

Amores oblicuos

Guillermo Correa Montoya

En el prólogo del libro *El deseo, enorme cicatriz luminosa*, José Quiroga afirma que “hablar acerca de la homosexualidad —es aún, en el terreno latinoamericano, una abertura hacia otras ausencias que hay que situar en el campo de lo textual”¹ y, precisamente la literatura, como lo señala Quiroga, rompió el silencio en Colombia y, en una estrategia cifrada de presencias, voces directas, metáforas, entrelineados y arriesgados relatos, reveló parte de ese secreto de erotismo en apariencia proscrito, que de forma esmerada la prensa y la misma historia de la literatura recubrió de silencio y sombras.

Estas ausencias resultan ser testimonios desleídos y reinterpretados bajo formatos de pudor y reserva, que lee sin resaltar el texto y en un olvido intencional lo traslada a la sombra de la historia, lo recubre de categorías artificiosas y lo esconde en una maraña de adjetivos. Balderston señala que

el recato en torno a la homosexualidad no se origina en el texto sino en una historia que se vuelve “pudorosa” frente a él. De esta manera, y fuera de los consabidos binarismos de composición, el esquema crítico conmina a una historia de evidencias escritas y borradas, proclamadas a media voz, y crea un sistema en el que lo homosexual se mantiene precisamente en el terreno de una “huella” de un “rastros” que apenas llega a la superficie para ser nuevamente consignado a lo suplementario.²

Uranistas, homosexuales, invertidos, sodomitas, pederastas, maricas, cacorros, locas, gais, y otras figuras más aparecen en algunas obras literarias colombianas a lo largo del siglo xx sin evidenciar el recato que la publicidad



El Colombiano. Jueves 4 de mayo de 1972. p. 4

periodística y los discursos religiosos ofrecieron frente al tema; sin embargo, parte de esa evidencia y de esas huellas se oscurecieron en las historias oficiales y se convirtieron en rastros arqueológicos por rescatar del olvido, lo que supone afirmar que, contrario a la percepción que argumenta una inexistencia literaria sobre la noción de un ambiente complejo, peligroso e inquisidor, la literatura ofreció un escenario diverso de sujetos, experiencias y testimonios. No existió tal ausencia, lo que existió fue el silencio consciente e institucional en el formato de *de eso no se habla*, aunque esté escrito.

Si consideramos con Foucault³ que en los amares del cuerpo y el placer se produce siempre un espacio de resistencia que lo tensiona y lo derrama, este espacio de resistencia e insistencia frente al modo institucional de *de eso no se habla* fue resquebrajado y confrontado inicialmente por la literatura y la poesía en

Colombia. Vendría luego a ser certificado y amplificado por la pintura.

Como documentos históricos, como reescritura de la experiencia de sujetos que fue reeditada en el pudor de la literatura y la pintura y como testimonios de ese espacio de resistencia, en este texto vamos a proponer una lectura de la historia de los amores disidentes y desterrados a partir de una selección de obras literarias en combinación con pintores y personajes de prensa; con ellos presentamos un recorrido pictórico y literario en un esfuerzo por entretejer parte de esa historia silenciada, articulada con personajes que, además de su obra, con sus biografías mismas abrieron grietas en ese silencio.

La literatura primero, y la pintura después, ofrecerán un campo amplio de representación de los amores disidentes a lo largo de la historia del siglo veinte. Aunque atrapadas en una suerte de trampa cultural pudorosa y en un territorio problemático de negación pública del deseo, las palabras literarias agrietarán ese terreno para filtrar formas proscritas en el enmarañado establecimiento de la lucha contra la obscenidad. La pintura vacilante, quizás porque su inmediatez gráfica resultaba más provocadora y fácil a la censura, encontrará en la década del setenta, con ensayos previos en años anteriores, un modo posible para confrontar la moral sexual y representar amores y pasiones disidentes.

Esta historia nos muestra que, pese a la osadía temprana de la literatura, las artes plásticas en el país y, particularmente la pintura, se encontraron asfixiadas, durante largo tiempo, entre el pudor cristiano, las disputas políticas bipartidistas, el canon moral y la amplia susceptibilidad social frente a cualquier representación que insinuara el mínimo deseo plegado en algún cuerpo. En consecuencia, por fuera de la imagen literaria, antes de la década del setenta en Colombia la homosexualidad

sólo es representada en negativo en los informes periodísticos de la prensa sensacionalista, cargada de historias trágicas, delincuencia y crimen. Al momento de su emergencia plástica, la reacción conservadora no dejará de nombrar su molestia por la “anomalía” que se pliega al campo artístico, como lo corrobora el tratado de Pedro Restrepo sobre homosexualidad en el arte.

Perdido el eslabón que ataba el arte a las raíces del medio y cultura propios, advino una especie de brote cosmopolita en el que no es aventurero suponer sutiles rasgos de homosexualismo.

En refugio de esta anomalía, enfermedad, o como se la quiera bautizar, se han convertido las artes. Sensualidad, placer por lo débil y delicado, sutileza y sentido de lo bonito, gusto por lo raro y exótico, son características que —por su doble condición— suele poseer el homosexual. La alta costura, el arreglo floral, la decoración interior, la moda y sus derivados, tienen prelación en la sensibilidad de este espécimen y en ello ha descollado siempre.⁴

Para esta historia nos ubicamos en dos ángulos de observación y lectura para entretejer una trama discontinua de amores disidentes y desterrados en resistencia, ausencias de representación, negaciones y exaltaciones. La literatura es la voz oblicua de personajes que resguardaron o ventilaron su secreto y legaron formas subjetivas de representación, de hombres disidentes o desterrados sexuales, contrariados o airados, en una cultura que siempre se convierte en telón de fondo, restrictiva, tensa y disciplinaria.

La literatura nos permitió encontrar el lugar y la voz del disidente, bien porque ocurre una suerte de articulación biográfica entre los escritores y sus obras, como el caso de Porfirio Barba Jacob, Bernardo Arias, Fernando Vallejo, Félix Ángel o Fernando Molano, o porque los escritores en sus relatos representan al disidente o desterrado como parte central de la

trama, sin anunciar alguna conexión con sus vidas, como el caso de José Restrepo Jaramillo o Manuel Mejía Vallejo.

La prensa ofrece otro ángulo de observación, asumiendo riesgos, y está propuesta en este texto como la voz del otro social hegemónico, el medio de transferencia de narrativas institucionales, la voz de un contexto social, que niega e invalida y produce al personaje disidente como una suerte de paria social, posible de disciplinar, exiliar o aislar. Por su parte, la pintura como documento histórico nos permitió observar los modos de autorrepresentación de artistas disidentes sexuales, las transformaciones en el lenguaje plástico y los efectos que dichas representaciones generaron en el contexto social.

Anunciar lo que otros callan o la literatura como traición

En el espacio sociohistórico entre *La novela de los tres* y *Vista desde una acera* hay un silencio tenso, alimentado en el rumor que se quiebra en la confirmación verbal. Un silencio temporal y continuo que se contorsiona y se pierde cuando la palabra reemplaza la presencia no nombrada. Esa fractura en el silencio es la historia que nos ofrece la literatura a lo largo del siglo XX, la historia de un placer/deseo erótico disidente, anulado durante setenta años de la oficialidad histórica, y revestido de cierto heroísmo, persecución y sanción en la emergencia discursiva de la homosexualidad por parte de los movimientos reivindicatorios de finales del siglo. La literatura entrelineó, anunció y desnudó estas historias para ofrecerle una realidad pronunciada y una existencia confirmada, señalando de paso que el malestar no era propiamente ser *marica* sino su confirmación.

La literatura devolvió la palabra a los sujetos atrapados en la curiosidad médica, a los

Lunes de Sida



Todo parece indicar que algunas de las puertas que durante mucho tiempo estuvieron cerradas para los enfermos del Sida han empezado a abrirse. En Antwerp, Bélgica, desde hace algunas semanas una taberna atendida por homosexuales convirtió a los afectados con este terrible virus en sus clientes exclusivos, todos los lunes por la noche. La respuesta ha sido maravillosa y docenas de enfermos van allí a departir cordialmente, en medio de carteles alusivos a los peligros del mal del siglo.

Lunes del Sida. Ed 432. 1990. Agosto 14 al 21. p. 12

condenados en los sermones católicos o en sus silencios de culpa, a los perseguidos por la intriga policial y capturados en la fuga de sus placeres. Los sustrajo de la sanción penal y les otorgó intimidad, cuerpo y erotismo, les devolvió la fuerza de sus partes públicas no pronunciadas y los convirtió en carne y sexo, restituyéndoles su cuerpo confiscado. La literatura abrió una grieta en el discurso del otro y en sus representaciones para heredar una imagen propia y específica.

Desde Barba Jacob, pasando por Arias hasta Ángel, Vallejo y Molano, la palabra literaria abrió un amplio campo de referencia y un lugar de asilo a los desterrados del discurso oficial, posibilitando un espacio reflejo para que sujetos anónimos y abyectos encontraran un campo legible y legítimo para sus placeres:

En efecto, como dicen Deleuze y Guattari, toda literatura "menor", la que se sitúa fuera de las corrientes mayoritarias y del pensamiento dominante, la que hace "tartamudear la lengua", la que es extranjera en su propia lengua, al igual que toda revuelta minoritaria, tiende a constituir un "pueblo". El escritor, así como el rebelde, es un "hombre político", pues en la literatura "menor", "lo que el escritor dice constituye ya una acción política, y lo que dice o hace es forzosamente político" aunque, además,

los demás no estén de acuerdo, de ahí que los enunciados producidos por una “singularidad artística” sólo lo son “en función de una comunidad nacional, política y social, aunque por el momento no se den todavía, fuera de la enunciación literaria, las condiciones objetivas de esa comunidad” [...] En consecuencia, la literatura, así como la revuelta (y la literatura como rebelión), compone un pueblo, una comunidad, una minoría, al “legendear”, proclama Deleuze, muy cerca aquí de Jean Genet.⁵

No obstante, este espacio de ascesis, como lo nombra Genet, produjo otra serie de parias y destierros que no encontraron lugar en el espacio literario. Arias, Vallejo y Ángel no sólo fabricaron imágenes de validación y restitución (de la injuria al orgullo): en sus páginas reprodujeron la serie de *especies infames* que plantea Genet como un lado oscuro de la desviación. Las *locas*, los *afeminados* y los *marginales travestis*, todos ellos y ellas precarizados en su condición socioeconómica y su corporalidad fueron producidos en esta literatura menor, como señalaría Deleuze, como descartables e innecesarios en la formación y emergencia social de un mundo subterráneo que se proclamó para sí como un espacio artístico de hombres herederos de una mítica tradición del amor griego:

Pero la literatura menor, así como la lucha minoritaria, entrañan siempre el peligro de “rehacer el poder y la ley”. De “rehacer fotos” dicen Deleuze y Guattari, [...] pues luchar contra el Poder no significa, indudablemente, que se quiera crear otro. Que se quiera llegar a ser “mayoritario”. Ni que se intente afincarse en el objetivo cumplido de un “territorio”, con su confort y sus reglas, y, por consiguiente, sus exclusiones y opresiones.⁶

Al estilo de Jean Genet, la literatura disidente ofreció un campo de representación y validación para un personaje transfigurado en el lado positivo de la homosexualidad, el hombre discreto, el artista irreverente, el poeta, el escritor, el profesional, entre otros similares, todos ellos cultivados en la institución griega de la

pederastia. Por fuera de este campo se representaron los infames en una suerte de parias trágicos o locas bufonas, personajes necesarios para el contrapunto literario. Con excepción de León Zuleta, o Raúl Gómez Jattin, herederos de un malditismo literario, el primero con *Bazuco Street*, novela inédita, y el segundo con su obra poética.

Ambos, incluso, extendieron sus obras a sus vidas o vivieron sus vidas como obras y crearon un campo de representación del personaje abyecto que no solicita permiso de incorporación social. Sus trabajos sobre sí mismos, en el esfuerzo planteado por Wilde y Foucault de volver la vida de uno mismo una obra de arte, de resistir e insistir desde el cuerpo y el placer, resquebrajaron el orden moral social y revistieron su anormalidad en singularidad y orgullo.

De monstruos siniestros a placeres agónicos

En términos gráficos, el conjunto de *desviaciones* corporales/sexuales que van a ser identificadas como “homosexualidad” empezó a ser representado en Colombia desde mediados de la década de 1940 principalmente en la prensa regional. El semanario *Sucesos Sensacionales* empezará a publicar sistemáticamente imágenes de sujetos transgénero, nombrados como *falsas mujeres*, instaladas en contextos delictivos, marginales y violentos, produciendo un personaje ambiguo que representa el engaño y la traición corporal. *El Colombiano* producirá sobre la imagen del corruptor/violador de niños la representación del hombre homosexual simbolizado como sátiro por su insaciable e irrefrenable instinto sexual.⁷

Estas imágenes nos hablan de un modo de representación exterior; es decir, desde el lugar hegemónico de una voz autorizada socialmente, que establece ficciones y campos diferenciados para construir al Otro desviado que se

piensa monolítico (todos son homosexuales, transgéneros, corruptores de menores) y en su resolución se dibuja el monstruo, el delincuente y el violador de menores, imágenes terribles que refuerzan la repugnancia frente al personaje degradado/contaminante, y, en simultánea, diferencian el campo de la normalidad heterosexual.

Cuando la plástica ingresa en este campo, lo hace precisamente desde la mirada de artistas homosexuales que buscarán contrastar y desdibujar las formas terribles de la representación periodística. Al autorizarse socialmente como artistas, develan un campo de ficciones siniestras y quiebran ese lugar de representación, otorgándoles humanidad a un sujeto y a una práctica erótica proscrita.

La representación de la homosexualidad en la obra de Luis Caballero, Miguel Ángel Rojas, Álvaro Barrios y Lorenzo Jaramillo restituye el cuerpo deshumanizado, las formas y prácticas eróticas ausentes e intencionadamente ignoradas. Al volverla arte público, no sólo se confronta la amplia tradición de pudor y repugnancia formada en el ojo del espectador común, sino que se posibilita un repertorio mayor de identificación y validación cultural para esos personajes abyectos que anónimamente se encuentran en espacios reservados o discretos, en los cuales pueden tener libertad de existencia.

La formidable obra de Luis Caballero fue usada socialmente de manera simultánea por el mundo del arte y por la comunidad homosexual para movilizar sus respectivas agendas. Mientras la crítica validaba su pertenencia a la historia del arte universal y destacaba su aproximación al erotismo, en abstracto, los hombres homosexuales veían expresada su condición sexual y tramitaban a través de la obra de Caballero su compleja dimensión social y política. El afiche de la exposición individual que realizó Luis Caballero en la Galería Garcés Velázquez en 1986 se convirtió para muchos en la única

Los gays se organizan



Cromos. Julio 10 de 1984. pp. 62-65

manera de poseer una imagen de la obra económicamente inaccesible, y funcionó como un poderoso código cultural para señalar la pertenencia a la comunidad gay.⁸

Las pinturas de Caballero conjuran el desprecio y la repugnancia de ese amor que no puede ser nombrado o representado en el escenario cultural/social del país, produciendo las primeras imágenes nacionales de lo que podríamos llamar auto/representación y validación colectiva. Aunque Lorenzo Jaramillo resulta ser reconocido por un público más específico (mundo del arte), sus trabajos también posibilitan un campo de referencia y reconocimiento; en particular, abren el espacio oscuro y ficcional del lugar del sexo, del encuentro y del vínculo grupal y lo valida para ese grupo anónimo que, si bien se provee de una espacialidad en ocasiones clandestina, ha dispuesto sobre estos lugares un sentido problemático de vergüenza social.

En los ochentas, las pinturas de Caballero fueron para nosotros una especie de redención, como si nos viéramos reflejados y valorados en nuestras propias experiencias de amor y sexualidad, yo recuerdo por ejemplo el afiche de un hombre con el torso desnudo; esa fue quizás la imagen más emblemática para quienes empezábamos a sentirnos cómodos con lo que éramos y habíamos dejado de pensar en eso que los otros nos

imponían, como ser la imagen de una loca dañada. Jaramillo me parece que fue de una elite especial, de artistas y gente más metida en la cultura, pero también era muy clave para nosotros porque nos reflejaba de algún modo como comunidad.⁹

La autoafirmación supone, en consecuencia, que los individuos abandonen progresivamente ese espacio de vergüenza socio/cultural y espacial, incorporado en los cuerpos y en los lugares de encuentro, para autorizarse socialmente como sujetos de igualdad que se empiezan a preguntar por las formas y prácticas de ser excluidos, discriminados o desestimados por la vivencia de sus deseos sexuales, sus formas corporales, sus diversidades de género. Al respecto, Eribon señala:

Para los gays y lesbianas es absolutamente necesario, vital, poder dar de sí mismos sus propias imágenes, a fin de escapar a las que durante tanto tiempo se han creado sobre ellos, y ofrecer de esta forma modelos positivos (o neutros, o en todo caso más conformes con la realidad) a los que y a las que sólo tienen delante imágenes tan claramente negativas. Se trata de producir uno mismo sus propias representaciones y, mediante ese gesto, producirse como sujeto del discurso rechazando ser únicamente el objeto de discurso del Otro.¹⁰

Con Miguel Ángel Rojas, el encuentro homosexual adquiere representación pública y, en cierto modo, certificación de realidad; no obstante, las imágenes se esconden, están dispuestas para percibir las como presentes y al mismo tiempo distantes e imposibles de visión y definición. El artista no sólo retoma un fragmento de la experiencia homosexual urbana, sino que involucra al espectador en un juego de abismos, personajes difusos, sombras e imposibilidad, estableciendo en su obra un contexto histórico donde se esculcan secretos, se amplían rumores y se congrega todo tipo de sospechas en procura de una constatación. El deseo de ese personaje abyecto y misterioso

causa curiosidad social, no sólo hay rechazo o un complejo campo de repulsión, también hay intenciones de conocimiento y verificación: ¿quiénes son?, ¿cómo lo hacen?, ¿cómo se encuentran?, son interrogantes que articulan ese territorio tenso de saber y negación.

En Álvaro Barrios aparece otro lenguaje plástico que proporcionará un nuevo universo simbólico de representación para un grupo social que empieza a construir discursos próximos, vínculos identitarios y modos de referencia. Sus trabajos sobre San Sebastián, mártir cristiano, reapropiado en la iconografía occidental como símbolo de referencia gay, al ser reinterpretado en un territorio de placer, dolor y resistencia, recrea un espacio complejo de representación homosexual que se articula entre el dolor y el deseo, la belleza y la carga problemática de su realidad, que parece advertir una sólida conexión entre placer, deseo y dolor; Barrios amplifica el lenguaje cifrado y explora sin restricciones el cuerpo masculino cargado de erotismo en un campo de agonía y éxtasis, cercano a la atmósfera de Caballero.

Las fuerzas culturales que llegaron a secularizar la imagen de San Sebastián parecieron extender una licencia, tanto a los artistas como a los espectadores, para contemplar el cuerpo masculino y enfrentarse a la idea de cómo su belleza nace de una experiencia de dolor intenso que parece experimentarse como si fuera placer. Desde los más diversos medios y corrientes; han sido muchos los artistas del último siglo que se han interesado en reinterpretar su iconografía: entre ellos se cuentan el escritor Yukio Mishima, el cineasta Derek Jarman, o la pareja de artistas visuales Pierre & Gilles.¹¹

Esta atmósfera que emerge entre el placer y el dolor, la agonía y el éxtasis, no solo sugiere unas formas estéticas de representación, también devela un lugar explicativo de ese espacio de referencia e identificación en el que se

vinculan las experiencias de múltiples hombres anónimos, la experiencia de un placer en contravía que se vuelve problemático, tenso y en ocasiones doloroso. El deseo que se despliega en el encuentro con otro cuerpo y el costo que debe asumirse, el valor del cuerpo expuesto, orgulloso de sí mismo, y la carga social que atraviesa esa osadía.

Al referirse a las pinturas de Caballero, Jeans-Uwe Brinkmann discute sobre las posibilidades de interpretación que aparecen en el universo simbólico de los amantes masculinos o de sus luchas, de sus enfrentamientos esquivos al espectador o de los castigos que han recibido por causas que se advierten en la negación social de unas prácticas sospechadas y, en este terreno movedizo, señala:

Sus hombres se abrazan en cuanto deudos o sufrientes; y al mismo tiempo ese abrazo es la expresión de una amistad honda y tierna, de la dulzura entre dos amantes. El momento del homoerotismo entra en juego, a tal punto que crea una ambivalencia casi involuntaria en los cuadros. Muestra la relación entre muerte y eros, ese estrecho umbral que existe entre la ternura y la brutalidad, el éxtasis y el dolor, la agresión y el amor. Caballero expresa abiertamente y sin confusión aquello que por lo general se esconde en las tinieblas de lo que no se puede mencionar.¹²

En esta imagen ambivalente dolor/placer se resume el campo de representación estética de la homosexualidad durante la década de 1980; de ahí que sea, precisamente en las obras de Caballero, donde se anuda un territorio simbólico de referencia y autoafirmación colectiva. La experiencia de la homosexualidad que está atravesada por vectores sociales que transfieren injuria, rechazo, curiosidad y anulación y que, pese a ello, insiste en su fuerza y su desnudez conquistada.

No obstante, ese cuerpo cargado de agonía y deseo tendrá que enfrentarse nuevamente con la reinstalación de un clásico prejuicio socio/

cultural que enuncia infección, contagio, contaminación y degradación: la emergencia del VIH/Sida.

Referencias

- 1 Balderston D. (2004). *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayo sobre homosexualidades latinoamericanas*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, p. 13.
- 2 *Ibíd.*, p. 12.
- 3 Véase la hipótesis represiva y la implantación perversa en Foucault M. (2002). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- 4 Restrepo Peláez P. (1969). *El homosexualismo en el arte*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, p. 18.
- 5 Eribon, D. (2004). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*, Barcelona, Anagrama, pp. 325-326. Eribon cita a Deleuze, G. y Guattari, F. (1975). *Kafka, Pour une littérature mineure*, París, Minuit, p. 15.
- 6 *Ibíd.*, p. 326.
- 7 Véase Correa Montoya, G. (2017). *Raros: Historia cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1980*, Medellín, Fondo Editorial FCSH / Editorial Universidad de Antioquia.
- 8 "25 joyas de la cultura gay en Colombia", en: *Revista Arcadia*, junio 28 de 2012. Recuro en línea: <http://www.revistaarcadia.com/impres/ portada/ articulo/25-joyas-cultura-gay-colombia/28912>.
- 9 Entrevista a Andy García, artista plástico y gestor cultural del Colombo Americano en Medellín durante la década del ochenta, abril 24 de 2016.
- 10 Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, p. 110.
- 11 Cerón, J. (2011). *Sueños con Álvaro Barrios*, Bogotá, Ediciones Jaime Vargas, tomado de <http://alvarobarrios.com/suenosconalvaro/>.
- 12 Caballero, L. (2007). *Homenaje*, Bogotá, Villegas Editores, p. 170.

Guillermo Correa Montoya es doctor en Historia de la Universidad Nacional de Colombia –Sede Medellín– y se desempeña como docente e investigador en la Universidad de Antioquia. El fragmento aquí publicado es un extracto de *Amores oblicuos. Aproximaciones históricas a la homosexualidad en Colombia desde la literatura, la prensa y la pintura, 1890-1990*, obra finalista del 8.º Premio de Investigación y Gestión Cultural de la Universidad de Antioquia / Modalidad Estudios en Cultura.