelante afirma el narrador: “Para él, para muchos, para todos, la vida es una circunferencia de dolores, un circo atroz de fieras, del que es imposible escaparse.” (77). Es posible afirmar que en gran medida tenemos en estos dos fragmentos buena parte de la posición axiológica de la novela que es, como puede verse, profundamente escéptica, y que guarda una relación implícita con el acontecer del propio autor<sup>13</sup>. El dolor, las fieras y la imposibilidad de escapar, se incorporan así al aprendizaje de David. Ya para este momento de la novela el personaje tiene una perspectiva distinta frente a la vida, a pesar de que sigue siendo bastante joven. Iniciando el siguiente capítulo, titulado “La vida en el claustro”, se nos afirma lo

---

<sup>13</sup> Para este asunto, resulta excepcional la biografía escrita por Albeiro Valencia Llano, *Bernardo Arias Trujillo, el intelectual* (1997).

siguiente: “Sabía ya que el Amor no es sino una de las formas más elevadas del Dolor.” (81) Ese “Sabía ya” hace referencia al cambio que tiene lugar en el personaje, cuyas circunstancias le hicieron notar que el *Amor*, como categoría universal y no sólo individual, sólo encuentra correspondencia en el *Dolor*. De una manera más sutil, la cita también nos introduce al siguiente episodio de nuestro análisis (lo anuncia), que representa la estocada final, concentra la mayoría de la acción narrativa y explica los siguientes dos episodios restantes. Se trata de una nueva decepción amorosa, la más importante de todas, que condensa de manera mucho más precisa la toma de posición del autor y el modelo de *Sodoma* como novela de aprendizaje: el amor frustrado (y trágico) entre David y Charles Wills Evans.

Los dos episodios anteriores, el primer encuentro sexual y el amor frustrado con Hernando, funcionan en cierta medida como una preparación para la acción posterior, un conjunto de frustraciones que se convierten progresivamente en una bola de nieve cuyo final es nefasto. Entre el amor de Hernando y el amor de Charles hay algunos eventos que es necesario mencionar, principalmente, la amistad con otro de los referentes claros de la masculinidad que se opone a la de David, Alberto Líster, y con el único personaje femenino de la novela, María Mercedes. Dos personajes fundamentales para el desarrollo del argumento, y a pesar de que son significativos en el aprendizaje de David, nos referiremos a ellos más adelante. Por ahora, basta con decir que a Alberto lo conoce como compañero de clase en el claustro donde David obtiene una beca de estudios, y es él quien le presenta a María Mercedes cuando percibe, a partir del aspecto pueril que lo delataba, que David es un hombre virgen que no ha *conocido mujer*.<sup>14</sup> Así, David descubre un nuevo refugio, el que alguna vez había perdido en las novelas incineradas por su padre en la montaña, y que ahora se manifestaba en el regazo de María Mercedes, quien después de un tiempo se convierte en su más fiel amiga y confidente, como comprueba la siguiente cita:

---

<sup>14</sup> Condición que lo convierte en un hombre incompleto, aspecto relacionado con el concepto del *hombre como artefacto* expuesto por Elisabeth Badinter. En efecto, para Alberto, David sólo podrá *ser* un hombre en el momento en que se acueste con una mujer; mientras tanto sólo será un niño, de características más bien femeninas. Este tema lo analizaremos en la segunda unidad, así como el problema de la interioridad masculina según la novela.

-Usted y yo, María Mercedes, seremos como hermanos, como amigos, como confidentes. Usted no será ya nada para mí, porque no la deseo. Usted no es nada para mí, María Mercedes, porque lo es todo, porque usted será mi hermana, mi compañera, mi perfume y mi consolación. (132)

Tal como se afirma en el diálogo, David encuentra en María Mercedes un refugio ante las inclemencias del mundo circundante. Cumple la función de permitirle al protagonista explorar su *interioridad*, como en algún momento lo cumplieron los libros. Y resulta sumamente significativo el que sea una mujer quien otorgue esa posibilidad. De tal forma, el vínculo que se genera es entrañable, y por esa misma razón será tan duro el golpe de su muerte para el protagonista, un fracaso más en su aprendizaje por el mundo, como veremos hacia el final de esta unidad. Para seguir con el aprendizaje del personaje basado en las frustraciones amorosas, y habiendo mencionado lo que sucede entre una y otra para conservar el hilo narrativo, podemos hablar ahora del encuentro con Charles Wills Evans y el desarrollo de un nuevo romance, que de muchas maneras distintas se anuncia que saldrá mal. Una tarde en que David estaba con Alberto después de haber estado en casa de María Mercedes, deciden los dos ir al circo que se encontraba de gira por la ciudad, y que según el narrador, era uno de los más prestigiosos del momento. Se trataba de un circo alemán, de nombre ‘Kreysler’ derivado del jefe del circo, Otto Kreysler, personaje que será decisivo en las desgracias que tendrá que padecer David en el transcurso de la trama. El momento en que David observa por primera vez a Charles se narra en una escena cargada de un erotismo desbordado, como todo lo que tendrá que ver con este personaje en adelante. La descripción que se ofrece de Charles Wills Evans, el acróbata del circo que cautiva al protagonista de forma inmediata, es la más larga de la novela y es profundamente minuciosa en los detalles que otorga, como si el mismo narrador se extasiara en la contemplación del cuerpo masculino, o percibiera la misma excitación que el protagonista. Este es un rasgo que aparece en repetidas ocasiones en la narrativa de Arias Trujillo. Miremos la descripción mencionada, que por su extensión demuestra la hipótesis planteada:

Presentose desnudo, exceptuando solamente una pequeña faja de seda negra que cubría apenas el abultamiento de su sexo. Tenía el color rubio quemado, ese tono sensual de las hojas secas, de los dátiles madurados al sereno de las noches de luna, bajo las arenas del desierto, un color moreno y rubio al mismo tiempo, como la miel de las abejas o el cutis de las mujeres costeñas que se han tostado al sol de las playas marinas.

El contraste más extraordinario de este hermosísimo y escaso tipo de hombre, consistía en el color de la epidermis y de los ojos, unos ojos glaucos y rasgados, de verde líquido “como los ojos de aquellos hombres que han mirado mucho tiempo el mar”. Su cabellera tenía casi el mismo color de su cuerpo: rubia tostada, con ondulaciones de serpiente.

Mirando las facciones y la anatomía de este mancebo, no podría nadie explicarse que tuviese una existencia real. Era demasiado hermoso para posar sus plantas sobre la desolación de la tierra.

[...]

Estos tonos de su piel sedosa como la cáscara de los duraznos maduros, resaltaban con sus cejas absolutamente negras, un poco anchas, armoniosamente dibujadas, como si se las hubiera trazado a pincel.

Y bajo el arco triunfal de sus cejas de azabache, se tendían las cornisas de las pestañas, crespas y oscuras.

Eran dos alas negras, largas y rizadas, que servían de estuche a las dos valiosas esmeraldas de sus ojos porteños.

Tenía su nariz, la línea de los griegos, y ese perfil helénico armonizaba con su boca pequeña, sutilmente delicada, de encendido color rojo, que mostraba la hilera nevada de sus dientes parejos, como una serie de colinas de nieve perpetua, que fuesen todas gemelas. Sus labios tenían forma natural de corazón, a estilo de las bocas que se pintan de “rouge” las cocottas y las bailarinas.

Todo su cuerpo era armonioso como una escultura. Los músculos estaban duros y macerados, con ese ritmo ágil de los muchachos educados en el circo. La gimnasia había devastado las grasas inútiles, y por eso, su pecho se mostraba arrogante como el de los jóvenes guerreros. Las líneas generales, aparecían dibujadas y pulidas, con la forma de los búcaros sagrados.

De pie, sobre un pedestal, imponiéndole la divina quietud de las estatuas, coronado de rosas, se le hubiese tomado por un dios.

Sus caderas no tenían esa amplitud exagerada de las mujeres, ni la simplicidad de forma de los hombres, las suyas estaban estilizadas, erectas y bronceadas. No le colgaban las nalgas a la manera de los muchachos criados muellemente en la ociosidad, sin la disciplina de los gimnasios. Ellas eran duras, de dulces y perfectos contornos. (185)



La descripción es, de hecho, más extensa. Sin embargo, con este fragmento basta para demostrar la fascinación que experimenta el narrador por el objeto narrado, tanto como el mismo protagonista. El discurso vincula aspectos fundamentales de los episodios anteriores, que como habíamos mencionado, funcionan como una suerte de preparación; está presente el deseo que se había despertado durante su primer encuentro sexual, cuya descripción hacía énfasis en la atracción de los cuerpos, la actividad y la agitación sexual. En este caso, se hace evidente esta perspectiva en las palabras empleadas al detenerse de forma específica en algunas partes del cuerpo como el “abultamiento de su sexo”, la piel del color de los duraznos, los músculos “duros y macerados”, las caderas “erectas y bronceadas” o las nalgas duras de “perfectos contornos”. Por otro lado, está presente asimismo la idealización que caracterizaba el idilio entre Hernando y David, que en este caso cobra sentido en la comparación explícita que se establece entre Charles y un dios; afirmar que su belleza era tal que no podía pertenecer al mundo mortal, o el usar palabras como “pedestal”, “coronado de flores” o “búcaros sagrados” reafirma esta posición ideal y la completa, pues de alguna manera queda dicho que la condición divina del personaje es insuperable.<sup>15</sup> Así, vemos que se fusionan ambas perspectivas de los momentos que analizamos anteriormente, y se potencian. Razón por la cual, el desenlace negativo, el nuevo fracaso en el mundo, será aún más fuerte y en gran medida permitirá el tránsito hacia la ‘madurez viril’, según el concepto de Lukács. Desde un principio, se anuncia un destino trazado por la fatalidad (ya se nos había dicho que el Amor sólo puede significar Dolor), en el mismo momento en que el protagonista lo ve por vez primera, pues el acróbata se disponía a hacer su acto más importante, “El desafío a la Muerte”. Charles Wills Evans efectivamente muere más adelante en la narración, ejecutando ese mismo acto. Esta particularidad nos permite nuevamente hacer una lectura desde lo planteado por Lukács, y consolidar una posición trágica del autor frente al mundo, que analizaremos en detalle en nuestra tercera unidad, titulada El sino trágico.

---

<sup>15</sup> Una vez más, el autor nos ofrece referentes de la tradición clásica griega, pues casi podría pensarse en este nuevo personaje como una copia de Dioniso, dios griego de hermosura incomparable, profundamente seductor y de una naturaleza sexual que enloquecía a todos cuantos lo observaban. Las palabras que retomamos y varias más que aparecen en la cita, como la mención de “la línea de los griegos” o el “perfil helénico”, afirman esta hipótesis. Esta identificación con la tradición clásica la miraremos en la segunda unidad.

David, entonces, después del éxtasis que le genera la contemplación de aquel mancebo, lo espía después mientras éste se desnuda en el camerino, en una nueva escena sumamente erótica, que una vez más hace énfasis en la fascinación del personaje (y del narrador) por el cuerpo del otro.<sup>16</sup> Al regresar a su casa, David no logra conciliar el sueño, tiene pesadillas y no puede dejar de pensar en Charles. El personaje vuelve en repetidas al circo solamente para verlo, buscando cualquier pretexto para hablarle, y se entabla así una amistad inicial que deviene en un enamoramiento devorador. David es enteramente feliz a su lado, casi olvida lo que le ha sucedido y se ilusiona una vez más, como se percibe en esta cita: “Y así transcurrían días de bonanza, en un idilio encantador. Charles Wills Evans y David se amaban ardientemente, y eran tan felices, que el mundo no existía para ellos, ni a su alrededor había nada que pudiera distraerlos de su adorable embeleso.” (197) El mundo, en efecto, no existía para ellos cuando estaban juntos, pero sería el mundo justamente quien acabaría aquel adorable embeleso. El amor de David por Charles deviene problemático, pues el narrador no tarda en relacionar la historia del protagonista con el futuro:

---

<sup>16</sup> Ofrecemos al lector la cita de esta escena: “Y no pudiendo abstenerse de gozar en su contemplación, acerca sus ojos por una de las rendijas del camerino. Entonces se presenta a sus ojos una escena del Decamerón, una escena de esas tan voluptuosas, en que la vista se regocija tanto, que después de terminada no nos interesa la vida ya, y la Muerte carece de importancia para nuestras aspiraciones.

Charles Wills Evans, completamente desnudo, muestra sus perfectas formas.[...]

De pronto, se mira al espejo y su gracia es tan maravillosa que, extasiado como Narciso, se queda lelo, contemplándose. Mírase frente a la luna de cristal, con un mohín de coquetería perezosa, y los brazos cruzados hacia la parte de atrás de la cabeza.

Su sexo, de un voluptuoso tamaño, está dormido entre un leve nido de vello oscuro, como una golondrina. [...]

Ahora se pone una ropa interior de seda blanca, que lo hace delicioso. Unos pantalocitos ceñidos, que sirven para hacer resaltar más sus caderas y el lascivo abultamiento de su sexo. [...]

Se inclina hacia adelante, para amarrarse los zapatos. Quedan enfrente de David su amplia cadera y los muslos traseros que se cortan de un tajo, y se arquean en tal forma, que las líneas y los músculos forman una verdadera sonata de lascivia.” [190-191] Nótese expresiones como voluptuosidad, extasiado, lascivia, así como nuevas referencias a la tradición clásica en la figura de Narciso.

David empezó a comprender demasiado tarde que adoraba a Charles Wills Evans, en una forma inusitada, frontera a la locura, y se da cuenta hasta ahora de que estaba cerca de la tragedia y de que le esperaban amargos días amorosos, conocidos ya y recordados a distancia, a través del recuerdo de Hernando, el lejano amigo de su niñez. (200)

Con este fragmento se complementa lo que habíamos dicho frente al pasado del personaje y su relación con el nuevo amor, al que se le añade ahora la locura y la adoración. El mismo personaje presiente la tragedia y los amargos días por venir. Así como anteriormente estuvo el Padre Jerónimo para impedir el idilio entre David y Hernando, un nuevo obstáculo (otro hombre) se interpondrá entre el protagonista y Charles, de una manera más radical. En este caso se trata del jefe del circo, Otto Kreysler, el tirano alemán quien poseía a Charles, no solamente en materia laboral, sino también en materia pasional. Había sido el primer hombre en poseer sexualmente a Charles y desde entonces lo consideraba como la más preciada de sus pertenencias. En el recorrido que por el pasado del personaje hace el narrador, sabemos que Charles Wills Evans era hijo de saltimbanquis que vivían de espectáculos itinerantes, su madre muere y su padre le abandona, y en un momento determinado queda a cargo de Kreysler, quien lo pone a trabajar en su circo y quien empieza a sentir una especial predilección por él. Cuando el adolescente cumple los trece años, Kreysler lo lleva a su lecho y Charles pierde la virginidad, aspecto que, como vimos con el episodio de Hernando, resulta especialmente problemático para David.<sup>17</sup> El protagonista lo descubrirá justo después de su primera relación sexual con Evans (como lo llama el narrador en repetidas ocasiones), cuando percibe que el goce desahogado en el que se sumerge su enamorado no es propio de una persona virgen, sino por el contrario, el de una persona bastante experimentada. Todo sucede en una escena que nuevamente desborda la narración de un contenido sexual ampliamente detallado, el más importante de la novela, que transita de un momento de

---

<sup>17</sup> En el siguiente fragmento se narra la escena descrita: “Poco tiempo después de cumplir los trece años, cuando ya Evans era un efebito de formas deliciosas y de una belleza deslumbrante, lo llamó [Kreysler] una noche y lo hizo dormir en su cama. [...] Ya desnudo, empezó a besarlo con furia y a acercar sus labios por la florecita débil de su sexo que ya tenía de vigor y un tamaño apetitoso. Por el cuerpo del muchacho pasaron corrientes desconocidas y esa noche se entregó a las lujurias del gigante alemán, con todas las fuerzas de su virginidad atropellada.” (209)

clímax a una insatisfacción plena y manifiesta, similar al movimiento de otros episodios anteriores; es esa insatisfacción permanente producto de las circunstancias del personaje lo que nos permite analizar este comportamiento como propio de las novelas de aprendizaje descritas por Lukács. La escena del acto sexual completo abarca varias páginas de extensión, pero nos detendremos en los siguientes fragmentos para situar la problemática:

Y sin poder resistir más el exquisito suplicio, separó con suavidad los dos muslos pomposos del mancebo, al propio tiempo que tomaba su sexo ávido y buscaba el lugar definitivo en donde debería penetrar, como un ave en su nido.

Evans estaba gozoso y jadeante, y con sus manos conducía el miembro de su amigo hacia el rincón ambicionado.

Una vez incrustado, David se ciñó al cuerpo del adolescente, estrujándole hasta el voluptuoso flagelo. David lo abrazaba con las manos trenzadas sobre el pecho del niño, en tanto que éste, torciendo un poco el cuello, estaba unido a él, con la boca suplicante.

De pronto, las órbitas de ambos se nublaron con una gasa de neblina y los dedos semejabán garfios de angustia, en tanto que David empujaba furiosamente hacia abajo y el niño lo hacía en sentido contrario, con su agilidad de acróbata.

Y vino el gran momento en que somos enteramente felices, y ni la vida ni la muerte nos importan; el minuto histórico del derrame, de la descarga deliciosa, en que el ayuntamiento nos da la sensación de habernos volcado para siempre en el extraño cuerpo que recibe nuestro tributo.

Luego... los apagados gritos se hicieron casi imperceptibles, las convulsiones decrecieron y después, el uno aún sobre el otro, quedaron quietos, como dos cadáveres. (216-217)

Resulta inevitable establecer un paralelo con el primer episodio al que nos referimos en esta unidad, puesto que el funcionamiento es bastante similar. Se hace evidente de nuevo la agitación sexual del momento y se hace énfasis en dos cosas principalmente, por un lado, en ese gran momento de felicidad completa, el “minuto histórico del derrame” que va por encima de la vida y la muerte, y por el otro, en una quietud casi absoluta que viene inmediatamente después de aquel instante, en que la euforia se apaga y quedan ambos como muertos, “como dos cadáveres”. De manera que el conjunto de los acontecimientos

en la narración va configurando una posición general, que se resume en la imposibilidad de encontrar una satisfacción plena por la barrera que implica el mundo para el personaje, situación que se evidencia a través de un movimiento común que es siempre una ilusión que se desmorona. Justo después de que sucede el acto sexual, el narrador nos describe el momento en que David se refiere a lo que acababa de descubrir sobre su compañero:

Quedaron otra vez silenciosos, en tanto que David reconstruía el acto y comprendía que el divino Evans, había sido ya inmolado, hacía años. Lo comprendió en la holgura del orificio recóndito, en el placer infinito que la posesión le causaba, en sus estremecimientos, en sus lujurias...

Y reaccionando, toma a Evans de las manos y le dijo con rencor:

-Tú eres ajeno. En tu cuerpo ya no hay virginidades...

Y se le apagó la voz, como una llama. (217-218)

Esta situación reafirma lo que hemos planteado hasta el momento frente a las novelas de aprendizaje, y es lo que le permite decir al narrador un poco más adelante: “Estaba escrito que no podría tener un amor verdaderamente suyo, ni un cuerpo verdaderamente virgen. [...] Ahora que amaba ardientemente a Evans lo encontraba desflorado y ajeno, ofrecido hacía mucho tiempo a un bárbaro de pezuñas rubias y gigantesca apostura. Definitivamente, él no tenía derecho a amar a nadie.” (219).<sup>18</sup> Con esta sentencia terrible empieza a configurarse de manera concreta lo que Lukács define como la “madurez viril”, momento en el cual el personaje comprende el funcionamiento del mundo y se resigna a vivir en él con las condiciones que éste plantea y sin la posibilidad de modificarlas. El no tener derecho a amar a nadie sintetiza en gran medida la problemática central de la novela, y de la condición de los homosexuales en general desde la perspectiva de Bernardo Arias Trujillo. Sin embargo, es esta sentencia a su vez la que lo lleva a tomar una última decisión, una última apuesta por ser feliz en el mundo. Para este momento de la novela, nos aproximamos hacia el desarrollo final de los acontecimientos con los dos últimos episodios que hemos escogido para configurar el escenario de esta *bildungsroman*. Es justamente el desenlace de este amor con Evans, lo que desencadenará

---

<sup>18</sup> Es inevitable detenerse en la asociación que el autor establece entre el amor y la virginidad, donde se conjugan ciertos imaginarios de la cultura patriarcal, con la conformación de un sujeto homosexual que los replica.

el golpe final para el personaje. Después de que David decide ignorar el problema de la virginidad perdida a manos de Kreysler (el “bárbaro de pezuñas rubias”), será Kreysler nuevamente el obstáculo definitivo frente al impulso del protagonista a abandonarlo todo y escapar con Evans a un lugar distinto. Varias son las señales que indican que todo saldrá mal, principalmente en el hecho de que en Evans existe todavía un amor palpable por Kreysler, y en la sentencia que a su vez le profiere María Mercedes, cuando le asegura, una tarde en que va a visitarla junto con Evans, que aquel adolescente sería su perdición: “Ese muchacho va a ser fatal en tu vida, David.” (246).<sup>19</sup> A partir de este momento (que también se suma a la construcción del futuro escenario trágico de la obra), se da pie a los siguientes dos episodios en los cuales nos vamos a concentrar; en efecto, luego de que David presenta formalmente a Evans en casa de María Mercedes, vuelve en una segunda ocasión para comunicarle que el amor que siente por él es inconmensurable, y que por tanto ha decidido partir con él, pues dicho amor no es posible en el lugar en el que están: “Tendré que fugarme con él para que me dejen vivir libremente, a mis anchas, como tiene derecho todo amante sobre la tierra” (249). Esta determinación corresponde al último intento por hacer realidad una esperanza que es imposible; “vivir libremente” es algo que está vedado a los seres humanos como David, como Arias Trujillo, realidad que se comprueba en el curso de toda la narración y que es, justamente, lo que se quiere manifestar en la novela. La decisión constituye, por ende, una violación a las condiciones impuestas por el mundo, las cuales son inamovibles según el tipo de novela que estamos planteando. María Mercedes intenta sin éxito disuadir a David de esta decisión, pues ella conoce el resultado y se lo repite constantemente: “ese chico será tu perdición inevitable” (251); intenta incluso apelar a su amistad: “Hazlo por mí, siquiera por mí, por nuestra amistad del pasado, [...] Hazlo por una mujer que se muere poco a poco, y que no quiere que te vayas al abismo” (250), palabras que le dice quebrada en llanto, de rodillas, mientras “se agarraba a él como un náufrago” (250). David, por el contrario, “trémulo de ira, se zafó violentamente de sus brazos y salió con rapidez hacia fuera”, lo que conlleva a que María Mercedes desfallezca en el umbral de la puerta gritando su nombre, y que su

---

<sup>19</sup> Es importante mencionar que para esta unidad hemos dejado de lado, intencionalmente, varios episodios intermedios que se encuentran entre aquellos que seleccionamos para el análisis propuesto. Algunos de ellos, sin embargo, serán motivo de otros análisis en las unidades siguientes.

vieja criada deba levantarla de los brazos para llevarla “a su lecho de convaleciente” (251). El vocabulario empleado alrededor de María Mercedes anuncia desde este momento que la decisión de David será fatal, no sólo para su propia suerte, sino también para el destino de su amiga, como efectivamente se enterará después y nos referiremos a ello cuando abordemos el quinto episodio de nuestro análisis.

De esta manera, David y Evans se dan a la fuga, tomando un tren hacia cualquier parte, con el único propósito de huir y dejar todo atrás, como nos dice el narrador: “Iban sin rumbo cierto, quizás hacia la muerte, hacia la vida, hacia el amor, hacia lo ignoto” (252). La dicha de David no se compara y se constituye así en la última ilusión que lo desborda y lo hace pensar que ha sido posible hallar un lugar en el mundo, y que ha podido materializar sus aspiraciones y su interioridad, justo antes de que el destino terminara por comprobar que tal hazaña nunca sería posible. En efecto, no duraron mucho tiempo en aldeas fuera de la ciudad, cuando fueron sorprendidos por la policía una mañana tras haber pasado la noche juntos. Otto Kreysler, el dueño del circo, se había asegurado de notificar a las autoridades, quienes tomaron preso a David, con lo que se da inicio a una nueva parte de la novela titulada “El cautivo”. Con el argumento de haber cometido ‘lo indecible’ lo toman preso, y la narración permite ver en David la conjunción del problema moral y legal (que en Colombia constituían uno solo) que tenía la homosexualidad entonces, y para el cual el lenguaje resultaba, históricamente, esquivo. ‘Indecible’ se traducía en varias cosas, todas igual de inexactas, todas igualmente negativas; *sodomía*, *pederastia*, *corrupción*, *infamia*, *indecencia*, son algunos de los términos empleados durante todo el siglo XIX y que todavía, en las primeras décadas del XX, continuaban vigentes. Este problema del lenguaje y su relación con la vida tanto del personaje como del autor lo abordaremos en la siguiente unidad, cuando hablemos del surgimiento de una nueva identidad. Por ahora, continuaremos pensando en las categorías de Lukács. “El cautivo” se refiere por tanto al episodio en que David debe permanecer preso por ser homosexual, que al argot jurídico de entonces se traducía como “corruptor de menores”. Ante el atrevimiento de pensar que podía adecuar sus aspiraciones al mundo, éste lo encarcelaba por intentarlo. En el proceso, el narrador describe lo que para la sociedad era una abominación:

Llegaron a la ciudad y los pasearon por las calles públicas, antes de entrarlos a los calabozos. Y por las aceras pasaban muchos de sus amigos, de sus condiscípulos de la Universidad quienes, sin saludarlo, le miraban de abajo a arriba y daban luego media vuelta, con un gesto de asco y desprecio. (255)

Se enfatiza en el escarnio público, así como en mencionar que sus propios conocidos lo condenaban, haciéndose a un lado con “asco y desprecio”. Incluso se nos dice, para agravar la situación, que es el mismo Evans (convencido por Kreysler) quien declara en contra de David y afirma que fue seducido y obligado a hacer cosas innombrables por él. Esto, junto con la muerte de María Mercedes posteriormente, corresponde al golpe final que el mundo asesta sobre el personaje, que lo obliga a abandonar cualquier esperanza. Es ahí cuando se cumplen las palabras de María Mercedes, y que cobra forma lo enunciado en el prólogo sobre el destino terrible de aquellos quienes transitan por los caminos de Sodoma, como se puede ver en la primera oración de este capítulo: “En la oscuridad de su calabozo, David sentía sobre sus hombros el fuego de Sodoma.” (259). Más adelante, se menciona nuevamente: “Pero dentro, lo consumía el fuego de Sodoma, que socava los corazones y ulcera constantemente, hasta convertirlos en un mar muerto, de indiferencia y espanto.” (260). De hecho, durante todo el episodio del cautiverio se busca conmover al lector, haciendo notar el infierno que tiene que vivir el personaje en la cárcel *injustamente*, al quedar nivelado “a la tropa de cacos y asesinos” que allí moraban y que continuarían llegando. Los mismos presos se burlaban de él y el narrador llega incluso a compararlo con Cristo: “Y como a Cristo, le escupieron y le befaron y todos se avergonzaron de él. Ellos estaban orgullosos de sus delitos, porque eran crímenes de hombres: ladrones, asesinos, salteadores, estafadores, estupradores... Pero entre ellos no había ninguno con el estigma de los invertidos.” (261). Con esta comparación se hace inevitable interpretar la figura del homosexual en paralelo con los sufrimientos padecidos por Cristo: puesto al nivel de criminales, se sabe que todo por lo que lo acusan son calumnias y que su padecer es, de hecho, una noble causa que no es comprendida por la sociedad de su tiempo. Nótese además la expresión: “estaban orgullosos de sus delitos, porque eran crímenes de *hombres*”; no se está hablando del hombre como ‘humanidad’, en términos universales, sino del hombre como *varón*, sujeto cuyo medio natural es la



violencia, razón por la cual comete todos esos crímenes que le son naturales. Esta concepción se enmarca directamente dentro de la posición general del autor, y a su vez, dentro de la posición general de la novela según nuestro criterio. Un mundo de hombres que perpetúan una violencia que les es intrínseca, en oposición al “invertido”, al cual podríamos interpretar no sólo en materia sexual, sino incluso como aquel que *no puede* perpetuar dicha violencia, y que por eso sería un *hombre al revés*. Justo por esa razón es que no encuentra un lugar en el mundo y su destino tendrá que ser, necesariamente, trágico. De esta manera empezamos a tocar algunos de los temas que serán el centro del análisis en las siguientes unidades, pero que era necesario esbozar aquí. Más adelante se dice: “Jamás se había sentido tan humillado; ni soñó nunca que ante un centenar de jueces y de presos, se le cantara, en presencia de todos, un delito que en otro tiempo menos bárbaro no era sino una virtud patricia.” (267). Una vez más, se recalca el hecho de estar solo frente a una multitud de hombres (*bárbaros*) que lo impugnan, y se destaca además la homosexualidad como una “virtud patricia”, propia de tiempos pasados.

En este momento de nuestro análisis es menester mencionar el innegable parecido que se establece entre David y la vida de Oscar Wilde, concretamente con su encarcelamiento, que tiene lugar en 1895 por los mismos motivos, la homosexualidad, y con el cual se le dan dos años de trabajos forzados. Durante el tiempo que estuvo encarcelado, escribe *De Profundis* (1897), una desgarradora epístola dedicada a su amante Lord Alfred Douglas por el cual es encarcelado, y posteriormente *La balada de la cárcel de Reading* (1898), extenso poema inspirado en un ahorcamiento que tiene lugar en la cárcel donde Wilde se encontraba, texto que Arias Trujillo conocía cabalmente y que él mismo traduce al español. De hecho, en su último libro *Diccionario de emociones* (1938) incluye dicha traducción junto con extensos comentarios críticos a la obra, referidos a las diferentes traducciones (entre ellas, la desafortunada traducción realizada por Guillermo Valencia, la cual es destruida por Arias Trujillo, razón por la cual se genera una controversia con el propio Valencia), a la pésima suerte con la que había contado el texto hasta ese momento (treinta y cuatro años hasta *Sodoma*; cuarenta hasta *Diccionario*), y a la identificación entre autor y traductor, siempre presente en Arias Trujillo, que pretende hacernos notar que entre los dos había una conexión única, entendida desde su fascinación por la belleza

y su manera de amar. En otras palabras, nadie lo entendía como él, puesto que él también era un escritor homosexual, que ha tenido que vivir en una sociedad que lo condena. No es posible leer este capítulo titulado “El cautivo” sin tener eso presente. Gran parte de lo que vive y de lo que dice David durante esta parte de la novela, está directamente relacionado con lo que proponen ambos textos de Wilde; una situación determinada por el remordimiento y el martirio, el amor y la injusticia, como podemos ver en la siguiente cita de la novela:

En tanto, él estaba arrinconado en una cárcel, por sufrir de una pena, de un amor que no se atreve a pronunciar su nombre, de ese amor terrible que nos aniquila, que nos humilla y oprime, que no toleran nuestros semejantes, y que a pesar de todo, nadie será capaz de arrebatarnos aunque nos cueste la vida.  
(272)

Es indiscutible, pues, el paralelo con Oscar Wilde. Para nuestro propósito, esto repercute de manera directa en el aprendizaje del protagonista, tal como la cárcel en el propio Wilde, de acuerdo con lo que dice Arias Trujillo en los comentarios de su traducción: “La cárcel fue para este palaciego cínico [...] un autodescubrimiento de su propia alma.” (1938, 247). Es en la cárcel, entonces, donde el personaje encuentra lo más oscuro de su vida y del mundo, y adquiere lo que nosotros llamaríamos, a partir de las categorías de Lukács, la “madurez viril”. La plena conciencia de saber que se lleva una pena por sufrir de un amor que no toleran los demás. Dentro de lo que se narra en el capítulo, además de las penas de amor, se hace referencia constantemente a las terribles condiciones de la vida en la cárcel, al hacinamiento, a los hedores, a la soledad, al frío, al hambre, y asimismo, a los recuerdos, entre los que se cuentan principalmente su infancia, el recuerdo de su amor por Evans y por María Mercedes. Así como Wilde en *De profundis* se refiere a su inmenso amor por Lord Alfred Douglas (al que llama Bossie) y al tiempo lo culpa de su situación, así también David recuerda lo mucho que ama a Evans, a pesar de que lo hubiera traicionado: “Y pensaba en Evans también, con infinita dulzura. En los primeros días, su recuerdo era rabioso, untado de rencor, trémulo de despecho” (267). Recuerda y sueña con su cuerpo y de esa manera transcurren sus noches: “la traición se olvidaba definitivamente, para no quedar más que el sabor de su boca, el tacto de su piel

de seda, la jugosa voluptuosidad de sus besos y la lujuria inagotable de su cuerpo adolescente” (268). Se mortificaba al notar que todos los presos recibían visitas, y él por el contrario, permanecía solo. El sentimiento se acrecentaba al pensar en María Mercedes, de la que no recibe noticia ni correspondencia (después nos enteraremos de que ha muerto luego de que David la hubiera dejado). Lo más insólito de todo el capítulo, son las palabras que el personaje dirige a su madre durante una noche en la que presiente que ella ha muerto, en una especie de monólogo que abarca varias páginas, donde el personaje se refiere a la historia de su vida, al pecado que lo condena, a la pureza que ha perdido y que por consiguiente lo hacen indigno del amor materno:

No soy digno de ti, madre mía. Los hijos no deben regresar a las madres sino cuando son puros. Y yo, Señora, Dios lo ha querido, no he sido capaz de amar como aman todos los hombres de la tierra. Hay algo en mí, como un fuego interior, que me enciende en deseos cuando a otros se les apaga, y amortigua mi sensualidad, cuando en otros prende una hoguera de pasiones. La tela humilde con que fui hecho, madre, no es la hilaza común de que están fabricados los demás hombres. Somos una minoría errante que sufrimos y fallecemos por la intolerancia de nuestros hermanos, que no quieren comprender que somos diferentes, y tratan de obligarnos a que nos adaptemos a la fuerza, a sus instintos, y no a las nuestros. ¡Y esto es absurdo, madre!... ¡Esto es absurdo!... (276)

En ellas se hace alusión nuevamente a la particularidad del homosexual en el mundo, a cómo todo el recorrido de su vida le ha hecho aprender que no ama como el resto de los hombres, que él constituye una minoría que sufre por la intolerancia de la mayoría, y que justamente por eso, debe acoplarse a lo que los demás dictaminen para él, asunto que le parece un absurdo. Para este momento de la novela, vemos que el personaje ha desarrollado una conciencia profunda sobre su realidad y su relación con el mundo, y nos aproximamos así al final de la unidad, a lo que concluye esta novela como un *bildungsroman*. Ante lo que el personaje ha acumulado como un saber producto de un proceso largo, solamente falta lo que sería el golpe final en su aprendizaje, que es la noticia de la muerte de María Mercedes, último episodio de nuestro análisis. Una vez ha llegado el día de su liberación luego de un año de presidio, David salió una mañana de la cárcel “sin rumbo y sin deseo”, y camina por las calles mientras sentía que “todos lo

miraban y lo señalaban con el dedo como si fuera un prófugo” (282). Así, llega a su mente la imagen de su amiga, a quien después de tanto tiempo lleno de remordimiento necesitaba ver, y se dirige hacia su casa. Al llegar, nota que la casa está descuidada, los jardines marchitos, y tiene de inmediato el presentimiento de que algo ha sucedido. Al llamar a la puerta, le responde Juana, la antigua criada de María Mercedes, quien lo invita a seguir y es ella quien le comunica la terrible noticia. “¿Acaso no lo sabe, si usted mismo la ha matado?”, le responde Juana, cuando David pregunta por ella, y le aclara: “usted no hizo caso de sus lágrimas y arrancó violentamente de ella y salió como un relámpago. Después, la señora quedó tendida en la mitad del umbral. De ahí la cogí yo, sin conocimiento.” Y termina con la noticia fatal: “Murió pocos días después, señorito...” (284). Con esta información, completamos el hilo narrativo que había quedado suelto después de que David salió de esa casa, y también cerramos el proceso de aprendizaje del personaje en el mundo. Justo después de recibir la noticia, el narrador nos dice que David entra en una especie de delirio, inmerso en un dolor tan profundo que lo hace desfallecer y estar fuera de sí durante días:

Se hizo un horrible silencio, un mutismo de tragedia, que tronaba por los ámbitos de su cerebro como un taciturna tempestad.

Y revolviéndose en horribles convulsiones, cayó sobre las alfombras sin sentido.

Y tal como lo había hecho Juana con su señora, hizo ella también con David, lo tomó en sus brazos y lo llevó a la cama próxima, precisamente la misma en donde había expirado María Mercedes.

Y en ese lecho fúnebre, pasaron muchos días y muchas noches en batalla continua con la muerte y en las propias fronteras lúgubres de la locura irremediable. (284)

Con este duro golpe, el protagonista termina su camino hacia la adquisición de aquel estado que el joven Lukács denominó “madurez viril”. No había nada más que pudiera perder en el mundo; de alguna manera, padece lo mismo que María Mercedes sufrió cuando la dejó. Se da lucha con la propia muerte, con la locura, en el mismo lecho en el que su amiga murió. Frente al dolor inconmensurable que le produce esta situación, David toma una decisión trascendental, drástica, relacionada con esa conciencia de no

tener un lugar en el mundo. Su propia existencia no corresponde con el lugar que habita, y ante la necesidad de empeñarse en hacerla encajar o modificar el entorno, la solución es partir:

Deseaba borrarlo todo, reconstruir su vida sobre los dolientes escombros del pasado.

Luego pensaba en su ignominia, en la marca infamante, que se le había impreso con la prisión absurda. Comprendía que ya no podía vivir en esta ciudad pequeña, en donde las acciones de los hombres son medidas por el vecindario según sus costumbres y deseos, sin tener en cuenta otros factores más humanos.

Y convencido de que era un náufrago en esta ciudad enana, proyectó un viaje lejano, en donde nadie supiese su nombre y pasara como una sombra silenciosa, sin que ninguno a su paso, lo escarneciera. (287)

En esta cita se sintetiza plenamente la culminación de *Sodoma* como una novela de aprendizaje. La comprensión del personaje de no poder vivir de la forma en que aspira en aquella ciudad enana, lo lleva a tomar la decisión de empezar otra vez, en otro lugar, donde nadie lo conociera ni lo juzgara. Cualquier lucha era vana, así como inútiles los intentos por consolidar una vida en aquel lugar. El curso de su propia vida se lo había demostrado, en una sumatoria de fracasos continuos, uno tras otro, como pudimos evidenciar. Esta característica hace parte fundamental de lo que plantea Lukács en esta tipología de novela, que a su vez se relaciona con una visión profundamente negativa de la realidad; si bien no podemos asegurar que Arias Trujillo tuviera la intención de escribir una novela según los postulados de Lukács, sí podemos asegurar que es una novela que evidencia una inconformidad manifiesta frente al imperativo social, que aniquila las pretensiones de una interioridad que no va acorde con lo esperado por la sociedad. En ese sentido, cualquier singularidad que se contemple por fuera del esquema del mundo, por fuera del modelo impuesto para la vida, está condenada al fracaso, y por ello, podemos interpretarla de acuerdo con lo que dice Lukács:

Se trata sólo de un medio más para mostrar la acción depravadora de la realidad: en la necesidad del fracaso de toda interioridad, cada destino singular es mero episodio, y el mundo se compone de un número infinito de

esos episodios solitarios y heterogéneos entre sí, que no tienen más destino común que la necesidad del fracaso. (401)

Dentro del análisis que propusimos para esta primera unidad, retomando cada uno de los cinco episodios en que nos detuvimos, se puede ver claramente la elaboración de un proyecto de vida solitario, fracasado, que se relaciona de manera directa con la realidad de una población a la cual representa el propio Bernardo Arias Trujillo. Aunque en muchos casos sea problemático identificar al autor con su obra, en el caso de *Sodoma* es indiscutible el vínculo que existe entre ambos, y que se comprueba en el subtítulo que lleva la novela, “Confesiones íntimas de un homosexual”, y en el hecho de que el autor publicara la obra en un país diferente y bajo un seudónimo. Por consiguiente, se constituye así en el testimonio de lo que implicaba el desarrollo de una interioridad determinada por una sexualidad *diferente*, según los códigos culturales imperantes para la sociedad del momento. Como mencionábamos al inicio de la unidad, interioridad y sexualidad constituyen un solo problema dentro de la narración, y el conflicto radica justamente en la imposibilidad de hacer esa interioridad manifiesta, o incluso en la consideración de creer que dicha interioridad era siquiera posible, otra de las características de esta tipología:

Su problematicidad no se debe a sus “tendencias equivocadas”, sino al hecho de haber querido realizar en el mundo su mayor interioridad. Lo pedagógico que aún le queda a esta forma [...] es que la final llegada del héroe a una soledad resignada no significa una ruptura completa con todos los ideales, ni el envilecimiento de éstos, sino comprensión de la discrepancia entre la interioridad y el mundo, realización activa de la comprensión en esta dualidad: pacto con la sociedad asumiendo resignadamente sus formas de vida, y cerrazón en sí, preservación para sí de la interioridad que sólo es realizable en el alma. (403)

Esto es, en efecto, lo que sucede con David al final de la novela. El personaje entiende finalmente que hay una discrepancia insalvable entre su propia vida y la manera en que funciona el mundo, por todo lo que ha tenido que atravesar; sin embargo, esta toma de conciencia no implica la ruptura radical entre ambas partes, sino la aceptación de que esta realidad es inmodificable, y por tanto, la alternativa que queda es vivir con eso. En eso

radica la “madurez viril”. Sin embargo, se hace aquí necesario retomar algunas de las cosas que habíamos dicho antes, en la introducción; si decimos que ante la imposibilidad del personaje de encajar sus aspiraciones en el mundo, esto es, su identidad sexual, la única alternativa que queda es preservarlas en la *intimidad*, vemos que hay un conflicto adicional, cuando ya habíamos planteado que la interioridad es un espacio ajeno, contrario, a la esfera del mundo masculino. Esa “cerrazón en sí”, esa interioridad “sólo realizable en el alma” es lo que plantea el surgimiento de un nuevo tipo de hombre, que ya no vive para el exterior, para lo público, sino para lo *privado*. Para este problema resulta útil el concepto de “revuelta”, desarrollado por Julia Kristeva en su libro *Sentido y sinsentido de la revuelta* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1998), con el cual se plantea la posibilidad intrínseca del individuo por resistir (íntimamente) a la aceptación de las condiciones del mundo, y por rescatar las porciones de dicha, de goce personal, que pueden presentarse como oposición a la norma y afirmación de la propia identidad por encima de cualquier cosa. Se trata en últimas de la afirmación de lo propio, la afirmación de la *particularidad* de una masculinidad de todos los flancos rechazada por la sociedad porque no se ajustaba al modelo universal (el ‘Hombre’, del que habla Badinter). Es por eso que se hace necesaria la “confesión” (recordando el subtítulo: *confesiones íntimas*): decirlo, es hacerlo surgir, y hacerlo surgir es afirmarlo. Esto tiene varias implicaciones, que serán objeto de estudio en las unidades siguientes. Por ahora, veamos la última cita de esta unidad para relacionarla con este concepto de “revuelta íntima”, y con nuestra propuesta de lectura. David toma una decisión final, después de haber proyectado aquel viaje que vimos en una cita anterior:

Me voy para una ciudad fabulosa, no importa su nombre. Sin embargo, quizá Buenos Aires pueda ser la única que me acoja en esta gran derrota de mi vida. Sí, me iré a la orilla del Plata inmenso, a perderme entre los hormigueros humanos de la gran ciudad, para experimentar esa sensación dichosa de anonimato. Allá, por fin, seré nadie, un modesto transeúnte entre millares que vagan cada día por las calles. Y envuelto entre el torbellino de sus libertades, yo podré conseguir un amorcito mío, para vivir con su calor los últimos años que me quedan. Y por fin, tendré derecho a amar según el instinto me lo indica, apasionadamente, libremente, como lo hace hasta la más humilde bestezuela del campo. (305)

Con este fragmento podemos hacer la síntesis perfecta entre lo que expusimos frente a la “madurez viril” de Lukács y la “revuelta íntima” de Kristeva, que planteamos al final. Le tardó el curso de una vida para darse cuenta de que no podría vivir jamás como hubiera querido, pues no puede cambiar el mundo (Lukács), pero que a partir del disfrute personal, en el anonimato, tendría la posibilidad de amar libremente en la intimidad, y así afirmar su particularidad (Kristeva). De esta manera culmina el proceso de aprendizaje de David en cuanto personaje. Si este fuera el final definitivo de la novela, podríamos pensar que la toma de posición del autor es más bien positiva, optimista, frente al destino de seres como David. Sin embargo, no es este el caso, pues nos enteraremos más adelante de lo que realmente sucede con el personaje una vez se ha ido: la posición que asume la novela al final es radicalmente negativa, por lo cual hemos propuesto una lectura de carácter trágico, tomándola así como una posición general del autor en el mundo. De eso nos ocuparemos en la tercera unidad.



## 2. Manifiesto de un uranista

Analizar *Sodoma* como una novela de aprendizaje en la primera unidad nos ha permitido hacer un recorrido por los acontecimientos más importantes de la narración y adquirir una visión general de su propuesta. Para esta segunda unidad, trataremos de abordar *Sodoma* como un documento que, además de trazar el camino para un personaje distinto que se relaciona con el propio sentir del autor en el mundo, también abre la ruta para un nuevo tipo de identidad (aprendida, imaginada, deseada), una nueva manera de *ser hombre* en el imaginario cultural colombiano. En efecto, gran parte de nuestra propuesta gira alrededor de esta idea, y veremos la obra de Bernardo Arias Trujillo como un gran contraste entre diferentes tipos de masculinidades, conflictivas entre sí. Para ello, empezaremos por sumarnos a la tesis de Roberto Vélez Correa, quien en su texto *Bernardo Arias Trujillo. El escritor*. (Universidad de Caldas: Manizales, 1997, págs. 57-75), supone que el personaje de David constituye una *demonstración*, una especie de mecanismo retórico que busca comprobar algo, en este caso, la idea de que los homosexuales son personas de carne y hueso, que están sometidos a unos sufrimientos inimaginables, producto de la estigmatización social y la persecución jurídica. Es, por lo tanto, un alegato a favor de los derechos de los homosexuales y una defensa de dicha condición<sup>20</sup>, ante el mundo heterosexual. Y es precisamente por esta razón que hemos titulado esta parte de nuestro trabajo como ‘Manifiesto’, pues implica analizar la obra en cuanto documento *político* que aboga por una población discriminada.<sup>21</sup>

Por ahora, con el fin de desarrollar esta idea de *Sodoma* y su propósito extra-literario, esto es, político y social, dividiremos la presente unidad en tres pequeños núcleos, en los

---

<sup>20</sup> Empleamos la palabra ‘condición’, no porque la respaldemos, sino porque obedece a la visión que en ese entonces se tenía del problema (a partir de la secularización del término “homosexual” por la ciencia médica, en suplantación del término “sodomita”, como veremos más adelante), y que el propio autor incorpora en su discurso.

<sup>21</sup> Podría pensarse que en este sentido nos distanciamos de la propuesta del régimen estético de Rancière. Sin embargo, es importante aclarar que en este caso no se está favoreciendo el interés de un grupo que domina los poderes de representación, sino al revés, se visibilizan los intereses de *otro* grupo que históricamente ha sido marginado. En *este* sentido, reafirmamos la propuesta de Rancière en su estética y política en cuanto a la afirmación de una particularidad, y en cuanto *Sodoma* abre la ruta a una temática nueva para el campo de la novela en Colombia.

que abordaremos, primero, la necesidad de contrastar a David con diferentes tipos de hombres para resaltar su singularidad; segundo, la necesidad de incluir dentro de la narración fragmentos de corte ensayístico, respaldando la homosexualidad como una forma de vida desde la Antigüedad clásica; y tercero, la necesidad del autor de incluirse dentro de una tradición anterior a él, que legitima su discurso y desde donde plantea su lugar de enunciación. Para empezar por el primer núcleo se hace necesario decir que una de las maneras más efectivas que tiene el autor para destacar la singularidad de David en el mundo, es el contraste con los otros hombres de la novela, en este caso, principalmente con los personajes de Alberto Líster y Pablo Gutiérrez como representantes del *deber ser*, de las aspiraciones masculinas determinadas por la tradición. De igual manera, en la medida en que se demuestran las diferencias, también se establece un paralelo de semejanzas entre David y este *otro* tipo de hombres, que el autor denomina como “pederastas”. Así, se puede resumir la comparación de este primer núcleo que pretendemos plantear en el esquema Pablo-Alberto/David-Pederastas, a manera de oposición. Lo que sale a relucir principalmente son las diferencias en el comportamiento, en la forma de concebir el cuerpo y el amor; veamos la manera en que se presenta al personaje de Pablo Gutiérrez:

Pablo era un mozo de veinte años, y bello cuerpo modelado. La ropa le quedaba ceñida, como un figurín; tenía la piel morena, y arrogante apostura. Dicharachero, astuto, erguido en sus maneras, gascón y espadachín, tahúr y galante, parecía un joven D'Artagnan, por quien se apasionaban las mozas, pero en particular las mujeres casadas, entradas en cierta edad, que él conquistaba con exquisita galantería. Era tramposo, juerguista, un mosquetero arrojado, con ribetes de bohemio andariego y enamorado. Las mujeres se desmayaban por él y en el salón donde se presentaba, las miradas, las sonrisas, los diálogos, toda la movilidad de la vida social se le dirigían, como si fuese el centro espiritual de la sala. (66)

Esta es una de las típicas descripciones que Arias Trujillo hace de los muchachos jóvenes, no sólo en *Sodoma* sino en la generalidad de su obra, en la que salen a relucir varios aspectos importantes; es evidente que el personaje destaca por su belleza y juventud, lo que se percibe en su cuerpo ‘modelado’ y el hecho de que parece un

‘figurín’, es decir, un *modelo*, un prototipo, que pertenece a una línea ideal de hombres que cumplen con unas características que se dicen inmediatamente después (todas preexistentes y establecidas por la sociedad), y que construyen un *artefacto* perfecto, el artefacto de la ilusión viril que elabora Elisabeth Badinter y que mencionábamos en la introducción. Todos los adjetivos empleados reafirman la idea de que es un hombre de verdad, se le compara incluso con el famoso personaje de Alexandre Dumas, por quien todas las damas desfallecen, y resaltan valores eminentemente masculinos, como la habilidad para el juego, la fiesta y la pelea, la galantería y la conquista de mujeres casadas. Pablo Gutiérrez se enuncia como todo lo que David nunca podrá ser, y en esa medida el contraste permite notar con mayor fuerza el fracaso, el proyecto fallido de la masculinidad de David, teniendo en cuenta que el *llegar a ser* un hombre constituye una empresa ardua que muchas veces se desmorona en el proceso, generando así un artefacto defectuoso, un hombre a medias, tal como pudimos ver en la unidad anterior. En este contraste también resulta crucial el papel de Alberto Lister, de quien se dice que “Se parecía mucho en su modo de ser, y hasta en su rostro, a Pablo Gutiérrez” (89), lo que quiere decir que se puede vincular a Alberto con todas las características que habíamos visto en la cita anterior, y que no son muy distintas de lo que se dirá con casi todos los personajes masculinos de Arias Trujillo, a excepción de David. Son estos dos personajes quienes más lo impulsan a triunfar en su campaña para convertirse en un hombre (como ellos), lo que podemos percibir, por ejemplo, en su afán por conseguirle a David una mujer con la cual perder la virginidad, prueba masculina por excelencia que determina el tránsito para ser un varón. De hecho, justo después de que se menciona la aparición del personaje de Alberto, se hace referencia a este problema, cuando el protagonista se encuentra preocupado por parecer todavía un niño (es decir, por *no ser* un hombre aún) y sus amigos le explican que se debe precisamente a no haber ‘conocido mujer’ todavía; Alberto le dice a David: “tienes unos colores en tu rostro, una frescura de muchacha, que denuncian tu virginidad. [...]Es una vergüenza. Ya estás muy viejo para que no te gusten las mujeres...” (90), David le dice, entonces: “Dime, una cosa, Alberto: ¿es acaso, porque no he conocido mujer, por lo que tengo este rostro de niño? Me desagrada tenerlo y quisiera ser como más hombre”, a lo que Alberto responde: “Clarísimo, che. Cuando tú hayas estado con una mujer, serás un macho de veras. Un hombre verdadero, un hombre

completo, sin esos colorines de chiquillo, sin esa inocencia bobalicona de mocoso contemplado que tú tienes.” (91).<sup>22</sup> Con esta conversación se hacen evidentes las diferencias entre ambas partes. A pesar de que son muchachos de la misma edad, la diferencia radica en que uno se ha acostado con mujeres y el otro no, y es *eso* lo que lo *hace* un hombre. Son importantes, asimismo, las palabras utilizadas; en el caso de Alberto, esa “frescura de muchacha” que acusa en David, reafirma la “vergüenza” de que a esa edad “no le gusten las mujeres”, y aún más importante, le asegura que el estar con una mujer le garantizará ser “un macho de veras”, es decir, “un hombre completo”, tal como él y Pablo lo son, tal como se exige en la sociedad, y como se plantea en la construcción del artefacto viril según Badinter.

Pablo y Alberto son, de alguna manera, los mentores de David en su proceso por convertirse en un hombre, y son también los únicos que quedan cuando todo ha terminado, cuando la tragedia ha culminado con todos los otros personajes. Lo cual constituye un gesto sumamente simbólico: el mundo es para los hombres y sólo ellos permanecen. Los dos cumplen con la función narrativa de decirle al lector cómo termina la obra. Después de que David visita la tumba de María Mercedes y decide fugarse a Buenos Aires, Pablo y Alberto se encuentran en un café, varios años después de lo sucedido. Pablo, que estuvo por muchos lugares distintos, no sabe todo lo que le aconteció a David, y es Alberto quien le cuenta. En efecto, por la conversación entre ellos dos sabemos la suerte que corre no sólo el propio protagonista sino también los personajes de Evans y Kreysler, los cuales sufren muertes espantosas que son narradas por Pablo, quien las presenció personalmente en una de las presentaciones del Circo en Asia, y que retomaremos en la unidad siguiente cuando hablemos de la visión trágica del mundo. Es interesante anotar para este momento que entre Pablo y Alberto se genera a su

---

<sup>22</sup> En cuanto al argentinismo empleado en la expresión “che”, son varios los momentos en la narración en que aparece, así como otras palabras como “quilombo”, “milonga”, “arrabal”, etc. Que harían pensar que los personajes se encuentran en Buenos Aires. Esto podría deberse al hecho de que el autor publica la novela en dicha ciudad, sin embargo, resulta algo confuso, si bien en el prólogo se nos dice que el narrador escuchó la historia del propio David, “un muchacho que andaba por Londres” (8), que el inicio de la novela transcurre en un poblado que por sus características semeja el contexto cultural del autor (las montañas de Caldas), y que al final se dice que el protagonista decide fugarse a Buenos Aires, donde efectivamente termina. Una inconsistencia no resuelta por Arias Trujillo.

vez un contraste, en la posición que cada uno toma frente a la *forma de ser* de David, y plantean una reflexión final a manera de cierre. En el intercambio de información entre ambos personajes y por la manera en que cada uno se expresa, se hace evidente que hay una diferencia fundamental que consiste en que Pablo logra *comprender* a David, mientras que Alberto no. Y nuevamente resulta significativo el que los dos únicos personajes que quedan manifiesten esta posición, casi resumiendo el esquema general del mundo entre los que comprenden y los que no. Esto lo podemos ver por ejemplo en el momento en que Pablo, después de que le han contado lo sucedido con David, esto es, el descubrimiento del enamoramiento entre David y Evans y la posterior condena y cautiverio, le dice a Alberto: “Supongo, agregó Pablo, que tú, en el abandono de David, serías su mejor amigo”, a lo que el otro responde: “Desgraciadamente no, Pablo. Soy demasiado filisteo para comprender esas cosas. Yo sentí un desprecio tan grande por el pobre David, que hice el propósito de cancelarle desde ese momento mi amistad, en forma irrevocable.” (313). Aquí es importante rescatar la incapacidad del personaje para comprender “esas cosas”, y el desprecio que le genera, producto de la incomprensión misma, que lo obliga (el mundo) a cancelar su amistad irremediamente. Pablo le responde:

Muy mal hecho. Has obrado pésimamente y yo en tu lugar, hubiese estado a su lado para defenderlo, para acompañarlo. [...] Dios te perdone, Alberto. Yo también soy filisteo y sin embargo lo comprendo todo. Bienaventurados los filisteos porque de ellos es el reino de la tierra. Seres del talento y de la sensibilidad de David no son hombres, son super-hombres. Su reino no es de este mundo: andan desadaptados, fuera de las órbitas comunes y esa es su tragedia... (314)

El personaje establece una posición moral superior y recrimina a su amigo, y manifiesta la diferencia esencial al decir “lo comprendo todo” *a pesar de* ser un hombre tal como lo es Alberto. Llamen la atención varias de las referencias empleadas en este fragmento, entre ellas la palabra bíblica “filisteo” que sirve a ambos personajes para identificarse; la definición de la palabra puede ser difusa y variar según el contexto, pues a pesar de que hace referencia al pueblo al norte de Egipto que lucha contra los israelitas en el Antiguo Testamento, en un contexto más amplio puede significar un hombre corpulento, por lo

general poco culto, de visión corta y con escasa sensibilidad por el arte.<sup>23</sup> En tal caso, la segunda definición va más acorde a las características de estos personajes, sobre todo por lo que suponen frente a David, que representa lo exactamente opuesto (un ser de talento y sensibilidad). Los filisteos (los hombres) son los dueños del mundo, y por eso serían los bienaventurados, como Pablo y Alberto. Sin embargo, la otra referencia que resulta interesante es la del concepto del súper-hombre nietzscheano, con el cual Pablo equipara a David y a los que son como él, y que ya para el final de la novela se convierte en un aspecto profundamente significativo, si tenemos en cuenta que lo que plantea dicho concepto es un hombre que va en sentido contrario a los imperativos morales y a los códigos axiológicos establecidos por las sociedades, y que es capaz de ver más allá de estos preceptos, pues los encuentra vanos y vacíos. Es decir, reafirma la idea de una superioridad de un tipo de hombres, que como David, no se dejan llevar por la moral colectiva, la cual los condena o los limita, sino que apelan a unos valores propios, “fuera de las órbitas comunes”, y que precisamente por eso viven una tragedia. Esto respaldaría a la vez la idea que mencionamos de Vélez Correa al inicio de la unidad, de David como un personaje-tesis, al relacionar estas cualidades del súper-hombre con los homosexuales y así cerrar la novela, aspecto que nos permite introducir el segundo núcleo que habíamos anunciado, y que tiene que ver con la legitimación de la homosexualidad a través de discursos de corte filosófico-ensayístico.

En efecto, veremos a continuación, en el segundo y tercer núcleo que proponemos de la presente unidad, que la novela no solamente pretende contar una historia de vida, completamente vinculada a las propias vivencias del autor como sujeto homosexual, sino al mismo tiempo vincularse a una tradición anterior al propio autor, a la “sagrada orden de los pederastas” como los llamó el propio Pablo Gutiérrez (315), a la cual se sentía vitalmente conectado y que viene de siglos. Hay episodios entretnejidos en la narración, que más parecen una disertación filosófica o científica sobre la posición de los homosexuales en el mundo, y que ciertamente representan un elemento insólito en el cuerpo de la novela. Dentro de la estructura de composición de la obra, hay dos

---

<sup>23</sup> La referencia bíblica en este caso permite al autor vincular a estos personajes a la tradición judeocristiana, en oposición a las referencias de la tradición clásica grecolatina que utiliza para identificar a David, y que analizaremos en el segundo núcleo.

momentos clave donde es posible ubicar estos discursos que cumplen ante todo una función pedagógica y apologética, y que como dijimos en principio, es más política que literaria. El primer momento es el prólogo, donde el narrador empieza por describir la vida que va a narrar, asegurando que se trata ante todo de una historia poco común, que se sale del público conocimiento de la sociedad, y que además está llena de dolores: “Esta vida que voy a narrar, tiene algo de extraordinario. No es la vida cotidiana, medida con el rasero común de las gentes. Es una existencia dolorosa, el vivir de un hombre anormal, que un día cualquiera habrá de ser carne de clínica, de suicidio o de laboratorio.” (7). Vemos entonces que lo primero es asegurar que se trata de algo diferente, algo que seguramente (asume el narrador) el lector no conoce; ese algo es la existencia de un ser “anormal”, cuyo único destino posible (“habrá de ser”) es la muerte o el tratamiento. Con esto se hace evidente la preeminencia del discurso médico imperante en el momento, que desde mediados del siglo XIX había empezado a suplantar las categorías religiosas por categorías científicas. Tal como plantea Gilles Lipovetsky en la primera parte de su libro *El crepúsculo del deber* (Editorial Anagrama: Barcelona, 1994), los grandes códigos morales de las religiones asumieron una nueva cara hacia el final del siglo, principalmente la cara de la moral burguesa, cuyos preceptos (igual de radicales a los religiosos) se escudaban detrás de los principios de la razón, la ciencia y el progreso. Así, ya no se hablaba de lo que estaba bien o mal en relación a la tradición cristiana, sino de lo que estaba bien o mal en relación a la *vida civil*. Más aún, en materia del cuerpo y la sexualidad, fueron los principios de la medicina moderna los que se encargaron de generar nuevas categorías para nombrar aquello que antes había sido nombrado por la religión. Sobre este problema y su relación con la producción literaria, dice Daniel Balderston en su libro *Los caminos del afecto* (Instituto Caro y Cuervo: Bogotá, 2015):

El periodo comprendido entre 1860 y 1930 es considerado por muchos como decisivo respecto a la manera en que la sexualidad fue definida: surgieron nuevos términos –“homosexual” en 1867, “heterosexual” un cuarto de siglo después–, se desarrolló una nueva ciencia sexual y de ella salió el psicoanálisis, el sujeto homosexual emergió al espacio público – particularmente, después de los juicios de Oscar Wilde en 1895– y los textos literarios comenzaron a presentar este novedoso tema. Más importante aún:

aquellos años vieron el cambio de un marco religioso y moral –el énfasis en la “sodomía”, por ejemplo– a uno médico y científico. (87-88)

Palabras como “anormal” o “carne de clínica” que veíamos en la cita de Arias Trujillo hacen referencia a este proceso, al igual que la utilización de “homosexual” en vez de “sodomita”, cuyo tránsito se logra ver en el mismo título de la novela: Por los caminos de *Sodoma*, confesiones íntimas de un *homosexual*.<sup>24</sup> Ese emerger del homosexual al ámbito público que dice Balderston (y que nuevamente nos recuerda la influencia de Wilde), es lo que se propone hacer Arias Trujillo con su texto. Luego de que el narrador presenta de esta forma la vida que va a narrar, nos presenta el personaje que la va a padecer: “David fue el hombre solitario”, y a pesar de que había dicho que se trataba de una vida “extraordinaria”, esto es, fuera de lo común, nos dice después que “No es la suya propiamente una vida excepcional. Es seguro que antes que él, desde el principio del mundo, hayan vagado por la tierra seres atormentados como David, que murieron silenciosamente” (7), lo cual quiere decir que él, Sir Edgar Dixon (el narrador), se pone la tarea de traer a la luz esa realidad, que a pesar de que es y ha sido vivida por muchos, muy poco se conoce. Esto se relaciona de nuevo con ese “mundo del subsuelo” que el propio Dixon refiere y que habíamos citado en la introducción, un mundo “que ni hemos mirado, ni tampoco hubiéramos comprendido en caso de descubrirlo” (8). Y a la manera de Baudelaire o de Dostoievski, del escritor que desciende al inframundo y hace de lo que hay allí el centro de su obra, el narrador se adentra en ese mundo del subsuelo para dar cuenta de lo que allí reside, que en este caso ya no son las prostitutas o los desamparados, sino los homosexuales: “entré por todos sus laberintos, conviví con los uranistas para mejor estudiarlos”. La primera palabra que se utiliza en la novela para nombrarlos es “uranistas”, gesto muy importante porque es un término que se escapa de las categorías bíblicas propias del discurso religioso, así como de las categorías científicas impuestas por la medicina. De hecho, está relacionada más bien con cierta sensibilidad nacida en

---

<sup>24</sup> Otras palabras que también se utilizan para designarlos son “enfermos”, “desviados” o “invertidos”, las cuales reflejan asimismo una posición de juicio moral, ya no desde la religión sino desde la biología. En 1914, el dramaturgo argentino José González Castillo estrena una obra de teatro titulada *Los invertidos*, cuyo tema central es la homosexualidad, presentada como un mal perverso para la sociedad y una corrupción propia de la clase alta, mecanismo que el autor de ideas anarquistas utiliza para poner a las clases bajas en contra de la aristocracia.



Inglaterra a finales del XIX, por homosexuales partidarios de la emancipación. Podríamos definirla haciendo uso de las palabras de Wilde que Arias Trujillo cita entre el prólogo y el primer capítulo, de la siguiente manera: “Un sentimiento intelectual, que con frecuencia se da entre dos hombres de edad desigual, cuando el mayor tiene entendimiento y el más mozo toda la alegría, la esperanza y el resplandor de la vida.” (19). Esta es, en gran medida, la visión del amor que el autor considera el más puro de todos, el amor tal y como lo entendían los uranistas ingleses, y que se relaciona directamente con lo que plantea Platón en su discurso sobre el amor titulado *El Banquete*. De manera que lo que los “filisteos” han llamado corrupción/corruptor<sup>25</sup>, el narrador lo ofrece en cambio como una doctrina de amor superior, que está muy ligada al intelecto, y por encima de las necesidades biológicas de reproducción. De hecho, esas palabras de Wilde que el autor introduce después del prólogo, las titula “Pequeña diatriba al filisteo”, como diciendo que la obra es una respuesta a esa concepción (filistea) del mundo, y lo que se narra la materialización de ese amor (uranista). Incluso va más allá, y en otra parte de la cita dice: “Tal vez sea una enfermedad; pero en ese caso, es una enfermedad que no ataca sino a los seres más nobles” (15). Aquí vemos la reivindicación de esta identidad frente al discurso que los patologiza, y que hemos venido mencionando. Entre esos dos polos básicos y opuestos, el filisteísmo y el uranismo, es que el discurso de la novela, y concretamente de esta labor del autor/narrador como testigo, se sitúa. A esto se le añade el artilugio literario, común en algunos escritores de la época, de decir: “Esta narración no tiene nada de fantástica. Es verídica en todas sus partes y como ella, se encuentran a diario, en todas las ciudades y villorrios del mundo”<sup>26</sup>, para darle mayor peso y credibilidad a esa “tesis” que se pretende plantear en el lector a través de la historia de David, y que hace referencia a la vida *real* de millones de personas con las cuales Arias Trujillo se identificaba y conmovía.

---

<sup>25</sup> Que es, como vimos en la unidad anterior, el delito por el cual condenan a David.

<sup>26</sup> Recuérdese el famoso inicio de *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, en que los acontecimientos se presentan como algo real y como si hubieran quedado registrados en unos diarios en poder del cónsul colombiano en Manaos. Esta no es la única similitud entre *Sodoma* y esta novela, como podremos ver más adelante, cuando hablemos del final y de un fragmento que alude directamente a *La vorágine*.

En efecto, desde el prólogo hasta el final, el narrador se encargará de hacer notar que los seres humanos se clasifican de acuerdo con su manera de entender el cuerpo, y más ampliamente, el amor y la sexualidad. Más adelante en la narración, después de que Alberto Lister le dice a David que la solución a sus problemas es perder la virginidad con una mujer, y mientras el personaje se dirige hacia la casa de María Mercedes por primera vez, el narrador se desliga por un momento de los acontecimientos, de lo que está narrando, e inicia una especie de disertación en la que se proyectan diferentes realidades de los homosexuales, a manera de apología, así como contraargumentos frente a lo que tradicionalmente se dice para condenarlos. Habla de dos clases de hombres claramente definidos, y de un tercer grupo, que no deja de ser llamativo por lo que de ellos se dice. Veamos cómo se elabora esta diferenciación, empezando por el primer grupo que propone:

La mayoría finge asco y odio por los homosexuales y, sin embargo, la humanidad está dividida en tres clases:

Los hombres animalmente normales, que ejecutan sus actos según el rito del paraíso. La mayor parte de esta clase se compone de gentes sin imaginación y de pocos alcances intelectuales. Son labriegos, empleados o gentes de clase media, sin curiosidad sexual ninguna, que todavía, después de miles de siglos, se colocan el uno boca-abajo y el otro boca-arriba para elaborar un hijo. (99)

Por las palabras usadas para describir al grupo, es evidente que la percepción del narrador está mediada por el “asco y el odio” que estos hombres sienten hacia los homosexuales, y en esa medida la imagen que se presenta es asimismo negativa. La descripción va acorde con varias de las cosas que habíamos mencionado, principalmente con aquellos hombres a los que el narrador había denominado como “filisteos”. Personas de “pocos alcances intelectuales”, que por su falta de imaginación no tienen mayor disfrute sexual que la reproducción. Hay además una posición de clase social, en la que se asume que este tipo de conducta, el filisteísmo, ocurre de forma primordial en los hombres de estratos bajos. De esta manera se genera un perfil reiterativo con respecto a esta clase de hombres, cuyas principales características radican en tres aspectos: la poca inteligencia, el bajo estatus social (entendido no tanto desde lo económico sino más bien desde la “falta de cultura”), pero ante todo, el imperativo biológico de la reproducción, comprobante de los dos

primeros y principal diferencia con los otros dos grupos que falta por mencionar. Ya desde el prólogo se empieza a esbozar dicho perfil, cuando el narrador se refiere a “los otros”, a “la tropa burguesa”, a los cuales define como aquellos que “se creen el centro del mundo y que fuera de lo que emana de ellos, es absurdo, anormal o grosero”, y continúa más adelante con los tres aspectos que acabamos de mencionar y que aparecen también en la cita anterior: “¡Son demasiado normales! Homínidos vulgares y comunes, gentes de la tierra, renacuajos felices que todavía, a estas horas, y en este siglo, copulan con sus mujeres con la misma sencillez primaveral que Adán y Eva en el paraíso” (10). Vuelve a aparecer el tema del “rito del paraíso”, con Adán y Eva como arquetipo de las relaciones entre los hombres y las mujeres y la heterosexualidad normativa, y que nos permite asociarlo con esa falta de “curiosidad sexual” que vimos arriba, pues se da a entender que es una práctica poco lúcida, poco creativa, gastada y anquilosada al decir “todavía, a estas horas, y en este siglo”, como queriendo plantear la necesidad de superar los esquemas antiguos. Es evidente que detrás de la cuestión religiosa hay una oposición básica, representada en los esquemas binarios normal/anormal, Paraíso/Sodoma, gentes de la tierra/mundo del subsuelo,<sup>27</sup> que en últimas reafirma la dicotomía primaria que hemos planteado en esta unidad, entre filisteos y uranistas. Teniendo en cuenta que lo que permite, según la novela, la clasificación de la humanidad en estos grupos es su *sexualidad*, veamos el siguiente fragmento que se relaciona con este problema, para cerrar con este primer grupo e iniciar con el siguiente:

Dominar a una mujer, enamorarla, hacerla nuestra, no tiene nada de extraordinario. Ella está fisiológicamente entregada al hombre y no es sino tomarla, para que se entregue.

En cambio, para conquistar a un adolescente, se necesita una dosis infinita de inteligencia, de delicadeza, de astucia, de sentimentalismo, de elasticidad. Unos son fríos y no desean nada. Otros son interesados. Aquellos, decididos por las mujeres. Éstos, por los deportes, algunos, por el arte. Y el pobre

---

<sup>27</sup> Esto nos remite nuevamente a Baudelaire y a esta tradición “maldita” de la modernidad, de oposición entre el mundo de arriba, burgués, y el mundo de abajo, profano, con el cual se identifica el poeta y al cual dirige su arte.

conquistador de adolescentes, tiene que pulsar aficiones, especializarse en cada ramo, para hacerse grato a su presa. (101)

No constituye ningún arte, para el narrador, la conquista de la mujer por parte del hombre, pues lo supone como un procedimiento ya dispuesto “fisiológicamente”, en el que no hay ninguna hazaña, ningún reto. Es claro que esta posición es problemática y hasta contradictoria, pues estaría afirmando entonces la categoría de “normalidad” en las relaciones heterosexuales, además de que se considera que la única función de la mujer es “estar ahí” para el hombre, naturalmente dispuesta, sugiriendo a la vez que no posee voz alguna, pues solamente hay que “tomarla” para que ella “se entregue”. Esto mismo que el narrador dice acá, será dicho nuevamente por David a María Mercedes más adelante en la historia, casi con las mismas palabras. En efecto, la visión de la mujer que se ofrece a lo largo de la novela ambivalente; en algunas partes hay sentencias claramente misóginas, como la que acabamos de ver, y otras en que se rescata su valor, como cuando se afirma en la primera página que la única persona que se mostró comprensiva con el protagonista fue, de hecho, una mujer: “Sólo una mujer –la única criatura que él no buscó jamás, porque nunca fue deseada– iluminó su senda con fogatas de comprensión amorosa.” (7). Lo que corresponde al papel de la mujer en la obra de Arias Trujillo, es otro objeto de estudio, que no podemos abordar aquí. Sin embargo, es interesante notar que no hay mucha participación de la mujer en el desarrollo de la narración, y las que sí tienen un papel importante en el argumento, asumen posiciones propias del ámbito masculino (nuevamente, según la novela), como el caso de María Mercedes en *Sodoma*<sup>28</sup>. Mujeres que se valen por sí mismas y que hablan de igual a igual con los hombres. Por otro lado, la cita ofrece una visión algo romántica del esfuerzo que implica la conquista del adolescente (varón), del amor que duele y que muchas veces puede no ser correspondido. En él sí hay una hazaña invaluable, un reto, porque de alguna manera se está yendo *contracorriente* y se pensaría que la mayor parte de las veces se lleva las de perder. Se destacan asimismo todas las virtudes características del “conquistador de adolescentes” que el autor estima, entre las que se cuentan sobre todo la inteligencia y la astucia, el sentimentalismo del que carece el filisteo, y la necesidad de “especializarse”, de hacerse

---

<sup>28</sup> Para el caso de *Risaralda*, por ejemplo, será el personaje de la Pacha Durán.

un experto en múltiples asuntos, para finalmente “hacerse grato a su presa”. Con esto retomamos varias de las cosas que habíamos dicho sobre los uranistas, que justamente los constituyen como el segundo grupo propuesto por el autor en su clasificación de la humanidad:

El segundo grupo o clase, pertenece a lo que se ha llamado uranistas u homosexuales. Son hombres, por lo general de gran cultura y opulenta inteligencia, que no piden a sus semejantes más que tolerancia, que los dejen satisfacer sus pasiones como les venga en gana, sin que nadie trate de intervenir en sus actos. (99)

Una vez más, se hace mención de su inteligencia y cultura en un grado superlativo (dado por el adjetivo “opulenta”), a la vez que se aclara que los uranistas son *hombres homosexuales*,<sup>29</sup> que esencialmente reclaman tolerancia para poder vivir. Así aparece de nuevo la función del texto como alegato o reclamo a favor de una colectividad y en contra de unas condiciones injustas. Para llegar a esta afirmación, el narrador ha recurrido a una serie de pruebas o contraargumentos en páginas anteriores, que hacen referencia a lo que tradicionalmente se suele condenar de este grupo de hombres. Uno de los recursos a los que se acude para legitimar el uranismo es el pensamiento clásico, como podemos ver en la siguiente cita:

Más sabios los pueblos antiguos, concedieron a los uranistas amplia libertad de ejecutar sus actos según les placiera. Los legisladores clásicos tenían una visión más avanzada, amplia y generosa de estos problemas, y comprendieron que el ideal de todo gobierno es hacer la felicidad de su pueblo, y que no había razón para establecer pautas a determinados grupos de hombres que satisficieran sus apetitos sexuales de manera diferente a la generalidad. (96)

Es la tolerancia que se reclamaba en la cita anterior la que se presenta en este fragmento, en el que de manera más amplia se destaca principalmente el concepto de libertad que

---

<sup>29</sup> Esta aclaración nos hace pensar una vez más en el problema de la mujer, en vista de que el autor había dicho que *la humanidad* se divide en tres clases, todas ocupadas por hombres: la mujer, entonces, no hace parte de esta clasificación.

tenían “los pueblos antiguos”. En oposición a la falta de visión y sensibilidad propia del filisteísmo, el autor antepone la amplia visión y comprensión de la antigüedad clásica, a la que considera mucho más avanzada en materia de sexualidad. La comprensión, y no el juicio, es a lo que apela la novela, y lo que no consigue el personaje de David. Ya en el prólogo el narrador se refiere a este problema, cuando plantea la pregunta: “¿Hasta cuándo vamos a ignorar el cristianismo de esta dulce palabra: Tolerancia?”, y para continuar con la reflexión acude a una cita de Baruch Spinoza, el filósofo holandés del siglo XVII, la cual incluye dentro de su propio discurso: “Respecto a las acciones humanas, yo no he querido juzgarlas. Me he contentado con comprender.” (11). De esta forma podemos ver que la idea de tolerancia y de comprensión hacia este grupo de hombres es un asunto que recorre toda la novela y que hace parte de fundamental del propósito del autor al escribir, quien acude al ejemplo ofrecido por épocas pasadas para sustentar su posición, a lo cual regresaremos más adelante. Otro recurso empleado por el autor para combatir las falsas premisas hacia los homosexuales es la dicotomía recurrente entre lo *natural* y lo *antinatural*, sobre lo cual afirma:

Tampoco se trata de un caso contra-natura, como muy campantemente dicen sabi-hondos profesores. Se trata de desviaciones muy comunes y corrientes en la especie humana, en donde existen multiplicados casos. Es natural, puesto que está en la naturaleza, el amor de ellos obra con tanta y con mayor intensidad que el amor normal de los hombres, puesto que sus órganos se transforman, ereccionan y excitan de igual manera que los de los llamados hombres normales. Si el homosexualismo fuera antinatural, los órganos de los uranistas no reaccionarían ante la vista de un efebo, ante sus caricias, ni podrían llevar a cabo la posesión en la forma perfecta en que la ejecutan. (98)

Básicamente se afirma que el homosexualismo no puede ser antinatural, puesto que se da en la naturaleza misma. El autor intenta convencer al público de que el cuerpo de los homosexuales funciona de la misma manera que el de los que se denominan “hombres normales”, puesto que responde a estímulos comunes y corrientes, como la contemplación de la belleza física, la excitación sensorial y la posesión sexual (de la que dice se da en “forma perfecta”). Del amor también dice que se da con gran intensidad, tal como cualquier otro. Vemos, pues, que las últimas dos citas plantean una defensa abierta

de los homosexuales, con razones *externas* al suceso narrado (si bien aplicables a las situaciones del personaje central), en respuesta a la opinión generalizada que condena la homosexualidad; la legitimación del uranismo desde el pasado, y la equiparación del homosexual con los “hombres normales” a través de los cuerpos, son el mecanismo utilizado para posicionar este grupo en el mundo, según la clasificación establecida por el propio narrador. A esto se añade, por supuesto, una característica adicional que es el destino trágico, el cual será objeto de análisis en la siguiente unidad. Con esto pasamos al último grupo al que se refiere el narrador, el cual no deja de ser insólito y llamativo, por la caracterización que de éste se hace y su papel en el desarrollo de la trama. Es un grupo de hombres al que se le atribuye una connotación profundamente negativa, como se puede notar en la siguiente cita:

El tercero, el más odiado de todos, lo forman pederastas fracasados, los que no han tenido el ingenio suficiente para gozar de un efebo, y desanimados por su donjuanismo, se dedican el resto de su vida a sorprender a los uranistas, desanimar a los iniciados, indisponer sus relaciones, avisar a la policía y, en general, amargar la vida de sus colegas vencedores. (99)

A este grupo pertenecen aquellos hombres que no asumieron el uranismo como forma de vida, a pesar de sentirse llamados hacia él, y el narrador los denomina como “pederastas fracasados”. Es decir, los hombres que en vista de que no pudieron hacer parte del segundo grupo (no tuvieron el “ingenio suficiente”), dedican sus vidas a “desanimar”, “indisponer”, “amargar” a los uranistas, a quienes se llama “iniciados” “vencedores”. Es evidente que los representantes de este grupo en la novela son los personajes del padre Jerónimo y de Otto Kreysler, justamente, los principales responsables de las frustraciones amorosas de David, primero con Hernando y luego con Evans; homosexuales “de closet”, ocultos, reprimidos, quienes además denuncian la homosexualidad del protagonista y provocan sus desgracias. En la clasificación del autor se establece al mismo tiempo, entonces, una jerarquía notable, en la que los uranistas se posicionan como el grupo ideal y más virtuoso, seguidos por un grupo inmenso, el de los filisteos, la mayoría hombres sin imaginación ni sensibilidad pero entre los que se cuenta una que otra excepción (como vimos con el caso de Pablo Gutiérrez), y por último, el peor de todos, el “más

odiado”, que es el de estos pederastas fracasados. Así como sucede con los otros dos grupos, a este también se le anuncia desde el prólogo y se le describe de manera detallada; en el momento en que se afirma que muchos lectores “moralistas” se escandalizarán con lo que leerán en la novela, el narrador se refiere a una buena parte de esos lectores diciendo lo siguiente:

Sé también, hasta la saciedad, que entre los escandalizados, estarán los miembros de una fauna que tuve oportunidad de conocer, durante mis excursiones por los caminos de Sodoma.

Son ellos, los pederastas fracasados, los perros falderos que hablan mal en público de Wilde, y secretamente lo adoran y lo imitan con grotesco servilismo.

Son unos monaguillos extenuados y masturbadores, que posan de castos y de normales, pero que por las noches cuando tienen la seguridad de que el vecino duerme ya, pasan furtivamente por los zaguanes de los hoteles, en busca de mozos sucios de cordel, y se deslizan por debajo de las frazadas nauseabundas, como lagartos obscenos, para dejarse ensartar de cualquier lacayo que a simple vista pueda erguir un miembro de buenas proporciones.

(9)

Lo primero que hay que decir es que este grupo de hombres hace parte de aquella “fauna” que pertenece a Sodoma, y de la cual Sir Edgar Dixon también pretende dar cuenta durante la “excursión” que emprende. Es decir, se trata asimismo de homosexuales, pero así como se podía establecer una diferencia (y un valor) entre los filisteos (puntualmente, en lo que dijimos que diferenciaba a Pablo Gutiérrez de Alberto Lister), es posible plantear la diferencia entre los uranistas y este tipo de hombres a través de lo que elabora la cita después, que es lo que permite a su vez la diferenciación entre David y el padre Jerónimo o Kreysler. La referencia a Oscar Wilde nuevamente nos vincula con la situación de su juicio y posterior condena, la cual en parte se ejecuta por la propia cuenta de su amante Lord Alfred Douglas y la presión que sobre él ejerce su padre. Esto nos indica que uno de los elementos decisivos en la separación de estos dos grupos es el tema de la *traición*, entendida por un lado como el ocultamiento hipócrita de la propia realidad, la falsedad de quienes posan de “castos” cuando en las noches mientras “el vecino duerme” buscan satisfacer los mismos deseos que aquellos a quienes juzgan, y por otro



como la persecución exhaustiva por impedir que los uranistas vivan tranquilos y felices. Las palabras con las cuales se refiere a este grupo ayudan a configurar una imagen bastante negativa, desde la identificación con “monaguillos” “masturbadores”, hasta la elaboración de expresiones como “mozos sucios de cordel”, “frazadas nauseabundas”, “lagartos obscenos” que buscan que cualquier “lacayo” los penetre. Con estas dos citas hemos visto que en la división propuesta por el narrador, este tercer grupo representa lo más bajo en la escala de valores, debido principalmente a su fracaso como individuos a la hora de asumir su sexualidad, y de perseguir a quienes sí han sido capaces de desafiar y de cuestionar los imperativos sociales.

De esta manera, con estos fragmentos que hemos visto hasta el momento se establece una división del mundo que gira alrededor de la sexualidad, lo cual obedece al propósito que llamábamos inicialmente como “extra-literario”, que busca posicionar o legitimar una sexualidad *diferente*, entendida desde los parámetros de la moral tradicional. El objetivo de hacer visible lo invisible (o lo ignorado), es claramente una forma de intervenir en la cultura de una sociedad. Para esto resulta bastante esclarecedor lo planteado por Michel Foucault en el primer tomo de su *Historia de la sexualidad* (1976), en el que se habla de una especie de “giro sexual” que desde el siglo XVII y especialmente desde el XIX se encargará de regular, modular y clasificar lo sexual de acuerdo con las categorías impuestas por la sociedad burguesa. Es decir, *lo sexual* se convertiría en un discurso de poder ejercido por la moral secular burguesa (entendida desde muchos lugares diferentes, desde la medicina hasta la pedagogía) para determinar un modelo de sociedad concreto, y aquello que no se ajustara a dicho discurso ponía en peligro el modelo mismo, por lo cual adquiriría necesariamente la connotación de criminal o prohibido.<sup>30</sup> Sin embargo, estas medidas de control serán justamente lo que desencadene una necesidad cada vez mayor de expresar de manera precisa todo lo relativo al sexo, a los deseos y a la intimidad; “el sexo se ha convertido, de todos modos, en algo que debe ser dicho”, dice Foucault en su texto (33), bien sea de manera prescriptiva (desde la ley), o de manera confidencial

---

<sup>30</sup> Dice Foucault: “Lo que no apunta a la procreación o está transfigurado por ella ya no tiene sitio ni ley. No puede expresarse. Se encuentra a la vez expulsado, negado y reducido al silencio. No sólo no existe sino que no debe existir y se lo hará desaparecer a la menor manifestación –actos o palabras–.” (8)

(desde la clandestinidad). Cuando el escenario se plantea desde esta última, lo sexual se convierte a la vez en una alternativa para trastocar el orden del mundo, elemento fundamental que nos permite vincular esta problemática con la novela de Arias Trujillo. Veamos lo que afirma Foucault a este respecto:

Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el sólo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada. Quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura. (10)

Vemos que la lucha de la novela se inscribe justamente en ese panorama: el desarrollo de una sexualidad que tensiona los supuestos tradicionales y se sitúa por fuera del discurso oficial. Más aún, aboga por una libertad negada y anhelada, a través de la transgresión de la norma, aspecto que nos permite entender mejor el subtítulo que hemos utilizado para esta unidad: “Manifiesto” en cuanto a la enunciación de una realidad vedada, reprimida, y “uranista” en cuanto a la utilización de un término que remite a un activismo a favor de los homosexuales y que el propio autor asume en su obra. Estas características planteadas por Michel Foucault nos permiten asimismo situar el subtítulo de la novela, “Confesiones íntimas de un homosexual”, y los fragmentos que hemos analizado en el segundo núcleo de esta unidad: confesar la propia experiencia desde lo más íntimo, *decirlo* porque se ha hecho necesario, y además elaborar esa experiencia como parte de algo más grande, una experiencia colectiva mayor, de una población ignorada y perseguida. Para lograrlo, el autor no sólo se vale de sus propias vivencias sino que apela a una tradición anterior a él, que lo motiva y lo justifica. Y con esto nos adentramos en el tercer núcleo que habíamos anunciado para esta unidad, el cual otorga mayor sentido a los dos primeros. Es ahí donde se entiende el gesto de acudir a la tradición clásica, a las referencias permanentes a lo que el autor considera el “amor griego”, y a la libertad de las preferencias amorosas. Hemos visto que el recurso de citar los nombres de autores clásicos en la narración, busca relacionar esas vidas y esas situaciones, con la propia vida y situación tanto de David como de Arias Trujillo. No es un recurso nuevo ni único del autor, pero sí responde a una sensibilidad propia de la época, y sobre todo de estos intelectuales homosexuales del cambio de siglo. Gesto que comparte también con Wilde, en una experiencia íntima que

abarca unos de los intertextos más importantes de la novela, que son “La balada de la cárcel de Reading”, de la cual también fue traductor al español, y el poema “De profundis”, del que hablamos anteriormente. Asimismo, estos fragmentos que analizamos de corte ensayístico, guardan relación con un propósito similar a los textos que André Gide publica de forma separada entre 1911 y 1920, y que aglutina bajo el título de *Corydon*, una serie de ensayos que buscaban reivindicar la posición de los homosexuales en la sociedad. Lo que tienen en común estas referencias con la obra y el propósito de Arias Trujillo es justamente aquello que destaca Michel Foucault como un rasgo propio de la modernidad: son los modernos quienes develan el sexo como un poder secreto. Dice Foucault: “Lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan volcado a hablar del sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como *el secreto*.” (36) La unión está trazada sobre el gesto de plantear una posición frente al mundo a partir del discurso sobre el sexo. Esto nos permite unirnos a la tesis de Daniel Balderston sobre los “camino del afecto” (expresión que conceptualiza a partir de la obra de Fernando Vallejo), cuando afirma que “las tradiciones literarias se construyen: activamente, por relaciones intertextuales, por recuperaciones, por reescrituras, y, a la vez, tácitamente, por reminiscencias y ecos.” (15) Arias Trujillo está sumándose, entonces, a una tradición a la que admira y cuyos “ecos” están presentes a lo largo de toda su obra. A pesar de que muchas de las referencias son explícitas, como todas las que hemos revisado, existe un acuerdo tácito, sublime, con estas narrativas anteriores a él, un acuerdo común que estructura sus obras y que tiene que ver con el hecho de poner en evidencia las tensiones que en el mundo genera el sexo. Balderston afirma más adelante:

Y si uno estudiara los contactos entre ellos, y con otros círculos, podría comenzar a armar una historia secreta de la cultura latinoamericana. Y, a la vez, a ver cómo emerge una nueva literatura, de claro signo homoerótico, que comparte con otros [...] y que hace legible una tradición que no se armaba públicamente, pero donde hay contactos indudables entre autor y autor, entre texto y texto. (25)

Si en el mundo heteropatriarcal, trasladado a la literatura, existe el imperativo de borrar cualquier rastro de la tradición anterior para así poder establecer una nueva, como lo

elabora Harold Bloom en su libro *La angustia de las influencias* (1973), en este caso, para los autores homosexuales ha sido todo lo contrario. Como lo afirma Balderston, surge entre ellos, entre uno y otro, un hilo invisible que los une, para contar una historia “no contada” y generar un espacio de consuelo y complicidad. Se buscan entre sí y se escriben, por eso son “caminos del afecto”, rutas de escritura que revelan lazos invisibles entre escritores que comparten una historia de vida común, alrededor de la sexualidad entendida como una identidad, como una forma de vida que los hermana. En esa medida, además de un “manifiesto” por la defensa de las libertades individuales, *Sodoma* sería también un vínculo vital con otros autores que en el pasado han compartido la misma experiencia.

### 3. El sino trágico

Hemos planteado desde el inicio de este escrito que *Sodoma* evidencia una posición trágica frente al mundo, asunto del cual nos ocuparemos en la presente unidad. Al respecto, es importante empezar por decir que *lo trágico* lo entendemos exclusivamente como una categoría alusiva a dicha posición, y no como un problema de géneros literarios. La novela misma utiliza esta palabra constantemente para hablar de su desenlace, y es nuestro propósito desbordar los conceptos tradicionales para aproximarlos a la propuesta tanto del autor como de su literatura. Para conseguir esto, dividiremos asimismo la presente unidad en tres partes, la primera para abordar el final de la novela, la segunda para mirar en paralelo el poema de Arias Trujillo titulado “Canción a Roby Nelson” ofrecido al final de la novela y también de temática homosexual, y la tercera para relacionar estos dos textos con la vida del autor.

En la unidad anterior habíamos dicho que los personajes encargados de dar a conocer el destino final de los protagonistas eran Alberto Lister y Pablo Gutiérrez. En efecto, ellos dos cumplen con la función narrativa de informar al lector sobre lo que sucede al final, a partir de un encuentro y una conversación en un café. Sin embargo, son varios los fragmentos a lo largo de la novela que anuncian lo que sucederá, y que si bien habíamos planteado eso como una falla en la composición *narrativa* (por cuanto se vuelve una historia predecible), en cuanto se observa como una obra de carácter *trágico* dicho gesto cobra plena significación y sentido. Según el sociólogo y pensador francés Lucien Goldmann en su libro de 1964 titulado *El hombre y lo absoluto* (Barcelona: Península, 1985)<sup>31</sup>, todos los fragmentos de una obra trágica conforman una totalidad mayor cuando afirma: “El sentido de un elemento depende del conjunto coherente de toda la obra” (24). Es decir, todos aquellos momentos de la narración que advierten al lector sobre los acontecimientos futuros tienen una función particular en ese sentido, absoluto y coherente, del desenvolvimiento trágico de la obra. Esto se relaciona a su vez con lo que dice el joven Lukács en la *Metafísica de la tragedia* (1921) al plantear que: “cada

---

<sup>31</sup> En este libro, Goldmann se ocupa del surgimiento de la sensibilidad trágica en Francia a partir del movimiento jansenista en el siglo XVI, y particularmente de las tragedias de Racine.

momento es un símbolo, una reducida refiguración del todo, que sólo por el tamaño se distingue de él” (1985, 252). De manera que lo que podría ser considerado como un error de la técnica narrativa, puede a su vez considerarse como un acierto en la configuración trágica de la obra, así se trate de una novela y no de una pieza teatral.

Resulta necesario que nos detengamos en la forma en que se va elaborando el escenario trágico, y que miremos aquellos fragmentos de los que hemos hablado. La primera vez que aparece la palabra “tragedia” es en el prólogo de la novela, cuando se vincula a David con aquella estirpe de hombres de Sodoma que han muerto antes que él y a la que él se viene a unir. Dice la cita: “Es seguro que antes que él, desde el principio del mundo, hayan vagado por la tierra seres atormentados como David, que murieron silenciosamente, porque les faltó coraje para narrar a sus semejantes sus horribles tragedias.” (7) Es evidente que el primer anuncio de la tragedia lo constituye el prólogo mismo, y que toda la narración se encargará de comprobar porqué la vida de David encierra un destino trágico inexpugnable, que es el sello de todos los habitantes de Sodoma. Parte de eso lo hemos abordado en las dos unidades anteriores. Toda la primera parte de la historia, que analizamos como una novela de aprendizaje, funciona como una preparación para el verdadero final trágico, que inicia con la aparición del personaje de Charles Wills Evans. Desde el momento en que se introduce al personaje, se hace referencia a su relación con la muerte por aquello en lo que trabaja: el ser acróbata se convierte en sí mismo en un símbolo de la muerte y la fragilidad de la vida y del destino, y nos permite anticipar que de tal manera morirá el personaje en algún momento. Dice el narrador sobre Evans: “Se trata ahora de su primer y más importante trabajo. “El desafío a la Muerte”. (...) Este chico agilísimo se reía de los peligros y habría podido llamarse el galanteador de la Muerte, a la que hacía piruetas y burlas desde una altura que daba vértigo” (186). El nombre de la acrobacia es supremamente significativo y permite vincular el inicio con el final, por cuanto es su “primer” trabajo pero también será el último. En adelante, cada vez que David asiste al circo para ver a Evans, se hace referencia al mismo augurio fatal, a cierta aura que el personaje ofrece frente a la muerte: “Y siempre que asistía a los espectáculos, aún a fuerza de repetirlos, sufría horriblemente, presenciando los trabajos de Evans. Le parecía que la Muerte lo acechaba a cada

instante.” (196), y continúa más adelante: “El alma se angustia y los ojos siguen vehementes y ansiosos la trayectoria del cuerpo amado, que se balancea trágicamente entre las redes del Destino.” (196). Esa Muerte que “acechaba a cada instante” es la que se asocia con ese trágico balanceo entre “las redes del Destino”. Muerte y Destino, con mayúsculas que personifican y dan un valor total, están juntas indisolublemente en el futuro del joven personaje y no cabe duda de que el narrador está avisando al lector lo que sucederá. Incluso más adelante, cuando se encuentran los dos en pleno enamoramiento, el narrador enfatiza en que aquel romance acabará mal:

Los días pasaban vertiginosamente y él no adelantaba nada en su amistad pecaminosa, en el acercamiento definitivo de esa amistad que es más que amor porque lo es todo en la vida, porque de su exquisita ceguera sólo salimos cuando las manos heladas de la tragedia nos despiertan del grato sopor, para cobrarnos con lúgubre avaricia y pródigos tormentos, cada uno de los más deliciosos minutos que hemos vivido... (197)

En esta cita podemos ver que los personajes se encuentran ciegos ante la fatalidad de su destino, lo ignoran debido al embelesamiento de ese amor que “lo es todo en la vida”. Es interesante además la inclusión de la primera persona en la descripción, como si el narrador se estuviera incluyendo en la percepción que se ofrece, y como si él mismo hubiera tenido que vivir lo que describe de David y Evans. Este gesto está presente en muchos momentos de la narración (lo hemos visto desde el prólogo y hemos hablado de él), y nos permite aproximar los acontecimientos narrados con la vida del propio autor, como veremos más adelante en esta unidad. Ese despertar que se genera del “grato sopor” se relaciona con lo que mencionamos en la primera unidad frente a la madurez viril, generada justamente por la intervención de esas “manos heladas de la tragedia” que nunca abandonan a los pederastas o uranistas, de los que hablamos en la unidad anterior. El sentido de la tragedia concluye y da valor a la propuesta general de la novela, en una mirada global de la obra. Todos los personajes que toman lugar en la narración se verán inmersos en la tragedia final, e incluso varios de ellos poseen la posibilidad de verla venir; tal es el caso de María Mercedes, quien abiertamente previene a David sobre el mal que le avecina de la mano de Evans, tan pronto lo conoce:

Ese muchacho va a ser fatal en tu vida, David. Es demasiado hermoso para que pueda ser bueno. [...]

En verdad te digo, que hay en los ojos verdes de ese muchacho un temblor de tragedia. Guárdate de él, porque sus ojos pueden tener maleficios y traerte desgracia, como ciertas piedras preciosas. [...]

Recuerda que detrás del amor, ríe la máscara horrible de la tragedia, con una mueca desgarradora. (246)

La sentencia está clara desde el principio de la cita. María Mercedes no duda de la fatalidad del destino ni de las desgracias que Evans le traerá a David. Sólo en este fragmento aparece dos veces la palabra (“temblor de tragedia”, “máscara horrible de la tragedia”). Se hace referencia también al maleficio de Evans y a su belleza engañosa, que no puede traer nada bueno; “demasiado hermoso” indica un exceso, algo fuera de lo natural, que solamente puede provocar desgracias, y en ello radica la advertencia. En el desarrollo de una obra trágica resulta fundamental que los acontecimientos vayan siendo evidentes para todos, tanto para el público (en este caso el lector) como para los otros personajes, salvo para el protagonista. Así, son varios los personajes que intuyen lo que vendrá, como acabamos de ver con María Mercedes, pero David es incapaz de reconocer lo que se le presenta como algo negativo. En ello radica esa ceguera característica de los personajes trágicos, “exquisita ceguera” que veíamos en el fragmento anterior, que ahonda y amplifica la realidad trágica. Aristóteles en su Poética también plantea la ceguera del personaje central como un elemento base para la resolución trágica, que en este caso, se materializa perfectamente en la figura de David. Ese momento de reconocimiento final propio de la tragedia, el momento en que aquello que ha permanecido desconocido por el personaje pero conocido por los demás sale a la luz, y se vuelve entonces algo también conocido por el protagonista, es lo que en la primera unidad denominamos como madurez viril del personaje. Si bien es claro que aquello a lo que se refería Aristóteles originalmente dista mucho de lo que plantea Lukács, podemos aproximar los conceptos para profundizar en la propuesta de la obra y encontrar ciertas convergencias con la posición trágica del mundo. Son posturas eminentemente negativas con respecto a la realidad, que dialogan con unas condiciones muy concretas de la historia y de las circunstancias sociales de quien escribe. Inicialmente, con la madurez viril propia de las novelas de aprendizaje, habíamos planteado un personaje que llega a



un momento de conciencia plena sobre la imposibilidad de cambiar o modificar las condiciones del mundo. A ese momento llegamos al final de la primera unidad, cuando citamos el fragmento en que David decide irse, después de haber estado preso y haber perdido aquello que soñó, para Buenos Aires, como única alternativa posible (ver páginas 40 a 42). Sin embargo, luego de proyectar el viaje y soñar nuevamente con un lugar en el que pueda ser verdaderamente él, el narrador se encarga de cerrar el ciclo de manera definitiva, radical, propia de la tragedia, al hacer notar la ingenuidad de dicha intención. Veamos el fragmento:

Ignoraba ingenuamente, a Buenos Aires, David era un niño grande, que sólo tenía una imaginación febril, y ninguna experiencia de la vida brava. Sus sueños sobre Buenos Aires eran tejidos como encajes de oro, sin saber que la ciudad del Plata no da púrpura a nadie, sino que viste a sus inmigrantes con la colcha de retazos de los mendigos.

Se encaminaba hacia ella, como el niño inocente se acerca a las zarpas de un tigre que le hace zalemas para atraerlo.

Y David, igual que el infante, íbase a introducir entre las fauces de acero de Buenos Aires, para que lo pulverizara sin clemencia. Se le acercaba, ignorante de que la ciudad argentina atrae al principio con sus tentáculos rosados y tibios, que luego aprisionan para siempre. (306)

Toda la novela funciona como un *bildungsroman*, pero va más allá de la resignación y el conformismo de la madurez viril y culmina con un final de naturaleza trágica que agudiza el sentimiento negativo de la realidad. Es decir, no basta con que el personaje comprenda la inviabilidad de su interioridad en el mundo, sino que a eso se añade un destino implacable que anula definitivamente, por completo, cualquier posibilidad de permanecer. Es ahí donde cobra sentido este fragmento, al posicionar a David como ese personaje que “ignoraba ingenuamente” todo lo que de manera adicional estaba por sucederle, como un “niño inocente” que está apunto de ser devorado por un tigre. Una vez más, la sentencia es radical, y una vez más es el lector quien posee esa información, mas no el personaje. Aún cuando el protagonista ha atravesado todo el proceso de su educación y ha culminado, la tragedia está por cerrarse, como en efecto ocurre más adelante. Habíamos dicho anteriormente que sabemos el curso de los acontecimientos finales, no por boca del propio narrador, como había sucedido hasta entonces, sino por la

conversación entre Alberto Líster y Pablo Gutiérrez. Es ahí donde en efecto conocemos todas las desgracias que se ciernen sobre los personajes de la novela. Sobre María Mercedes, ya sabíamos por las palabras de la criada que había muerto por un sobredosis de heroína, tan pronto David la había abandonado: “Le encontraron en la mesa de noche un paquete grande de esos polvos blancos, de que le he hablado. El médico dijo que se trataba de una intoxicación, por exceso de drogas.” (304). Sin embargo, sobre los otros personajes directamente involucrados en el romance, es decir, David, Evans y Kreysler, son los dos jóvenes quienes cumplen la función narrativa de informar sus destinos; frente a la suerte de Evans, Pablo le dice a Alberto: “¡Qué muerte tan trágica fue la de ese muchacho!” (312), y le cuenta cómo sucedió:

Hacia el joven Evans “El desafío a la Muerte” que, como tú sabes, le dio un vasto renombre. Bien: desafortunadamente esa noche, vi una cosa horrible, que no quisiera presenciar nunca más: falló el resorte de la bicicleta, y Evans se vino abajo, tan rápidamente, que no hubo tiempo de extender la manta de caucho que se estila en estos casos.

Quedó tendido, como una rosa que navegara en un mar de púrpura.

Al chocar su cuerpo contra las barras, éstas desgarraron sus vestiduras.

Estaba desnudo, sobre la arena. Sólo faltaba coronarle de violetas la frente hendida, para revivir un episodio del paganismo. Parecía un joven gladiador, vencido... (315)

La conversación entre ambos personajes fluye de manera natural y se dicen mutuamente la información con la que cada uno cuenta. Alberto refiere lo que tiene que ver con David, su romance con Evans y su cautiverio, y Pablo lo relacionado con la muerte de Evans y de Kreysler. Con este fragmento vemos que se cumplen las expectativas generadas previamente en el lector, respecto al “desafío a la Muerte” y todos los malos presagios que se habían anunciado, tanto por el narrador como por los personajes. Justo después de que nos enteramos de lo sucedido con Evans, Pablo continúa y relata lo correspondiente a Kreysler y dice: “Esa noche, Otto estuvo encerrado en la enfermería velando el cadáver. (...) Frente al cuerpo fragmentado y querido, se emborrachó como un marinero.”(316), el personaje entra en un delirio producto del dolor de haber perdido a su gran amor, y decide colgarse, como de hecho se afirma en seguida: “Por la mañana, su

cuerpo se balanceaba horriblemente del palo más alto del trapecio. Tenía en su rostro una expresión horrenda.” (317). De nuevo, se hace referencia a una situación de exceso, de una muerte violenta en una persona que no es capaz de tolerar la realidad y decide suicidarse. Adicionalmente aparecen palabras cuyo propósito es reafirmar lo macabro de la escena, como “horriblemente” y “expresión horrenda”. Al igual que en el caso de María Mercedes, aparecen sustancias externas (drogas y alcohol) que se relacionan con las muertes de los personajes y que de hecho estarán también presentes en el destino final de David (y del mismo Arias Trujillo). Para este momento en que el recorrido de la conversación ha permitido conocer el desenlace de los personajes más importantes, Alberto y Pablo elaboran una conclusión relacionando todas estas muertes con un destino trágico, producto de la maldición que impone Sodoma sobre sus habitantes, tal como se puede ver en la siguiente cita:

-No hagas frases, Alberto. Piensa en que todos los que han intervenido en este drama, han terminado trágicamente.

-Todos, Pablo. María Mercedes se extinguió entre las garras lívidas de las drogas heroicas. Otto se ahorcó con uno de sus cables, Evans se fue hacia la Muerte por las cuerdas de un trapecio trágico, y David va por la vida como un fantasma errante... Parece que todo esto es el castigo de Sodoma, la maldición de Dios... (317)

Además de resumir lo que hasta entonces habían relatado, es decir, las muertes de los tres personajes, el fragmento cierra con la identificación de David como un “fantasma errante”, expresión que pasa a hacer parte de las muchas que se han empleado a lo largo de la novela bien sea para nombrar a David o para referirse a él: “análisis espectral de un espíritu”, “la infancia en la penumbra”, “el fugitivo”, “el hombre desnudo”, “la llama al viento”, “el cautivo”, que son sólo los títulos de algunos de los capítulos de la obra, entre varios otros modos que se emplean dentro de la narración; tienen en común la elaboración de un imaginario con respecto al personaje, de carácter negativo, relacionado sobre todo con padecimientos (fugitivo, cautivo, desnudo, errante) o figuras infernales, propias de ese “inframundo”, o mundo del subsuelo, del que hablamos en unidades anteriores (espectro, penumbra, fantasma). Dichas expresiones o imágenes se relacionan a su vez con ese “castigo” que cierra la cita, la maldición de Sodoma, que cae con todo su

peso sobre David. Ya al final de la conversación, en la última página antes de acabar la novela, los dos personajes de Alberto y Pablo amplían la hipótesis que habían planteado, agregando: “Aquí, hay algo raro y misterioso, Pablo. A unos, los extinguió la droga; a otros, los devoró la vida y al resto se los llevó la muerte.” (318), a lo que Pablo responde: “Todo esto es extraño, compañero. Existe como una fuerza oculta que empuja a los hijos de Sodoma hacia la tragedia. Todos serán pulverizados inexorablemente, entre las fauces de un dios invisible.” (319) es claro que con estas últimas dos citas se vincula de manera esencial la tragedia con Sodoma y sus habitantes. Confirmamos así la intención manifiesta del autor por incorporar la sensibilidad trágica dentro de su propuesta estética, para fijar una posición ante el mundo que se relaciona no sólo con el destino de sus personajes sino con su propia vivencia como sujeto homosexual en un mundo que le es hostil. De tal manera, empezamos a aproximar los hechos narrados con los hechos vividos, y para ello debemos primero hacer referencia a la última información que se nos ofrece sobre David. Después de que sabemos que el personaje opta por Buenos Aires como una alternativa soñada, Pablo, nuevamente, se encarga de cerrar ese ciclo con la siguiente afirmación: “Y apretando los puños, agregó con voz sorda, temblorosa de amarga certidumbre: -Se lo tragó Buenos Aires...” (318) Con esto se hace claro al lector que el final del personaje, al igual que el de los demás, es nefasto. Es lo último que se dice sobre David en la novela, y se afirma después de que se ha hablado del final del resto de los personajes. Resulta evidente el intertexto con la novela de José Eustasio Rivera, *La vorágine* (1924), cuyo célebre final es supremamente parecido (“Se los tragó la selva”). Ya anteriormente se había hecho referencia a esta novela, en el gesto de presentar los acontecimientos como algo verídico, pero también al referirse a Buenos Aires como “La vorágine inmensa de Buenos Aires” (310). No sólo hay un eco tácito, latente, sino una referencia explícita a la obra.<sup>32</sup> Pensar en Buenos Aires como una gran vorágine es trasladar el imaginario oscuro y terrible de la selva como un lugar que aniquila al hombre, a la gran ciudad como el espacio que consume a las sensibilidades

---

<sup>32</sup> El eco de Rivera y su novela estará presente no sólo en *Sodoma*, sino también en *Risaralda*. Roberto Vélez Correa de hecho afirma que uno de los propósitos de Arias Trujillo con su novela era llegar a escribir una “Vorágine caldense” (24), lo que nos permite apreciar hasta qué punto estaba fascinado este escritor con la novela de Rivera, y es un indicio de cómo esta obra influyó en gran parte de la narrativa colombiana luego de su publicación.

como David y las hace perder en su inmensidad. Esta ciudad implacable, de fauces de tigre que devora, es el exilio trágico al que es condenado David finalmente, como presenta el final de la novela. En efecto, no sabemos más del protagonista luego de esta información. Sin embargo, se hace aquí preciso enlazar el final de *Sodoma* con otro poema de Arias Trujillo, que se ofrece justo después de terminada la novela y que encaja perfectamente en el escenario planteado, para dar inicio a la segunda parte de esta unidad. Es el caso de la “Canción a Roby Nelson”, uno de los poemas más famosos del autor (más conocido que la propia novela) y su otro gran escrito de temática homosexual.

El poema, que de hecho narra también una historia, se centra en el recuerdo que evoca un hombre adulto de su encuentro con un joven de catorce años en un arrabal de Buenos Aires. El hombre queda fascinado por la belleza del adolescente, llamado Roby Nelson, el cual se dedica a la prostitución y accede a acostarse con el personaje por unas monedas. El escenario planteado por el poema es propio de una estética decadente, muy similar al que en algún momento se describe en *Sodoma*, y que de alguna manera persiste y se engancha con ese “mundo del subsuelo” que la sociedad burguesa y moralista condena y desconoce. Aquí una descripción dada en la tercera estrofa del poema: “En el asfalto duro de la amplia costanera / el arrabal volcaba sus luces de colores; / poetas, pederastas, muchachas milongueras / apaches, morfinómanos, artistas y pintores.” (323) En el ambiente descrito salen a relucir algunas figuras importantes de las que hemos hablado antes, como los pederastas y los morfinómanos, que se juntan para configurar esta atmósfera de pecado y vicio, en conjunto con otras figuras que el autor incluye, como los poetas y los artistas. Cabe aclarar que el poema está escrito en primera persona, lo que haría que el poeta, que es el mismo personaje, también se incluya dentro de ese bajo mundo. En medio de ese panorama es que habita Roby Nelson, personaje del que se dice: “Es hijo de la noche y huésped del suburbio, / hoja de Buenos Aires que el viento arrebató, / desperdicio del vicio, pobre pétalo turbio / que el arroyo se llevó; / tal vez en un hospicio su cuna se meció / y es hijo de prostituta y de ladrón!” (324) La descripción del personaje reafirma la estética de arrabal planteada desde el inicio del poema, a través de expresiones como “hijo de la noche” o “desperdicio del vicio”, que se unen a la mención de su origen bajo (prostituta-ladrón). Es entonces cuando el personaje le pide al

joven que se acueste con él y en la cama le dice: “te pido solamente que me vendas dos cosas: / un gramo de heroína / y dos gramos de amor.” (325), que de hecho se repiten al final y son también los versos que cierran el poema. Finalmente, el texto termina con una exaltación y una añoranza del personaje por la belleza de Roby Nelson, mientras se pregunta en qué lugar del mundo podrá encontrarse en ese momento.

El poema también es firmado por Edgar Dixon, en Buenos Aires en 1933, y presenta varios aspectos en común con *Sodoma*; nuevamente la centralidad de la historia está en el enamoramiento de un hombre mayor por un adolescente, cuyos rasgos físicos resultan similares a los que presentaba Evans en las descripciones de la novela. Se hace referencia también a los bajos fondos de la sociedad constantemente, en especial a los ámbitos de las drogas y la prostitución, entre los cuales se posiciona el amor homosexual en el poema. Es posible pensar la “Canción a Roby Nelson”, por la relación que se establece con Buenos Aires y la cercanía en el tiempo de escritura, la autoría del mismo seudónimo y la temática central, como una especie de cierre del ciclo de *Sodoma* y su propuesta frente al amor homosexual; incluso, siendo más atrevidos, es posible pensar el poema como un epílogo de la novela, como una manera de contar la suerte de David en Buenos Aires una vez ha acabado todo. Esto reforzaría nuestra interpretación sobre la posición trágica del autor ante el mundo, pues desmorona cualquier posibilidad de un desenlace positivo para el personaje central de la novela. Si adoptamos esta perspectiva, si tomamos la voz del poema como la del propio David, ampliamos de manera significativa lo que hemos planteado hasta el momento. Ante todas las promesas y posibilidades con que sueña el personaje hacia el futuro, en una ciudad como Buenos Aires en la que finalmente va a poder ser quien realmente es, el destino implacable de Sodoma vuelve a posicionarse como la única y verdadera ruta. De alguna manera, es casi como si nunca lograra escapar de Sodoma; nunca se va hacia ella y nunca se sale de ella, siempre se está ahí. Todos los acontecimientos narrados en la novela, tienen su continuación en el poema: un escenario decadente, miserable, de drogas, prostitución, y sobre todo, de una insatisfacción permanente. Esto se vincula con la afirmación que sobre la novela hace Roberto Vélez Correa en su libro:

No se llega a Sodoma, se está en ella, dentro de su vientre, sometido al infierno de sus pasiones paganas. Por fuera de su casco urbano, habita la “normalidad”, el juez colectivo que estigmatiza y condena. No son, pues, los caminos hacia Sodoma. Los caminos hacen parte del diagrama urbano de la urbe recreada. (62)

Con esto vemos que David está sometido eternamente al infierno de querer perseguir el amor “que no se atreve a decir su nombre”, y de buscar afirmar una identidad negada por el “juez colectivo” que condena; por más de que intente escapar, huir de su realidad para buscar una mejor alternativa, el fantasma de Sodoma lo perseguirá a donde vaya. La ciudad en la cual siempre se está y de la cual no se puede salir se trata, ante todo, de una metáfora infernal. Y la “Canción a Roby Nelson” nos muestra (nos *puede* mostrar) la continuación de esa metáfora. En efecto, la voz que habla en el poema se vincula directamente con una de las afirmaciones que hace David y que citamos en la primera parte de este ensayo: “Allá, por fin, seré nadie, un modesto transeúnte entre millares que vagan cada día por las calles.”, dice el personaje, cuando sueña con una nueva vida en Buenos Aires, cuando por fin se vea liberado del sufrimiento de Sodoma. Lo que vemos justamente en el poema es una voz anónima, un fantasma que no tiene nombre, condenado a vivir de un gramo de heroína y “dos gramos de amor”, viejo, solo, perdido en mitad de cualquier arrabal del río, donde le toca vivir a los que son como él, rodeado de seres igualmente anónimos en la inmensidad de una ciudad que los desconoce. Finalmente, el personaje seguirá viviendo (en otra ciudad) el mismo destino implacable de los habitantes de Sodoma, con el hecho terrible de haber envejecido y de encontrarse solo, a la suerte de las drogas que también acabaron con la vida de María Mercedes, como pudimos ver anteriormente.

De esta manera notamos que esto que llamamos la “posición trágica” en la obra de Arias Trujillo, se encuentra profundamente arraigada en lo que corresponde a la inquietud por la homosexualidad como forma de vida. No podemos entender plenamente el origen o los alcances de esta posición ante el mundo, si no nos aproximamos a la vida misma del escritor, quien tuvo que padecer él mismo varias de las cosas que suceden en sus textos. Con esto nos aproximamos a la conclusión de este escrito, que debemos abordar a partir

de ciertos aspectos biográficos que amplían nuestro punto de vista con respecto a *Sodoma* y su propuesta, y así llegamos a la tercera unidad de esta parte. Hemos mencionado que la homosexualidad de Bernardo Arias Trujillo era de público conocimiento, lo cual tiene varias implicaciones en sus gustos estéticos, así como en su lectura de la sociedad del momento. Con esto no estamos diciendo que el “ser homosexual” *explica* por qué gustaba de ciertas cosas, pero esta realidad sí nos permite relacionar de manera más íntima, personal, *vivencial*, algunos de los elementos por los cuales se sentía especialmente llamado, como por ejemplo su preferencia por Grecia y lo que él llamó “el amor griego”, o su conexión entrañable con Oscar Wilde. De cierta manera, hay una *identificación* manifiesta y permanente con estos referentes, que es innegable y que podríamos considerar como un “contenido ideológico” de su obra, producto de su misma experiencia, tal como lo afirma también Vélez Correa:

Pero, lo que sí hay que señalar es el decidido compromiso del escritor, esta vez, el Bernardo Arias Trujillo de carne y hueso, con un credo personal que se refleja y refrenda en su estética. Pues así como sus agonistas no tienen reatos en declararse “homosexuales” ante una sociedad impermeable a las aberraciones, también el autor admite que su estilo es consecuente con su contenido ideológico. (15)

Es por esto que creemos que es indesligable la vida del autor con la producción de su obra.<sup>33</sup> Los personajes y la situación misma de la novela cobran mayor dimensión y significado cuando le es añadida la propia experiencia del autor como un testimonio de lo narrado. No hay que olvidar que el subtítulo de la obra es justamente “Confesiones

---

<sup>33</sup> En este punto debemos, asimismo, distanciarnos de lo que plantea Roberto Vélez Correa en otro punto de su ensayo, refiriéndose a que la vida y la obra de un autor no tienen por qué juntarse. Ofrezco aquí el fragmento:

Sostengo, sin embargo, un punto de vista: la intimidad del escritor, persona natural y ciudadano del común, no tiene por qué incidir en la apreciación de su producción literaria o artística. En ese sentido me distancio de aquellos críticos que pretenden apoyarse en el “valor civil del homosexual confeso” para elevar la cotización de sus libros. Aquí esto nada tiene que ver. (17)

No podemos estar en mayor desacuerdo con esta afirmación, pues es mantenerse en un paradigma estructuralista de la literatura, donde las obras son consideradas como un objeto impoluto e independiente, y en el que no se tienen en cuenta ni la experiencia ni las convicciones de quien escribe, que son, en últimas, los motores de la escritura.



íntimas de un homosexual”. De alguna manera, el autor acude a la literatura para confesar lo inconfesable, para elaborar y plasmar con más detalle las implicaciones de lo que significaba ser homosexual en Colombia en ese momento, con lo cual de hecho obtiene mayores alcances, porque su obra se convierte en sí misma en una afrenta a los valores imperantes de la sociedad. Más que una “gran obra” en términos literarios, *Sodoma* se concibe como un testimonio que reta y problematiza, directamente, un contexto global. Esta particularidad de la novela como un vehículo para el cuestionamiento social, es referido por Vélez Correa como un reto llevado al extremo, tal como se dice a continuación:

En Arias Trujillo subyace una focalización interna de sus narradores que juega con los extremos de las inclinaciones eróticas, permitidas y no permitidas por la sociedad fuera del texto. Pero, el movimiento pendular, cuando se trata de caracterizar o de poner en acción a sus personajes, parece detenerse con frecuencia en el extremo que más reta la moral judeocristiana. Consciente de ello, construye su proyecto literario, aunque haya momentos en que el dogmatismo pasional del rebelde sexual llegue a extremos como en la novela de Sir Edgar Dixon (18)

Según la cita, es posible que dentro del propósito estético concebido por el autor, se haya desbordado aquella consigna decimonónica del “*épater le bourgeois*”. Es decir, que en el proceso de construcción de la obra haya prevalecido la intención extra-literaria (como vimos en la segunda parte), no sólo para legitimar la homosexualidad, sino también para *trastocar* la sensibilidad burguesa tradicional, de los valores civiles y familiares. En ello se explica el tono reaccionario e insolente del propio Sir Edgar Dixon y de los personajes, los reclamos permanentes y las interpelaciones al lector, pero asimismo aquella “rebeldía sexual” que menciona Vélez Correa, cuya presencia en toda la novela tensiona radicalmente la moral establecida. Sin embargo, contrario a lo que podría considerarse como un gesto que empobrece la labor literaria al ponerla al servicio de propósitos sociales, nosotros creemos que en esto precisamente se haya el valor de la novela, no tanto como pieza de gran valor literario, sino como documento testimonial sobre la manera en que se vivía la sexualidad en determinado momento de la historia colombiana. Es una novela sobre el sexo, sobre las libertades y las represiones del sexo, que como

vimos con Foucault, se vuelve un imperativo para el sujeto del entresiglo, una lucha necesaria que empieza por el discurso sobre el mismo. Para el caso de Arias Trujillo, podemos decir (atrevernos a decir) que *Sodoma* es la primera novela en introducir la palabra *homosexual* en Colombia, en hacer uso de ella, explicarla y legitimarla, lo cual ya representa en sí mismo una gran hazaña, y de *ahí* deriva su valor. Y esto no tendría el mismo sentido si no tuviéramos en cuenta que la vida de Bernardo Arias Trujillo guarda una profunda cercanía con las circunstancias de sus personajes, en lo que corresponde a la encrucijada sexual. Como afirma Daniel Balderston, el tratamiento de la sexualidad en la literatura guarda cierto carácter personal que es intransferible. La inquietud por la sexualidad ya indica que hay algo que se quiere decir; de alguna manera, tácitamente, hay algo que se está confesando. Balderston plantea que en lo que respecta a los escritores cuyo eje de escritura es el sexo, la identidad entre obra y autor es muy estrecha, casi innegable, y de hecho dice que el propio Arias Trujillo “de manera escandalosa para la época, afirma la identidad poética del hablante y del autor” (Balderston, 79). Roberto Vélez Correa afirma algo muy similar, cuando nos advierte que “en Bernardo Arias Trujillo existe una explícita actitud confesional de una orientación sexual que para la época era, valga la redundancia, inconfesable.” (7), asunto que de nuevo nos remite a la necesidad de mirar la obra en conjunto con la experiencia de vida, y esas “confesiones íntimas” de la novela, como un secreto personal también.

De tal forma, no nos queda otro camino que referirnos ahora al Bernardo Arias Trujillo de carne y hueso, concretamente en las coincidencias de su vida con los acontecimientos narrados en su novela, los cuales hemos analizado hasta el momento. Mirar esas convergencias nos permite ampliar y profundizar nuestro postulado sobre la posición trágica, abordada ante todo como un sentir frente al mundo y su negativa frente a la libertad de afirmar una identidad, que para este caso, se entiende a través de la sexualidad. Uno de los primeros interrogantes que surge entonces es el seudónimo empleado para firmar *Sodoma* y la “Canción de Roby Nelson”, Sir Edgar Dixon, pues podría tomarse como una contradicción el hecho de querer luchar por la afirmación de una identidad desde el anonimato. Sin embargo, a este respecto no tenemos más que dos alternativas de interpretación. Por un lado, ante el carácter “inconfesable” de su

orientación sexual que describe Vélez Correa, el seudónimo representa una lucha segura, que aboga desde las posibilidades del discurso pero sin afectar a la persona real. Las “confesiones” del subtítulo de la novela serían entonces las confesiones de un sujeto colectivo, que son los homosexuales. Esto se explicaría en el hecho de que para 1932, año de publicación de la novela, Bernardo Arias Trujillo se desempeñaba como secretario de la Legación de Colombia en Argentina, lo cual quiere decir que ocupaba un cargo diplomático que exigiría, por su naturaleza, evitar cualquier tipo de escándalo público, que inevitablemente se generaría al publicar una obra como *Sodoma*, como bien lo afirma Vélez Correa: “La moral conservadora de principios de siglo no era tolerante para permitir la circulación de una historia de amor homoerótico, descarnada y abierta en sus proporciones existenciales. Firmar un libro de esta naturaleza, en esos años, constituía, no sólo una audacia, sino un suicidio social.” (57). Lo mismo aplicaría para el poema de Roby Nelson. Por otro lado, podemos asumir el seudónimo en términos literarios, como parte de una amplia tradición de escritores que asumieron seudónimos en la elaboración de un proyecto estético personal; baste recordar el famoso caso de Fernando Pessoa y sus célebres heterónomos, a partir de los cuales publicaba su obra en diferentes voces y estilos y que daban cuenta de distintas facetas del mismo escritor.<sup>34</sup> Así, tendríamos al Arias Trujillo en su faceta diplomática, y a Edgar Dixon como el desdoblamiento de una faceta literaria, que se encargaría de plasmar en su obra todas las preocupaciones referidas al plano estético, que en este caso no se concibe por fuera del plano sexual también. Esta alternativa también tendría sentido si tenemos en cuenta que gran parte de lo que propone *Sodoma* está relacionado con una visión que de la homosexualidad ofrece cierta intelectualidad surgida en Inglaterra en la segunda mitad del XIX (que mencionamos en la segunda parte), además de la marcada influencia wildeana que Arias Trujillo profesaba, lo que permitiría comprender el indiscutible tono inglés del “Sir”, así como el “Edgar Dixon”. Más allá de estas dos opciones nos es imposible decir más.

---

<sup>34</sup> Casos como el de Pessoa (quizá el más famoso de todos), fueron abundantes durante la primera mitad del siglo XX. En América Latina se pueden contar, por ejemplo, a Pablo Neruda y Gabriela Mistral. En Colombia contamos con el poeta Miguel Ángel Osorio Benítez, a quien todos recordamos como Porfirio Barba Jacob (1883-1942), procedente de la misma región cultural de Arias Trujillo y quien también era abiertamente homosexual. El uso de un seudónimo o heterónimo para publicar no era un gesto novedoso, aunque era empleado principalmente para la poesía, no para la narrativa.

Optaremos por hacer uso de ambas alternativas, pues tanto la primera como la segunda guardan relación con la realidad del autor y de su obra, y encajan con la propuesta de nuestro análisis.

Nos referiremos ahora a algunos episodios que ocuparon la vida de Arias Trujillo, para mirar las correspondencias de Sodoma y de David con el escritor. Lo primero que podemos notar, sin duda, es el origen de Arias Trujillo en una región de Colombia que remite directamente al lugar donde nace el protagonista de su novela. Por las descripciones de las primeras páginas de la novela, de paisajes montañosos y cubiertos por la bruma<sup>35</sup>, podemos asumir que David nace en una población muy similar al pueblo en el que nace Arias Trujillo, Manzanares, sur oriente del actual departamento de Caldas, un pueblo que para el año de su nacimiento (1903), contaba apenas con cuatro décadas de existencia. Procedía de una familia influyente en la vida pública del pueblo y de varios otros de la región (como Pensilvania, Salamina o Herveo), a partir de ciertos cargos que habían ocupado varios de ellos, entre los que se contaban varios intelectuales, jueces municipales y militares de cierto prestigio. Dicha tradición familiar en un pueblo de tan corta vida, permitía el imaginario de ser considerados como una de las primeras familias o una especie de “familia patricia”, un referente de la comunidad. Ángel María Ocampo en su libro *Pasión y Patria: en torno a Bernardo Arias Trujillo* (Manizales: Manigraf, 2011), hace referencia a este aspecto familiar: “De aquellas primeras familias establecidas en la región y llegadas a Manzanares por el afán de supervivencia después de las tormentosas guerras civiles del siglo XIX, procedía sin duda el hogar conformado por Don José María Arias Jiménez y Doña Emilia Trujillo Vélez, progenitores del escritor Bernardo Arias Trujillo.” (31). Más adelante afirmará: “Aunque éste fue un hogar de humilde condición, procedía de linajudos vástagos con prosapia de intelectuales, escritores y militares.” (35). Estas condiciones familiares son en cierta medida comparables con la cita que empleamos en la primera parte (ver página 15), cuando el narrador de *Sodoma* refiere aquella estirpe de varones egregios que constituyen los antepasados de David, a los cuales el personaje se encargará de “traicionar”, o cuya

---

<sup>35</sup> Como dice el narrador: “Un poblachón triste, de tierras grises y quebradas, con páramos vecinos, encapotado de neblina” (25)

“raza” se encargará de degradar; el propio Arias Trujillo, en un texto titulado “Carta a Josefina Dugand en Barranquilla”, el cual hace parte de su libro *Diccionario de emociones*, menciona su origen que resulta muy similar al descrito en la cita de *Sodoma*. Miremos un fragmento:

Yo soy (...) de una raza de labradores hidalgos que no conocieron nunca el mar. El último de mis abuelos lo miró por vez postrera hace cuatro siglos, cuando vino de España en busca de vellones de oro y de maduras indias en flor. (...) Mis últimos ascendientes se trajeron el mar en los ojos de sus mujeres, y se internaron luego en las cordilleras de Antioquia para siempre jamás. Y la que antes fuera una estirpe de marinos y de enamorados, tornóse en lo sucesivo en una bíblica prosapia de labriegos temerosos de Dios y amantes de la égloga. (57)

Llaman la atención nuevamente las palabras “raza” y “estirpe”, que dan cuenta de la importancia que se le da a la genealogía, característica muy propia de la cultura antioqueña. Por la misma razón, aparecen también las referencias a España y a los ojos azules de los últimos ascendientes, lo que concuerda con el origen castellano de David y el énfasis que hace el narrador en ello. Para ambos casos será fundamental el tema del pasado y de su origen, para identificar aquello con lo que deben romper; ambos tienen en común la sensación de no poder dar continuidad a su raza, pues ambos emprenden un viaje lejano, rompen con el hogar paterno, adquieren una educación en la capital, y sueñan con Buenos Aires como destino posible. A esto se suma, por supuesto, el hecho de no procrear por asumir una identidad sexual *distinta* a la de su progenie. El propio Arias Trujillo refiere ese rompimiento en la misma carta, más adelante: “Yo fui el primero que violó la tradición familiar, desgajándose de la tierra maternalicia para buscar el mar lontano.” (57) El hecho de “violar” la tradición de su familia implica en un primer momento “desgajarse” de la tierra, salir de las cordilleras de Antioquia donde sus antepasados se habían arraigado “para siempre jamás”, para dar inicio a una vida en la ciudad, como de hecho inicia la novela. Bernardo Arias Trujillo sale de la casa de sus padres en Manizales y primero culmina sus estudios básicos secundarios en el Colegio de Cristo de Manizales, para a los dieciocho años de edad dirigirse a Bogotá e iniciar sus estudios de Derecho en la Universidad Libre y posteriormente en la Universidad

Externado de Colombia. Estos años de formación en Manizales y Bogotá serán determinantes para la consolidación de sus posiciones políticas, del más acérrimo liberalismo, pero asimismo de su vocación literaria e intelectual. Las tertulias a las que estaría vinculado en Manizales, las personalidades que conocería allí, como Silvio Villegas y José Camacho Carreño (por quien tendría la posibilidad de viajar a la Argentina), y la publicación de sus primeros escritos en Bogotá, en la revista “La Novela Semanal” dirigida por Luis Enrique Osorio, son prueba de ello. Sin embargo, más allá de estas coincidencias regionales, la similitud del paisaje y del origen tanto del escritor como de su personaje, y el gesto de “salir de casa”, será la capital argentina el gran vínculo entre ambas historias. En efecto, Buenos Aires representa un momento de quiebre en la vida de Arias Trujillo, pues es allí donde se consolida realmente su oficio como escritor; la novela objeto de nuestro análisis es escrita en Buenos Aires y publicada allí mismo. Albeiro Valencia Llano, hasta el momento el biógrafo que de manera más seria se ha ocupado de la vida de Bernardo Arias Trujillo, dice en el prólogo del *Diccionario de emociones* lo siguiente sobre la permanencia del escritor en esta ciudad:

Aunque permaneció en Buenos Aires durante dos años, sin recibir sueldo, supo aprovechar el ambiente intelectual que ofrecía la ciudad. Se relacionó con escritores, artistas y políticos, paseó por salones elegantes, pero también conoció los arrabales. Vivió este mundo rodeado de muchachas milongueras, pederastas, morfinómanos, poetas y pintores. (14)

Si tenemos en cuenta que para inicios del siglo XX Buenos Aires figuraba como una de las ciudades más grandes del mundo, el ambiente que describe Valencia Llano en la cita significa para el escritor un descubrimiento similar al que significa Nueva York para Federico García Lorca en su momento, quien de hecho es uno de los escritores a los que Arias Trujillo conoce durante su estancia, junto con importantes figuras de la época como Alfonso Reyes o José de Vasconcelos, por ejemplo. Comenta el propio Arias Trujillo en su “Remembranza de Federico García Lorca”, incluida también en su *Diccionario de emociones*: “Fui en Buenos Aires en 1933, y esto sin jactancia, de los buenos amigos de Federico García Lorca. Lo cual ya constituye un título porque el poeta de Granada era esquivo y no se daba fácilmente.” (47). De manera que para un escritor proveniente de un

país periférico como Colombia en ese momento, “en donde las gentes mejor informadas viven con diez años de retraso” como afirma Arias Trujillo en otro apartado del *Diccionario de emociones* (89), Buenos Aires le abre nuevas posibilidades de interpretación del mundo. Incluso, es fundamental pensar en Buenos Aires no solamente en términos de lo que su ambiente intelectual ofrecía, sino asimismo (y principalmente) como la ciudad que le permite a Arias Trujillo asumir la homosexualidad como una opción de vida y como una posición estética y política *frente* al mundo. De ahí la segunda parte de la cita de Valencia Llano, en la que se menciona ese otro ambiente frecuentado por el escritor, cuando dice “pero también conoció los arrabales”. Y de nuevo tenemos a los pederastas, las milongas, los morfinómanos y los poetas, figuras todas que aparecerán tanto en *Sodoma* como en la “Canción a Roby Nelson”. En *ese* ambiente que no es el del lobby literario sino el del “bajo mundo” o el *subsuelo* del que tanto hemos hablado a partir de su obra, es que el autor descubre la experiencia del amor homosexual y adquiere los motivos para escribir su novela y su poema. Buenos Aires permite, entonces, al autor entrar en contacto con escenarios que no existían en Colombia, sobre todo en relación con las multitudes de inmigrantes que llegaban constantemente al Río de La Plata, y poblaban los arrabales que circundaban la ciudad. Ese ambiente genera su propia estética, y es permisiva también con ciertas prácticas que dentro del núcleo de la sociedad se consideraban clandestinas, como la homosexualidad o el consumo de drogas.<sup>36</sup> A diferencia de Francia o de Inglaterra, en donde las clases altas eran más tolerantes (dentro de lo posible) con la homosexualidad, en Argentina (y en América Latina en general) era perseguida y condenada por las clases dirigentes, considerada una “desviación” y una “anormalidad”, de la que de hecho se culpaba a los inmigrantes extranjeros, por lo que la homosexualidad era relegada principalmente a los estratos bajos.<sup>37</sup> No sorprende que

---

<sup>36</sup> El tango es la muestra más tangible de la estética producida por el arrabal y la multitud. Un claro ejemplo de esta estética que conjuga todos estos elementos es el caso de Andrés Cepeda, un conocido poeta lunfardo, delincuente, anarquista y homosexual de principios del siglo XX, fue también compositor de tangos, varios de ellos interpretados por Carlos Gardel, quien fue amigo suyo. Fue perseguido en múltiples ocasiones por su conducta, “criminal” y “homosexual” como lo refiere Osvaldo Bazán en su libro sobre la homosexualidad en Argentina.

<sup>37</sup> En 1887 se publica en Argentina una novela titulada *En la sangre*, escrita por Eugenio Cambaceres (1843-1889), en la que se habla de un personaje homosexual llamado Genaro Piazza, hijo de inmigrantes italianos.

Roby Nelson sea entonces hijo de inmigrantes, y que toda la situación del poema se propicie en los muelles de los arrabales, por ejemplo.

Es evidente que Colombia no podía ofrecerle a Arias Trujillo nada de lo que había experimentado en Argentina. Si bien sentía un apego entrañable por el país y por Manizales, y por más de que siempre se mantuvo activo intelectualmente y asistía a múltiples tertulias literarias, el contexto general era radicalmente diferente.<sup>38</sup> Adicionalmente, a su regreso, se ventilaba en la opinión pública su homosexualidad, aspecto que le produjo un gran golpe emocional. La población de Manizales para la década de 1930 no alcanzaba los cien mil habitantes, por lo que prácticamente toda la ciudad lo conocía, mientras que Buenos Aires superaba los dos millones de habitantes (momento en el que además la mayoría de su población era extranjera). Aquella expectativa de David de fugarse y “ser nadie” en Buenos Aires, de alguna manera tiene eco y réplica en Arias Trujillo; Albeiro Valencia Llano afirma en su texto que el autor “había tomado la determinación de radicarse definitivamente en Buenos Aires” (124). Incluso el propio Arias Trujillo así lo refiere en una carta que Valencia Llano cita en su libro: “Tengo el propósito de irme para Buenos Aires, donde hay un ambiente más favorable para mi temperamento” (125); Tanto el ambiente como el temperamento que de los que habla la cita tienen una connotación doble; por un lado, ambiente y temperamento que por supuesto tienen que ver con la posibilidad de volver a experimentar lo que había encontrado en Buenos Aires, y de vivir su sexualidad libremente, en el anonimato propio del mundo del arrabal y de los alucinógenos que tanto lo cautivaban. Y por otro, ambiente y temperamento relacionados con la posibilidad de expandir sus horizontes intelectuales, en una ciudad que albergaba a múltiples escritores y que se posicionaba como el verdadero meridiano cultural del mundo hispánico, aspecto que también refiere Arias Trujillo, como un motivo adicional para justificar su decisión: “Buenos Aires será dentro de poco el primer centro cultural de América, pues todas las casas editoras españolas se están radicando allí.” (125). Así, esa doble naturaleza de Buenos Aires, de mundo del subsuelo que le permite al individuo satisfacer sus deseos como le venga en

---

<sup>38</sup> Esto se puede percibir también en el tono y la temática de su siguiente novela, *Risaralda*, escrita y publicada en Colombia, que ha sido clasificada como “criollista” por el escenario y la situación en que se desarrolla su trama.



gana, en medio del anonimato que otorga el vivir entre una multitud de millones de personas, y también de capital cosmopolita, que ofrece todos los lujos y los placeres, donde habitan las grandes personalidades del momento y que promete asimismo la posibilidad de publicar en las grandes casas editoriales, junto a otros grandes escritores, son aspectos que nos acercan a explicar la predilección de Arias Trujillo por Buenos Aires, y el vínculo de esta ciudad con su obra, con David, con *Sodoma* y con Roby Nelson. Esas aspiraciones de radicarse en Buenos Aires, por las cuales presenta renuncia a su cargo el 18 de febrero de 1938 en Manizales, se ven truncadas, sin embargo, por las circunstancias que rodearon su muerte, acaecida el 4 de marzo de ese mismo año. Dentro de lo que se ha sabido sobre este tema, a partir de los partes médicos y la labor documental de sus amigos y los biógrafos posteriores, todo parece indicar que su muerte obedece a una sobredosis de morfina, alucinógeno por el que el escritor mostraba especial preferencia. Veamos la siguiente cita, tomada de la biografía de Valencia Llano:

En el impacto inicial que produjo el fallecimiento de Arias Trujillo, sus amigos más cercanos empezaron a indagar sobre las razones de su muerte. Según el médico Jaime Robledo Uribe se debió a una hemorragia cerebral que lo mató de manera casi repentina. También se supo que a mediados de febrero le había dado un ataque semejante, pero la intervención oportuna de los doctores Jaime Robledo y Emiliano Gutiérrez lo salvaron de manera casi milagrosa.

Transcurridos varios días, algunos de sus amigos plantearon que su muerte había sido causada por una sobredosis de morfina. (129)

Por coincidencias de las que a veces no faltan en la literatura, Bernardo Arias Trujillo corrió con la misma suerte que los personajes de su primera novela. Así como María Mercedes, la mujer de *Sodoma* que siempre buscó en las drogas un escape hacia esos “remotos paraísos artificiales, en donde sólo se habla un idioma de músicas, de pétalos y de aromas” (*Sodoma* 236), y que finalmente murió en esa misma búsqueda, Arias Trujillo acabó con su vida de la misma manera. Si bien no podemos afirmar a ciencia cierta si se trató de un suicidio, es claro que su afinidad por las drogas ocasionó un daño cerebral irreparable, y que antes de su muerte ya había estado en riesgo en varias ocasiones. Hablar de suicidio en estos casos siempre es una posibilidad, no del todo desacertada,

aunque se trate de una especulación. Y de hecho, una especulación que fue muy aceptada, curiosamente, por la recepción de su novela, como lo afirma Valencia Llano: “Años después, cuando la novela *Por los caminos de Sodoma* facilitaba entrar al terreno de las especulaciones, hizo carrera la tesis de que Arias Trujillo había muerto “bajo la advocación de la Eutanasia, la diosa de la buena muerte”.” (130) Pero más allá de tratar de determinar si efectivamente se suicidó, que nos es imposible, lo que nos queda a nosotros es la posibilidad de plantear un lazo íntimo entre el escritor y su obra. La cercanía sí es indiscutible, y en ella cobra sentido y se ilumina nuestra interpretación. Más allá de su muerte, nos encontramos ante la experimentación de un *límite* que constantemente se pone a prueba, y una prueba que es la misma vida. En el juego con ese límite, que al final se cruzó, está presente la posición trágica, pues Bernardo Arias Trujillo *sabía* que su vida estaba en riesgo, y aún así continuó con su consumo de morfina, en una cantidad mayor, cuyos daños ya no pudieron ser auxiliados por la medicina y fueron los que le produjeron la muerte. A pesar de haber padecido antes experiencias cercanas a la muerte, como vimos en la cita, el escritor mantuvo su preferencia por el límite y al final le ganó. Y así como en la naturaleza trágica, hay un momento que lo ilumina todo, un momento culmen de encuentro con la totalidad, en este caso el gesto mismo de estirar ese límite hasta romperlo es lo que nos permite también asumir ese final de la cita anterior y llegar a suponer que en efecto intervino aquella “diosa de la buena muerte”. Resulta muy hermoso que haya sido justamente su novela *Sodoma*, como afirma Valencia Llano, la que haya llegado a iluminar su vida, y haya hecho posible comprender mejor aspectos y episodios de su propia vida, más que cualquier otra de sus publicaciones. En realidad, no importa ni es nuestro trabajo determinar las causas de la muerte de Arias Trujillo. Pero sí nos corresponde establecer puentes cuando la literatura lo hace posible. Nos hemos referido a una novela de aprendizaje que da cuenta de una educación sentimental muy cercana a la del propio escritor, nos hemos referido asimismo al alegato a favor de una identidad sexual que era la del escritor y que obedecía a sus propias convicciones y referentes, y ahora nos referimos a la posición que frente al mundo evidencia la novela, que da cuenta a su vez de la posición del autor mismo y que se reproduce en el curso de su vida, así como en su

terminación. Para esta afirmación que nos conduce hacia el final, veamos el siguiente fragmento en el que David le profiere a María Mercedes una oda a la convalecencia:

Amo la convalecencia, María Mercedes, porque es como nacer de nuevo, porque es a la manera de un capullo de vida que brotan los propios jardines de la Muerte... [...]

Amo a los convalecientes, porque sus pasos son silenciosos, como los pasos de la Muerte, como las pisadas que amortiguan las alfombras y como el caminar de los fantasmas...

Amo la convalecencia María de las Mercedes, porque es una resurrección lenta, que nos va acercando imperceptiblemente a la vida. [...]

Amo la convalecencia, porque nos sitúa cerca de la tumba y de la cuna y durante ella, se experimenta esa sensación agradable del que va en un tren, con una dulce amiga, y no quiere que se aproxime la estación final, para no truncar el diálogo... [...]

Amo la convalecencia, porque nos trae reminiscencias de ultra-tumba...

Amo la convalecencia, María Mercedes, porque nos da una sonrisa nueva, un gusto desconocido, porque desvanece casi todo lo que fuimos y en cambio se adquieren, al renacer, todas aquellas cosas que hubiéramos querido tener antes en la vida, y nunca las tuvimos, pero ahora, al regreso de la Muerte, volveremos a la lucha con los brazos colmados de ellas, como ofrendas florales... [...]

Amo la convalecencia, María Mercedes, porque sólo ella nos acerca un momento a Dios y apenas traemos un vago recuerdo de su hermosura, que tal vez nunca volvamos a mirar...

Y la amo también dulce María Mercedes, porque traemos del cielo un exquisito cansancio, algo como el ensueño vaporoso del nirvana, que nihiliza todas nuestras aspiraciones malogradas...

Amo la convalecencia, María Mercedes... (154-157)

Este extenso fragmento que hemos seleccionado, bien podría ser el monólogo de un personaje sacado de alguna tragedia, por todos los elementos propios de la sensibilidad trágica a los que hace referencia: la invocación a la Muerte, que aparece tres veces personificada, como aquella que permite el retorno a un lugar pacífico y anhelado; el “nacer de nuevo”, la “resurrección lenta” que acerca a lo que es la verdadera vida; el desvanecimiento personal para la comunión total, por un momento, con Dios, el “nirvana”, con la divinidad; la anulación absoluta de las frustraciones, las luchas y las

“aspiraciones malogradas”, etc. Bien podría ser, también, una confesión del mismo Arias Trujillo, por el tono hondamente personal, íntimo, que además se relaciona con el carácter “confesional” de la novela, y que también da cuenta de aquel “exquisito cansancio” de su vida. Este fragmento es una celebración del momento culmen, la convalecencia como símbolo del que va a morir pronto, pues ante todo se ama lo que termina, ese momento *justo antes del fin*, como en las tragedias, que iluminan todo lo anterior y justifican toda una vida. Es claro que en la voz que habla hay una añoranza por alcanzar aquello que no se ha alcanzado en la vida, y que para ello se hace necesario morir, pero al hacerlo, decirlo. Es así como entendemos la sensibilidad trágica. Pareciera que todo lo que hemos planteado nos conduce a pensar que no había otro camino posible, más allá de lo que sucedió el 4 de marzo de 1938, como si el destino del escritor fuera justamente el que terminó siendo, en concordancia con sus palabras y con su obra. Si tenemos en cuenta que “la tragedia no es otra cosa que el despliegue máximo de las fuerzas de un hombre en lucha con el destino, con el mundo que está fuera de él, sobre un problema central de la vida” (López Soria 145), la novela *Por los caminos de Sodoma* y la vida de Bernardo Arias Trujillo representan en sí mismas un testimonio palpable de esta lucha. Y si tomáramos el final, tanto de la novela como de su vida, como una *decisión*, se transforman en *ese* momento de culminación trágica, de un mensaje que es radical y que da sentido a una lucha que es personal, cultural, histórica y política, y que se traduce en el intento por defender las libertades individuales y redimir así una identidad sometida.

- **A manera de conclusión**

En el desarrollo de este escrito nos hemos preguntado por *Sodoma* desde diferentes perspectivas, y la hemos analizado en función de una tipología según sus características (*bildungsroman*), de un propósito político ostensible y declarado más allá de la literatura (alegato y defensa de los homosexuales), y de una posición ante el mundo producto de una visión personal del autor (sensibilidad trágica). En efecto, vimos cómo el curso narrativo del texto permite pensar en una obra que evidencia la educación sentimental de un hombre homosexual a principios del siglo XX; vimos cómo se concibe el discurso frente a la homosexualidad a partir de ciertos referentes del autor, influencias del pasado y concepciones sobre el cuerpo y el comportamiento, que buscaban elaborar argumentos para poner al lector del lado de los homosexuales, no sólo conmoviéndolo a través de la ficción sino convenciéndolo a través del discurso racional; y vimos cómo, desde la interpretación que el autor hace sobre el momento histórico, el contexto y las posibilidades de vivir libremente, se establece un juicio radical sobre el mundo, que repercute en su obra y que concuerda con el desenlace de su misma vida. Si bien nos hemos detenido en el análisis de una *novela*, es decir, de un texto de literatura que está inscrito dentro de unos parámetros formales y cuyo estudio ya tiene delimitado un procedimiento disciplinar determinado desde hace mucho tiempo, es preciso trasladar el producto de este análisis a un escenario que trascienda los *límites formales* de la literatura y se asuma como un *testimonio*, como una *experiencia* textualizada, que permita ampliar el panorama hacia el estudio de la cultura como un problema más extenso, y sobre todo, profundizar en las luchas individuales que buscan transgredir los *límites sociales*, las barreras impuestas por la misma sociedad sobre las vidas de muchísimas personas. Es decir, el valor del debate alrededor de textos como *Sodoma* radica no tanto en el rescate de sus cualidades literarias, sino en la posibilidad de interrogar las formas en que se han construido realidades tan complejas y decisivas como lo son el género y la sexualidad en América Latina, y los discursos (mecanismos) de poder ejercidos para controlarlas. Para reforzar esta postura nos apoyamos en lo planteado por la pensadora norteamericana Judith Butler, quien en su libro *El género en disputa* (Paidós: Bogotá, 2017) afirma:

En definitiva, la “coherencia” y la “continuidad” de “la persona” no son rasgos lógicos o analíticos de la calidad de persona, sino, más bien, normas de inteligibilidad socialmente instauradas y mantenidas. En la medida en que la “identidad” se preserva mediante los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad, la noción misma de “la persona” se pone en duda por la aparición cultural de esos seres con género “incoherente” o “discontinuo” que aparentemente son personas, pero que no se corresponden con las normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas. (65)

Todo lo que hemos planteado en este escrito y la novela misma de Arias Trujillo son en esencia un intento por trastocar esos “conceptos estabilizadores” que imponen una única forma de entender el género y la sexualidad cuyo fin es regir y mantener un modelo social. Son también un intento por hacer notar que aquellos conceptos comúnmente aceptados representan construcciones propias de la cultura, que sólo se hacen visibles cuando aparecen las “incoherencias”. Manifestar esa *no correspondencia* entre los individuos (con sus obras) y las normas de género, y profundizar en ella, es la responsabilidad de investigaciones como ésta, para abrir nuevas preguntas y generar nuevos debates, y para contribuir al cambio de paradigmas con respecto al entendimiento de la sexualidad humana y al ejercicio de la libertad. *Sodoma* abre la ruta para una nueva “forma de ser” en el escenario de la narrativa colombiana, no porque antes no existieran personas así, sino porque no se había contado su experiencia de esta manera, más allá del panorama legal o científico. Este tipo de discurso trae consigo el desarrollo tácito de la empatía, que debería ser, en últimas, el propósito de todo ejercicio investigativo en el campo de las ciencias humanas. Ahondar en esta novela permite indagar en los orígenes de las luchas por la liberación sexual en América Latina, entender los matices y las contradicciones de nuestra propia sociedad, y movilizar desde la teoría y la crítica hacia la transformación social, como lo enuncia Foucault en el primer tomo de *Historia de la sexualidad*:

La afirmación de una sexualidad que nunca habría sido sometida con tanto rigor como en la edad de la hipócrita burguesía, atareada y contable, va aparejada al énfasis de un discurso destinado a decir la verdad sobre el sexo, a modificar su economía en lo real, a subvertir la ley que lo rige, a cambiar su porvenir. (12)

En el sometimiento se descubre la necesidad de buscar la libertad y los mecanismos para conseguirla. Gran parte del propósito de esta tesis está consignado en la última parte de esta cita, que obedece también al deseo personal de Bernardo Arias Trujillo cuando escribió *Por los caminos de Sodoma*; “modificar”, “subvertir”, “cambiar”, son verbos que materializan perfectamente las posibilidades de una novela como esta, y que dan cuenta asimismo del poder de la literatura. Hoy en día, cuando el mundo académico está cada vez más en la búsqueda de una integración de discursos, es fundamental que la literatura se asuma como un discurso que permite descubrir inicios, orígenes, de múltiples imaginarios de la cultura, y hacerlos hablar. La narrativa le pone voz a un orden amplísimo de creencias, percepciones, saberes que se han naturalizado y que están mediados por la cultura, que es preciso que la academia recoja y difunda. En esto, justamente, es que radica el valor de estos documentos: en la afirmación de una sexualidad sometida que a través de tomarse la palabra pretende generar una transformación de los modos de vida a futuro, y es *ésa* palabra la que debe ser oída y analizada, por encima de sus aspectos estilísticos o sus particularidades técnicas. En efecto, Bernardo Arias Trujillo y su novela poseían un entendimiento de la sexualidad que para su momento y lugar fue en suma transgresor, pero que actualmente aporta un capital invaluable para el estudio de la construcción cultural del sexo, el género y la sexualidad en Colombia. Y por eso me permito cerrar este escrito con una última cita de la novela, que aglutina este criterio en las palabras del personaje de María Mercedes:

Yo acepto todas estas cosas, porque tengo un concepto ilimitado de la libertad sexual y porque reconozco que lo único verdaderamente soberano que existe en los reinados de la tierra es el derecho de satisfacer los instintos en la forma que nos dé la real gana, como nos plazca y no como el prójimo quisiese que lo hiciéramos según su gusto. (234)

## Bibliografía

- Arias Trujillo, Bernardo. *Diccionario de emociones*. Manizales: Edición Lucio Michaelis, 2012.
- —. *En carne viva*. Manizales: Edición Lucio Michaelis, 2012.
- —. *Por los caminos de Sodoma. Confesiones íntimas de un homosexual*. Manizales: Edición Lucio Michaelis, 2012
- —. *El Universal. Sus editoriales*. Manizales: PAM Asociación de Periodistas de Manizales, 1991.
- —. *Risaralda*. Medellín: Editorial Bedout, 1960.
- Badinter, Elisabeth. *XY, la identidad masculina*. Bogotá: Editorial Norma S.A., 1994.
- Bajtín, Mijáil. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bazán, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en Argentina*. Buenos Aires: Marea, 2004.
- Balderston, Daniel. *Los caminos del afecto*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2015.
- Bloom, Harold. *La ansiedad de la influencia*. Madrid: Trotta, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Bogotá: Planeta, 2017.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Bogotá: Siglo XXI, 2011.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. México: Editorial Porrúa S.A., 2007.
- Goldmann, Lucien. *El hombre y lo absoluto*. Barcelona: Península, 1985.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Hincapié García, Alexander. «Raza, masculinidad y sexualidad: una mirada a la novela Risaralda de Bernardo Arias Trujillo.» *Nómadas, Universidad Central de Colombia* (Abril de 2010): 237-248.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la revuelta: literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1998.



- Lipovetsky, Gilles. *El crepúsculo del deber*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- López Soria, José Ignacio. «Lukács y la tragedia». *Revista del centro de investigaciones lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana No.28* (enero-abril de 1984): 143-155.
- Lukacs, Gyorgy. *La teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1985.
- —. «Metafísica de la tragedia». Lukacs, Gyorgy. *El alma y las formas*. México: Grijalbo, 1985. Págs. 243-274.
- Morales Benítez, Otto. «Bernardo Arias Trujillo.» Morales Benítez, Otto. *Estudios Críticos*. Bogotá: Plaza & Janés, 1986. 70-77.
- Ocampo Cardona, Ángel María. *Pasión y Patria: en torno a Bernardo Arias Trujillo*. Manizales: Manigraf, 2011.
- Palacios, Marco y Safford, Frank. «La República del Café: 1903-1946.» Palacios, Marco y Safford, Frank. *Historia de Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*. New York: Oxford UP, 2002.
- Pavel, Thomas. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Rancière, Jacques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del Estante, 2005.
- —. *La división de lo sensible. Estética y política*. Traducción de Antonio Fernández Lera, 2009.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Bogotá: Casa Editorial El Tiempo, 2001.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sommer, Doris. «Un círculo de deseo: los romances nacionales en América Latina.» *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*. (Diciembre de 2006): 3-22.
- Valencia Llano, Albeiro. *Bernardo Arias Trujillo: El intelectual*. Manizales: Universidad de Caldas, 1997.
- Vélez Correa, Roberto. *Bernardo Arias Trujillo: El escritor*. Manizales: Universidad de Caldas, 1997.

- Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Bogotá: La Oveja Negra.
- —. «La balada de la cárcel de Reading». Trad. Arias Trujillo, Bernardo. *Diccionario de emociones*. Manizales: Edición Lucio Michaelis, 2012.
- Zima, Pierre. *Manual de sociocrítica*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013.