

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

**Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 03 de abril de 1981**



**“ACERCAMIENTO A LA OBRA PORNOGRÁFICA DE HERNÁN HOYOS: DE
LA CORPORALIDAD AL SACRILEGIO EN SU NARRATIVA”**

TESIS

Que para obtener el grado de
Doctora en Letras Modernas

Presenta

DIANA CAROLINA GUTIÉRREZ RAMÍREZ

Director: Dr. José Luis Barrios Lara

Lectores: Dr. Sergio Rodríguez Blanco

Dr. Panagiotis Deligiannakis

Ciudad de México, 2021

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	4
Capítulo 1: Cuerpo y Literatura. El personaje y el uso del cuerpo en la novelística pornográfica	25
1.1 <i>El personaje en la narrativa pornográfica</i>	25
1.2 <i>Carne y desnudez en la novela porno.....</i>	61
Capítulo 2: Engranaje narrativo en la estética porno de la obra de Hoyos: una aproximación hermenéutica	81
2.1 <i>Personajes, acción y deseo en El Tumbalocas y otras novelas de Hoyos.....</i>	81
2.2 <i>La estética de la pornografía en clave psicoanalítica</i>	107
Capítulo 3: Recurrencias porno: sicalipsis, sacrilegio y satanismo en dos novelas de Hernán Hoyos	149
3.1 <i>Sor Terrible: la lujuria melancólica del deseo</i>	150
3.2 <i>El miembro de Lucifer o la virilidad satánica</i>	191
CONCLUSIONES.....	252

DEDICATORIA

*A Rafael, mi amado esposo,
porque el sonido de su voz calmó mi mundo más de una vez.*

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis y el proceso académico que le precede no podrían haber iniciado ni continuado sin el apoyo económico que me ofreció la Universidad Iberoamericana de México y, en especial, su programa de Becas de Posgrado, como también, la ayuda económica suministrada a través del sistema de becas de CONACYT y su Padrón del Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC).

Agradezco al profesor José Luis Barrios, quien dirigió esta tesis y acompañó todo el proceso. También mi gratitud para el profesor Ángel Octavio Álvarez, cuyas recomendaciones bibliográficas nutrieron las páginas de esta investigación.

Y a mis padres que, con mucho amor, me enseñaron a leer.

INTRODUCCIÓN

Según el prestigioso manual de referencia sobre Estudios Culturales de John Storey, el concepto de *cultura popular* se puede entender como una formación discursiva que tiene funciones ideológicas distintivas hasta el punto que ideología y cultura popular son equivalentes (Storey, 2018, pág. xv). La cultura popular es un concepto vacío que puede ser llenado –dependiendo del contexto histórico de uso– por una amplia variedad de contenidos, a menudo conflictivos entre sí. La cultura popular hace referencia al término “cultura” como modo de vida particular (esto es, las diferentes culturas vividas y practicadas) y a sus concreciones materiales significantes y variables a lo largo del tiempo y del contexto social, conocidas como *textos*. Asimismo, el concepto de cultura popular está integrado por varias dimensiones que permiten operacionalizarlo mediante oposiciones binarias: cultura de mayorías frente a la cultura de minorías (dimensión cuantitativa), cultura inferior opuesta a la alta cultura (dimensión residual o *underground*), cultura comercial de producción y consumo masivo frente a la alta cultura de producción individual y consumo de élites (dimensión de clase procesual), cultura originada desde abajo frente a la cultura de los de arriba (dimensión de clase genética), cultura subalterna y de resistencia subversiva frente a cultura hegemónica (dimensión política), y cultura asociada a la modernización como industrialización y urbanización frente a cultura tradicional (dimensión histórica) (Storey, 2018, págs. 1-14).

Pese a que en el trabajo de Storey no hay ni una sola referencia a la pornografía como *texto* de la cultura popular, la novelística de Hernán Hoyos, cuya revalorización es el objetivo central de esta tesis, se puede considerar representativa de las dimensiones que operacionalizan el concepto de *cultura popular* mediante dimensiones binarias. La de Hoyos

es una narrativa de naturalismo urbano que refleja el crecimiento económico y demográfico (potenciado vía migraciones internas) y la transformación estructural de la ciudad de Cali en la segunda mitad del siglo XX; así como los cambios sociales que acompañaron esos procesos y los movimientos de liberación sexual de la década de 1960 en adelante. Además de esta dimensión histórica, la obra de Hoyos condensa las otras dimensiones del concepto de cultura popular (cuantitativa, residual, de clase y política): la producción, circulación y consumo masivo, pese al carácter *underground* de las novelas en cuestión, debidas a la autoría de un escritor amateur (de profesión vendedor ambulante de autopartes) y que contienen una crítica –en ocasiones carnavalesca– de las élites locales.

Se manifiesta así una triple marginalidad: primero, la del autor, pues, las condiciones de existencia influyeron significativamente en su producción artística, tanto por las limitaciones estilísticas como por su dedicación a tiempo parcial como novelista; segundo, la temática, ya que el paquete de contenidos transgresores de la norma sexual de la época que se encuentran en sus novelas –cuyo énfasis está puesto en lo obsceno– demarcó un público lector; y tercero, lo subrepticio de la edición e impresión de sus obras limitó su comercio y circulación inicial a correderos urbanos marginales y no a las librerías reconocidas de la ciudad. Ni el tipo de escritor que era Hernán Hoyos, como tampoco el género del que era pionero o sus títulos, hicieron parte de la *crème brûlée* literaria de la época ni de ningún círculo literario alternativo.

La génesis de la novela pornográfica en Colombia está marcada por la censura a este discurso y la consecuente condición de *amateur*, de *escritorzuelo*, que se le otorgó al pornógrafo a perpetuidad. A causa de esto, el estatus prohibido de estas novelas afianzó su categoría de género clandestino y subterráneo en el mundo lector de esos años, que es el contexto en que se analiza su carácter alternativo y subversivo. Al ser la pornografía

políticamente incorrecta necesitó de la ley del decoro o la moral circundante en la sociedad para definir y afianzar lo que en sus páginas debía narrarse. Como señala Beatriz Sarlo: “no hay lugar para la pornografía, salvo que se le niegue un lugar” (Sarlo, 2005, pág. 14), pues su existencia supone una lucha contracorriente tanto en el campo de la literatura como en el mercado editorial y así su presencia no es una benevolencia atribuida al cambio de aires en la ciudad.

Refiriéndose a *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, la ensayista argentina comenta que el método de la pornografía se sostiene en un respeto moral por los géneros populares y el imaginario de masas. Siendo lo que es, un discurso sobre lo *transgresor*, el porno versa sobre un deseo inabordable (y desbordante), pero inabordable en el imaginario de masas que le corresponde, en el contexto al que se circunscribe y al público lector al que va dirigido. La novela porno no transgrede una normativa sexual arcaica ni va delante de la normativa sexual en la que se gesta, sino al compás de lo transgresor en su lugar de enunciación. En este punto es necesario entender el umbral a partir del cual se transgrede la norma sexual tradicional heteronormativa: los personajes de Hoyos, en voz y cuerpo, cuestionan la filiación matrimonial tradicional y, en general, violentan los vínculos familiares en favor del encuentro sexual incondicionado. Así, la sexualidad reducida a la alcoba matrimonial, o la castidad masculina y la virginidad femenina, es decir, el reposo sexual en sus múltiples formas, pautado y legitimado en los manuales de las buenas costumbres vigentes todavía en la sociedad colombiana de las décadas de 1960 y 1970¹, no tienen valor

¹ En *Familia y cultura en Colombia*, la investigación de obligada referencia de la antropóloga Virginia Gutiérrez de Pineda, la autora señala que, a través del cura de cada comunidad, se asimilan los patrones normativos en la sociedad colombiana: “Cada sacerdote consiguió la adaptación, encuadró la institución familiar dentro de las normas de su moral y mantiene vigente ese control activo hasta la fecha presente. La religión se convirtió y continúa siendo en este complejo el control y ordenación los incentivos sexuales, reglamentándolos a través del matrimonio católico” (Pineda, 1994, pág. 46). Además, la creencia religiosa católica engendra un culto y una moral que se *extravierten* en la colectividad y en la acción individual de la comunidad.

intrínseco en la pornografía que practica Hoyos porque no se entienden como experiencias intrínsecamente valiosas en virtud de no ser placenteras. De hecho, en las páginas de sus novelas, languidece la institución matrimonial; el matrimonio de los personajes no es más que una de sus múltiples decisiones y no el acto simbólico y fundamental por el cual se crea un hogar. El matrimonio, en el imaginario hoyoseano, es útil, por ejemplo, para escenificar al cornudo, a la manera de Molière. Y la moral sexual que allí se transgrede es representada como una especie de puritanismo, un puritanismo de la conyugalidad y de la sexualidad reproductora.

Ahora bien ¿es insuficientemente subversiva la obra hoyoseana en términos de identidades sexuales? La respuesta depende del lugar y del sujeto de enunciación, que son inescapables del contexto. Paul Veyne explica que durante dieciocho siglos las sociedades han respondido a un mismo modelo de moral sexual: el de la conyugalidad y la heterosexualidad de producción, cuando los cristianos adoptaron la nueva moral pagana en el Alto Imperio romano. Esto es lo que Hoyos desmonta con absoluto desparpajo y sin complejos, lo que prueba sus credenciales transgresoras y subversivas. Veyne entiende la moral cristiana como una teoría y una metafísica de las acciones: “tú no harás tal acción, porque eso es contrario a la teoría de la castidad y a la metafísica de la caridad. Si se quiere, la moral cristiana es un código tan general como el Código Napoleónico: no entra en el detalle de las reglas; sobrevuela, a bastante altura, las acciones concretas” (Veyne, 1991, pág. 205). A razón de esto, parece ser más una moral que se profesa y no una que se aplica. En consecuencia, “la moralidad consiste menos en lo que está prohibido que en el hecho mismo de prohibir: quiere que se aplique «la» moral con redoblado vigor. ¿Qué moral? La de la época, porque es imposible imaginarse otra” (Veyne, 1991, pág. 203). Así, el análisis de tipo hermenéutico aplicado a la obra hoyoseana en la presente investigación asume el componente

histórico de que sus enunciados responden a la moralidad cristiana de la época. Pedirle a esa narrativa otro tipo de subversiones o reivindicaciones es especular sobre realidades históricas alternativas que no sucedieron realmente y, por lo tanto, incurrir en *ucronía*². En suma, Hoyos transgrede la norma moral/sexual de su época y sólo de ella. La voz narrativa, los sujetos enunciados, el universo diegético y los lugares comunes de la obra hoyoseana son interpretados a la luz de la teoría literaria. Desde luego, otras disciplinas como los estudios de género y la teoría *queer* son rumbos legítimos de análisis³, pero ese no es el enfoque de esta tesis.

Se ha dicho que el porno cumple en muchas sociedades un rol pedagógico al ilustrar a sus lectores sobre el acaecer sexual. En su libro *Antropología de la pornografía*, Bernard Arcand define la pornografía como la representación del sexo en sí mismo, por lo general – aunque no es nuestro caso– sin contexto, sin referencia y sin excusa, “sin valor de retroventa social” (Arcand, 1993, pág. 186 y ss.). Sin embargo, el porno está ligado a un sentido más amplio que estructura la sociedad y la vida entera. Se trata de un ordenamiento entre las nociones compartidas –armónicas, además– alrededor del acto sexual, aunque tal ordenamiento es intrínseco al imaginario porno, pues los materiales en los que se diversifica lo pornográfico están siempre en constante desplazamiento y metamorfosis. En el porno impera una necesidad de dar cuenta del encuentro sexual y para ello se emplean los recursos y los registros que estén a disposición. Ya decía Michel Foucault que “ningún otro tipo de

² Charles Renouvier entiende *ucronía* como: “lo que no está alojado en el tiempo y, en particular, en el tiempo histórico” (Renouvier, 2019, pág. 18).

³ Por ejemplo, se podrían analizar las implicaciones de las fantasías sexuales y su relación con la pornografía: como espejo de uno mismo, como lupa, como emporio, como viaje y como alternativa de uno mismo; así la pornografía daría lugar a nuevas posibilidades de la identidad sexual (Barker, 2014). Al crear el porno una fantasía/mundo, en este mundo los actos apuntan a una sola dirección, es decir, dibujan y definen lo que es el deseo. De esta manera se enuncian, por ejemplo, los cuerpos deseables y, por lo tanto, los que no lo son. En la narrativa hoyoseana, convergen identidades sexuales que carecen de cualquier tipo de interés sexual en el argumento de las novelas (el homosexual, el travesti o la lesbiana).

sociedad acumuló jamás, y en una historia relativamente tan corta, semejante cantidad de discursos sobre el sexo. Bien podría ser que hablásemos de él más que de cualquier otra cosa” (Foucault, 1998, pág. 44). La cantidad de discursos sobre este tema, la variedad, la amplia dispersión de aparatos inventados para hablar, para hacer hablar del sexo, para obtener que él hable por sí mismo, para escuchar, registrar, transcribir y redistribuir lo que se dice es lo que marca esos tiempos de “explosión discursiva en torno y a propósito del sexo” (Foucault, 1984, pág. 25). Así, el porno se convierte en un género que, desde su singularidad, representa, redefine y viabiliza expectativas, percepciones y valores que fundamentan la construcción cultural del placer como placer popular. En este contexto Colombia no es una excepción.

Desde 1962 a 1995 se publicaron en la ciudad de Cali crónicas, reportajes, novelas, entrevistas y cuentos pornográficos del escritor Hernán Hoyos (1929), que circularon intensamente: en ediciones de más de diez mil ejemplares que se agotaron rápidamente y fueron reeditadas durante las décadas siguientes en diversos talleres tipográficos de la ciudad. Merced al éxito de ventas, estos talleres lograron convertirse en editoriales, como la popular Ediciones Exclusivas. Treinta y dos publicaciones catapultaron al escritor caleño como primer y único artista interesado en el devenir sexual del suroccidente colombiano. Sus relatos muestran un marcado interés por dar cuenta de las prácticas, rituales, espacios e imaginarios sexuales de la sociedad de la época. Su particular versión de la vida popular y sexual recreó y construyó una batería ambulante de proyecciones sobre lo *deseable* y el *goce sexual* y contribuyó a lo que algunos autores denominan la *soma estética*: un enfoque somático de la experiencia estética que siempre está socioculturalmente condicionado (Shusterman, 2005, pág. 339).

La obra de Hernán Hoyos es una verdadera enciclopedia sexual, un documental pornográfico de la sociedad caleña de la época que tiene funciones pedagógicas e

informativas: en las novelas se alude aleatoriamente a los métodos anticonceptivos (Hoyos, 1978), la virginidad (Hoyos, 1972), el aborto (Hoyos, 1975), la homosexualidad femenina (Hoyos, 1977) y masculina (Hoyos, 1974), la fisiología genital (Hoyos, 1978), las prácticas heterosexuales de sexo oral (Hoyos, 1973) y anal (Hoyos, 1974), la disfunción eréctil (Hoyos, 1976), la masturbación (Hoyos, 1970), entre otros elementos.

La puntillosa descripción del cuerpo, la acuciosa referencialidad al deseo, las lógicas de seducción que imperan en esos formatos y el lugar que ocupa el lector en libros –en los que no se lee sino que se *ve*– convierten la obra del escritor colombiano en un pretexto para comprender el fenómeno literario desde derroteros discursivos escasamente estudiados. Allí no solo se promocionan nuevos imaginarios sobre la sexualidad, sino que se consolida un verdadero andamiaje sobre el goce.

El “consumo de placeres” que se implica en la figuración del cuerpo-deseo como figura central de la cultura consumista –y de la narración porno– produce una marcada tendencia hacia la exploración de los sentidos que podría leerse en términos de asunción de las expectativas sexuales. Comprendiendo la pornografía como la sexualidad transformada en espectáculo y el cuerpo capitalizado en mercancía cultural, es decir, en representación pública, donde “pública” implica directa o indirectamente comerciable (Preciado, 2008, pág. 179), se hace preciso pensar en las variantes culturales de la pornografía como materiales actuantes que comportan poder de agenciamiento, ya que estos entrañan una forma esquemática de uso. No es que los libros pornográficos, por sí solos, activan formas concretas del capitalismo cultural, sino que su producción, circulación y consumo propiciaron inusuales fenómenos culturales en el sector editorial local.

La incursión en el espacio público de material clandestino convertido en producto masificado supuso la implementación de un novedoso aparataje técnico que propulsó

regímenes visuales sobre el cuerpo y el deseo sexual. Es por ello que la pornografía –y lo que en ella se exhibía– comportaba una parcelación de la mirada: unas zonas del cuerpo que se presumen en tensión y unos encuadres corporales que empiezan a privilegiarse sobre otros.

En la pornografía, además, prevalece una promesa de veracidad, que atrae al lector porque se erige como realidad sobre el desempeño y el devenir sexual; en ella se cristaliza el trabajo de un lenguaje y la invención de un orden narrativo preciso, de una figuración arquetípica del cuerpo, como también de una información sobre el goce y la excitación. De allí que, al igual que la literatura realista, se generen “unos silencios de los que depende enteramente que una ficción sea cierta o falsa, conmovedora o ridícula, seria o estúpida” (Vargas Llosa, 2011, pág. 381). Siguiendo una estructura lineal y cronológica de los acontecimientos característica de la literatura realista, el narrador de las novelas porno se expresa a través de un lenguaje austero y claro, cuya intencionalidad radica en describir fielmente la realidad o un fragmento de ésta “tal como es”. La extremada simplicidad de las historias está subrayada en la simpleza de la estructura de la narración: los escenarios, los tiempos planos y los vasos comunicantes lineales crean una atmósfera franca en que transcurre el relato. Esta atmósfera, uno de los mejores logros de las novelas de Hoyos, resulta del carácter prosaico de las anécdotas, por momentos exuberantes y torrenciales, conjugadas con la sensorialidad plástica que se filtra a través de la visualidad de las descripciones; se trata, en efecto, de una estructura muy semejante a la de un film, pues, de manera sincopada, se generan sobreentendidos, silencios y saltos espaciales y temporales cuyos cortes animan la vorágine vital que el narrador observa y comunica sin que el relato pierda su fluencia, favoreciendo por tal motivo, a la impresión de “mundo real” de esta narrativa.

Los relatos se tornan “objetivos” al proyectarse sobre el mundo exterior en que transitan los personajes, es decir, al remitirse a un “afuera” que es observable en dos sentidos: en los

espacios de sociabilidad como los cafés, las calles, las cantinas y, también, en la exterioridad del cuerpo desnudo que goza. Ambas manifestaciones son capturadas por el narrador bajo los efectos retóricos de una técnica narrativa pretendida como eficaz, científica, alejada de su objeto de observación y por lo tanto impersonal. Soslayando cualquier tipo de mención a la subjetividad humana, a sus meandros y sus ritmos, lo narrado viene a configurar una realidad que aparece como algo autónomo, independiente de consideraciones externas –las del narrador– y cuya disposición y afectos escapan a motivos que sean ajenos a los deseos anidados en el *sí mismo* del personaje. El narrador, comprendido como la más importante criatura del relato, no registra información sobre el deseo que subyace en la interioridad de los personajes. El momento inaugural del deseo llega al lector condensado en las acciones del cuerpo, en sus múltiples muecas y gestos, más no filtrado ni sutilizado en los movimientos de conciencia, serpenteos naturales de los albores introspectivos de quien desea. Esta llamada “objetividad” prescinde de la singularidad intimista que reviste a cada personaje en función de la relevancia del esquema fisiológico desplegado en la novelística de Hoyos. Gilles Deleuze en su ensayo sobre Émile Zola explica que en su narrativa la “fisiología” desempeña un papel literario en que “el encuentro del instinto y del objeto forman una idea fija, no un sentimiento. Si el Zola novelista interviene en sus novelas es, en primer lugar, para decir a sus lectores: cuidado, no se trata de sentimientos” (Deleuze, 2005, pág. 265). Tanto en Zola como en Hoyos, la negativa a los afectos y las cavilaciones que le preceden en favor de los actos concretos, observables y asimilados, remite a la arquitectura mental de un narrador para el cual cada acción humana tiene una causa en el plano físico de la realidad. En consecuencia, en el “naturalismo” de Zola se atiende a las torsiones, los crujidos y no al amor o al remordimiento (Deleuze, 2005, pág. 265), como en Hoyos se atiende a las erecciones, las

eyaculaciones y no al enamoramiento y en rara ocasión a la desilusión (Hoyos, 1972, pág. 204).

La fauna humana que recrea el narrador y que anima las páginas de Hoyos retrata la vida material y anti-idealista de seres en las que no se reconoce la existencia de fenómenos inmateriales o no observables. Esta característica da prelación a un cierto tono distante y neutral que, como en los rasgos principales del naturalismo literario, presenta a un cúmulo de personajes atendiendo a sus impulsos e instintos como lo hacen los animales en su contexto natural. Esta positividad de lo natural implica el pluralismo de lo viviente ligado al sensualismo y al goce diverso; la afirmación perpetua del porno hacia lo natural se repliega en la multiplicidad de lo vital representable en el marco de lo sexual. El “naturalismo” de Hoyos está guiado por la intención estética, pues el narrador excede la facultad de opinar o informar sobre una realidad dada y se aventura a recrear y reinventar a personajes en su gozo sexual como quien esculpe, embellece y da forma a su objeto artístico. Sucede aquí lo que, siguiendo a Francis Bacon, señala Deleuze como la fórmula del naturalismo expresada en la producción del pintor irlandés: allí ya no hay sentimientos, solo afectos, es decir, sensaciones e instintos. La sensación determina el instinto en tal momento, así como el instinto es el pasaje de una sensación a otra: no la más agradable sino aquella que llena la carne en el momento de su descenso, de su contracción o su dilatación (Deleuze, 2002, pág. 32). Zola, refiriéndose a los hermanos Goncourt, explica que la condición naturalista en el arte literario expone que “ya no se trata de frases perfectas sobre un tema determinado; se trata de sensaciones experimentadas delante de un espectáculo. El hombre aparece, se mezcla con las cosas, las anima con la vibración nerviosa de su emoción” (Zola, 1989, pág. 133). En efecto, es la condición vibrante de los estremecimientos del cuerpo durante el goce, como también las

acciones y los hechos sensibles que llevan a éste, la que conlleva a que la labor descriptiva transpire humanidad por el desborde pasional en que danzan los personajes.

• • •

En el transcurso de la década de 1960, el mercado literario porno de Cali se expandió y dio lugar a un modelo de negocio exitoso, convirtiéndose en una de las industrias líderes en el mercado editorial, en parte por la baja inversión que requería y en parte por las altas ganancias que entrañaba la comercialización del producto. En efecto, la producción de libros pornográficos supone la codificación de un tipo de empresa editorial particular, ya que se valoran técnicas gráficas, presupuestos estéticos e imaginarios sobre el deseo para su inmersión en el mercado local; se activa, entonces, toda una maquinaria tipográfica direccionada al mercado editorial del placer. Así, el libro pornográfico elaborado en la ciudad de Cali produjo una intensificación en el estándar consumista de la cultura local, porque logró activar flujos de comercio relacionados con el deseo sexual decodificado en términos literarios sobre los que la narrativa del propio Hoyos da cuenta en términos de *metacultura* del porno (con la aparición en sus obras de diversos productos porno tales como fotonovelas, revistas, películas o consoladores). Se trata entonces de una economía editorial que gira en torno a la construcción cultural de lo deseable, donde el libro se cataliza como producto cultural que organiza, articula y propone formas de sensualidad y cuyo éxito se debe no solo a que es una industria “del vicio” (Preciado, 2008, pág. 36) sino del vicio reprimido que se mueve entre la condena moral de la prensa bienpensante y la marginalidad cultural.

La eventualidad editorial caleña sobre el placer y la sexualidad de la exitosa obra de Hoyos es sintomática de una coreografía discursiva teatralizada mucho más amplia sobre el

cuerpo, el placer y las lógicas del deseo desplegadas en el libro pornográfico. En la literatura porno figura un cuerpo de grandes proporciones, de medidas canónicas y sobreexpuesto, que, al referenciarse en lugares conocidos e identificables de la ciudad, cubre el amplio espectro de lo social. Estos niveles profundos de personalización que se llevan a cabo en las sociedades de la segunda mitad del siglo XX, como sociedades de consumo masificado que impulsan la interacción personalizada entre individuo y cultura (Lipovetsky, 2000, pág. 34), demandan un máximo de referencialidad, que, de hecho, logra percibirse en las diversas representaciones culturales elaboradas desde el porno; sobresale el conocer todo sobre el cuerpo, verlo con mayor precisión y contundencia. En los libros pornográficos parece que todo puede ser visto y hasta el mínimo movimiento del cuerpo en su intimidad es relatable. Refiriéndose a la “ideología de la transparencia” y “el borronamiento de la intimidad”, Michela Marzano ha señalado que en la sociedad contemporánea la sexualidad es exhibida e invade la escena de nuestra vida, como si ya no debiera haber separación entre la esfera privada y la pública (Marzano, 2003, pág. 75). Por ello, no es posible negar cierta tendencia a “mostrarlo todo”, “decirlo todo”, “mirarlo todo” y “saberlo todo”, como si cada uno pudiera hacerse y permanecer “transparente”, no solo física sino también psíquicamente.

Ciertamente el libro pornográfico comporta una manera específica de discurso literario. Sus temáticas, el tipo de lectura que propone y sus referentes de seducción esculpen, en el caso de Hoyos, todo un arsenal de lógicas y certezas que tipificaron una “literatura del deseo”. Siguiendo esta línea, algunos autores han señalado que los libros no son recipientes neutros, sino que se deben reconocer los efectos de sentido que implican las ideas o mentalidades huéspedes que se alojan en ellos (Chartier, 2002, pág. iv). Así pues, la singularidad que representa el libro porno, como fenómeno marginal tradicionalmente excluido de la estética literaria, demanda un análisis que atienda no solo a su idiosincrático tejido narrativo, sino

también a la construcción de sentido que allí se lleva a cabo en concordancia con la renovación de la teoría estética a través de la experiencia somática.

De hecho, la relación sexual incondicionada es el rasgo distintivo del mundo ideal de la pornografía. El deseo en activo se condensa en la narración de manera permanente –el encuentro sexual o la posibilidad de que este se presente–, así que en cuanto se cierra el libro pareciera que este deja de provocar (Goulemot, 1996, pág. 95). A través de esta “provocación”, la narrativa de Hernán Hoyos es pura construcción de sentido: propone unos códigos particulares de seducción, a saber, unas formas *sui generis* sobre el deseo que, representado de forma escrita, propician un viraje en las tradiciones lectoras de la época. Se trata de una lectura afanosa, interesada en la excitación sexual y de marcada interpretación sensorialista.

La novela pornográfica en general, y la de Hoyos en particular, es paradigmática de toda literatura en la que se expresa la voluntad franca de crear una ilusión de realidad tan verdadera para el lector como la realidad misma. Este realismo se soporta en el reiterado uso de la experiencia personal como encaminamiento de la fantasía, las continuas descripciones geográficas conocidas y reconocibles del espacio urbano y, sobre todo, en la precisión del horizonte de anécdotas sobre las cuales se torna objetivo el relato (Vargas Llosa, 2011, pág. 322).

Así, el efecto que se genera en la lectura a través de la repetición de imágenes corporales es la sobreidentificación, es decir, la experiencia lectora se torna impresionista y libidinal, ya que el cuerpo representado tan detalladamente en el texto logra trasvasar el cuerpo del lector (Gutiérrez, 2016). A partir de allí se puede especular la cristalización de una corporeidad doble en el libro: la del cuerpo del lector y la del cuerpo exhortado que se representa en la narrativa. La representación corporal se torna una construcción performativa,

una elaboración sensualista de sus partes como centros de deseo, catalizadores del momento sexual. En efecto, el papel que ocupa el cuerpo del lector en el proceso de lectura y su íntima vinculación con los cuerpos descritos, y por tanto exhibidos durante la narración, brindan horizontes de análisis para entender las estrategias que emplea la literatura porno para mostrar su versión del deseo y la seducción en un plano que funge real. La identificación doble del cuerpo del lector con el cuerpo narrado se convierte en un recurso neurálgico del acontecer literario del porno. En suma, el estudio de la narrativa de Hoyos como propuesta de renovación estética en clave corporal, permite una reflexión hermenéutica sobre lo que Foucault denomina la “lógica de la concupiscencia y el deseo” (Foucault, 1984, pág. 96), el goce y la excitación sexual que se desbordan en las obras del autor caleño.

• • •

A partir de las consideraciones anteriores, el objetivo general de la tesis es analizar la obra de Hernán Hoyos desde la hermenéutica de lo corporal a través de la cual se crean representaciones literarias sobre las lógicas del deseo, el goce y la excitación sexual. Para eso, se plantean tres objetivos específicos: i) establecer los términos de la discusión teórica sobre el cuerpo, los personajes y la acción como construcción de sentido en las novelas pornográficas; ii) interpretar la condición corporal de los personajes y su naturaleza deseante desde la estética porno en las novelas de Hoyos; y iii) analizar el deseo y la corporalidad de dos protagonistas en dos novelas de Hoyos para comprender cómo se gestiona la narrativa porno a través de la lujuria y el pacto demoníaco en una y otra novela.

Dado que la tesis hace parte de un paradigma de investigación cualitativo, la elección epistemológica corresponde al interpretativismo con base en la fenomenología y sus derivaciones metodológicas (teoría fundamentada y hermenéutica). En coherencia, el marco teórico integra varios aportes de la fenomenología de Jean-Luc Nancy, Michel Henry, Jean-

Luc Marion y Maurice Merleau-Ponty; determinados postulados de los estudios literarios y estéticos de Pierre Bourdieu, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze y Jean-Marie Goulemot; el psicoanálisis freudiano y lacaniano; y la teoría literaria y la tradición hermenéutica de Roland Barthes, Paul Ricœur y Mijaíl Bajtín.

De la lista anterior es necesario realizar unas observaciones preliminares a propósito de los autores más directamente focalizados con la teoría literaria que se aplica a lo largo de los capítulos: Barthes, Ricœur, Deleuze y Bajtín. A Barthes se le retoma a partir de su definición de *texto*:

El texto es un campo metodológico, mientras la obra se sostiene en las manos, el texto se sostiene en el lenguaje: solo existe extraído de un discurso [...] el texto no se experimenta más que en un trabajo, en una producción [...] su movimiento constitutivo es la travesía. Del mismo modo no se detiene en la buena literatura (Barthes, 1994, pág. 65).

Así, el texto es comprendido como plural pues en él se efectúa la pluralidad del sentido y este es irreductible. No es suficiente con decir que en el texto coexisten pluralidad de sentidos sino que en él están presentes pluralidad de significantes, por eso Barthes entiende al texto como un tejido de significantes, aseveración en la que resalta la disposición del texto a la apertura. Esta aseveración de corte semiótico-estructuralista también repara en la imposibilidad de dar con la verdad del texto por parte de la crítica literaria, es decir, desalienta toda aspiración a comprender la significación “total” de la obra. Al definir las bases de la crítica literaria, el ensayo *Crítica y verdad* (1966), orienta el tipo de análisis literario del que esta investigación es deudora. Es así que la certeza de la objetividad por retener el significado de la obra de Hernán Hoyos no se vislumbra ni siquiera en aquellas novelas a las que se les atribuye una estructura llana y monolítica. En consecuencia, siguiendo los parámetros convenidos por Barthes, esta tesis opta por un trabajo interpretativo en que se procura encontrar sentidos en los textos a través de una “aproximación incansable”:

Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos en designarlos [...] designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico [...] la lectura no consiste en detener la cadena de los sistemas, en fundar una verdad, una legalidad del texto y, en consecuencia, provocar las “faltas” de su lector; consiste en embragar esos sistemas no según su cantidad finita, sino según su pluralidad (Barthes, 2004, pág. 7).

Tal “pluralidad” es la que también identifica Paul Ricœur cuando entiende al texto como una totalidad singular, un todo comparable a un objeto que puede observarse desde distintos lados, pero nunca desde todos los lados a la vez. Por eso, “los textos literarios entrañan horizontes potenciales de sentido, que pueden ser actualizados de diversas formas [...] y aunque hay más de una manera de interpretar un texto, no es cierto que todas las interpretaciones sean iguales” (Ricœur, 1998, págs. 89-91). Del filósofo francés se retoman dos dimensiones fundamentales de su pensamiento: la hermenéutica y la subjetividad de la acción.

La primera dimensión, la hermenéutica, que designa una *praxis* artificial, es entendida en la tesis como el arte de comprender el discurso del otro, en este caso el escrito, y que al no pretender la objetivación sí participa de la búsqueda dialógica del saber (Grondin, 2002, pág. 117). Ricœur concibe la hermenéutica dentro de los límites de la exégesis, es decir, en el marco de una disciplina que se propone comprender un texto a partir de su intención, dentro de su comunidad, de la tradición que le precede o de una corriente de pensamiento determinada. Por lo tanto, el problema hermenéutico se empeña en desprender las condiciones de posibilidad de interpretación de los textos en general. De ese postulado interesa concretamente que, al poner énfasis en la función alegórica del lenguaje – denominado *efecto* o *sentido múltiple del texto*, una condición que solo puede ser planteada si se considera el texto como un conjunto en que se articulan acontecimientos, realidades

naturales, personajes, instituciones— el autor entiende al texto como una “economía” en la que, como regla general, se procede del todo a la parte y a los detalles (Ricœur, 2003, pág. 63).

La segunda dimensión, la subjetividad de la acción, es aplicada en la tesis bajo el entendido de que la acción es referencia de la narración. Ciertamente la acción es introducida como referencia del tipo de textos narrativos, pero al tiempo, esta es relevante porque posee la estructura de un acto locucionario, es decir, tiene un contenido *proposicional* susceptible de ser identificado. Así pues, la misma noción de texto comporta un paradigma para la acción y esta es en varios aspectos un cuasitexto: tiene autonomía semántica, se inscribe en el curso de la trama y se reinscribe a lo largo del argumento narrativo. Además, la pregunta por la identidad del personaje se responde, a su vez, mediante otra pregunta: ¿quién hace qué? Y la respuesta es narrativa al punto que son las acciones las depositarias de los rasgos identitarios de los personajes. Así, es función de la narración determinar “el quién de la acción” (Ricœur, 1996, pág. 40). La acción, entendida en estas páginas como el aspecto del hacer que reclama narración, se engendra en la dialéctica trama/personaje y está vinculada con la inteligencia de la trama. En efecto, mediante el postulado de la subjetividad de la acción de Ricœur se plantea la tarea de definir al personaje por su implicación en las esferas de la acción; estas esferas, que forman el tejido de las grandes articulaciones de la *praxis* narrativa porno, son numerosas y clasificables.

Los aportes de Gilles Deleuze sobre el *naturalismo* mencionados anteriormente permiten comprender la economía identitaria de los personajes y su relación con la imagen-acción, pues esta dupla refleja cualidades-potencias que se actualizan continuamente en beneficio de la descripción sobre el goce y el placer; la imagen-acción alienta la descripción de la acción y la afección durante la narración. De esta manera, Deleuze introduce el

dinamismo implícito entre la relación pedazo/pulsión como “mundo originario”. En el porno la descripción del pedazo que suple al cuerpo en su totalidad es el reconocimiento de la parcialidad tácita de una narración que describe zonas corporales. A su vez, la tipografía fragmentada y el desplazamiento –del trozo que alude a la integridad del cuerpo– logra esta cobertura a través de las esferas de acción. La creciente sensación de intensidad corporal por el tratamiento narrativo que se efectúa en el porno puede comprenderse a la luz de las cuatro coordenadas del circuito naturalista condensadas por Deleuze: las coordenadas pulsión-pedazo y comportamiento-objeto, siendo esta última la que asegura la circulación y recreación narrativa de la primera dupla ya que las pulsiones son extraídas del comportamiento, es decir, de las acciones (Deleuze, 2011, pág. 221)

Finalmente, de la teoría literaria de Bajtín se retoman tres ejes fundamentales de la novela: su concepción de la imagen del personaje, el análisis del discurso y la imagen del mundo. La convergencia de esta triple dimensionalidad sobre lo novelesco se desarrolla en *Teoría y estética de la novela* (1975), y fija una línea de análisis (la imagen del personaje) que no prescinde de los otros dos aportes y que se desarrolla en esta investigación. Esta se entiende como un paso más allá de la tipología tradicional de los personajes y se incorpora como una dimensión fundamental de la arquitectura de la trama a través de la cual es posible comprender la forma argumental y estética de la novela pornográfica. Este camino permite acercarnos a otros terrenos que trasgreden la ciencia literaria, pues, como señala Luis Beltrán Almería en su Introducción a la obra del teórico ruso:

El pensamiento de Bajtín tiene una perspectiva única: sacar los estudios literarios de los estrechos límites de la filología. En su planteamiento sobre la teoría de los géneros aboga por salir de la limitada concepción aristotélica del canon de los tres géneros [...] Por eso su trayectoria consiste en abandonar el terreno de la estilística para entrar en los dominios de la estética o, en otras palabras, por pasar de la filología a la filosofía (Bajtín, 2019, pág. 12).

Es así como las reflexiones de teoría literaria de Bajtín dieron entrada a la concepción de “cultura popular”. La hipótesis de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965), se fundamenta en la existencia de una cultura popular antigua caracterizada por la comicidad y las fiestas carnavalescas. Proyectado a la obra de Rabelais, el carnaval opera como un microcosmos de una cultura local en el que la risa, la inversión de los valores, lo grotesco, y en general, la fiesta popular, constituyen un estudio amplio de crítica literaria. Análogamente, en la obra de Hernán Hoyos, la naturaleza compleja de la estética carnavalesca, se solventa en los siguientes cuatro principios: *lo corporal/material*, *lo grotesco*, *lo “alto”* y *lo “bajo”* y *la risa*.

Lo corporal/material se sustenta en la exhibición de imágenes corporales hiperbolizadas y, generalmente, hipertrofiadas, referidas a la satisfacción sexual. La imagen corporal alude en todo momento a la base material del mundo y a la afirmación del “sí mismo” por medio del cuerpo. La celebración del “yo” a través de la bebida, la comida y la sexualidad, instituye a este último atributo la centralidad de las interacciones en el diario vivir de los personajes.

Lo grotesco se reconoce en imágenes de cuerpos invariablemente incompletos y troceados. El argumento narrativo –cuyo foco es la recreación del placer y el goce– alude a la noción de un tiempo circular, dionisiaco. En efecto, la prolongación de lo grotesco son los innumerables episodios en que el apetito, el banquete, las orgías y la propensión a la abundancia en general, son la naturaleza fundante del universo diegético.

Lo “alto” y *lo “bajo”* responde a la negación episódica del dogmatismo eclesiástico como también la suspensión del reconocimiento de cualquier autoridad. Esta geografía imaginaria rebaja a todos los personajes de su posición de superioridad y los condiciona a la comunión con la tierra. Un criterio que también es visible en la continua alusión a la zonas

bajas del cuerpo: a los órganos genitales y su funcionamiento, a través de los cuales se constituye lo “bajo material y corporal”, es decir, lo “inferior absoluto” como la imagen del mundo.

La risa se concreta en la abolición transitoria del distanciamiento entre los personajes mediante un goce colectivo que se sustenta en el disfrute compartido. Así, las degradaciones paródicas, profanaciones y sacrilegios, derrocamientos bufonescos y todo tipo de inversiones, hacen parte del clima de comicidad y perpetuo trueque entre lo “alto” y lo “bajo”. Por eso, el carnalval, asimilado a una representación teatral, es entendido en línea hoyoseana como una burla al culto religioso en el que se degrada lo “sublime” y se enmarca en un celebración comunal.

Especificados el objetivo general y los específicos, y delimitados el marco teórico y la metodología, la fuente primaria de la investigación es la obra literaria de Hernán Hoyos publicada de 1970 a 1982, en total 22 novelas y relatos largos (ver Anexo 1). Asimismo, las fuentes históricas y teológicas funcionan como mediaciones para el desarrollo del análisis de las novelas. Todas las citas en las que aparecen cursivas mientras no se señale lo contrario son mías.

• • •

La estructura de la tesis se compone de tres capítulos. Tras esta introducción, en el capítulo uno se abordan las relaciones entre cuerpo y literatura desde el análisis del tipo de personaje que se propone y las acciones a través de las cuales se articula el deseo y el placer sexual como finalidad de la labor narrativa. En el segundo capítulo se lleva a cabo la interpretación de las novelas de Hernán Hoyos a la luz de lo cárnico y lo epidérmico, en tanto condicionalidad figurativa del deseo, y a continuación se reflexiona sobre la estética porno desde el enfoque psicoanalítico. En el tercer capítulo se analizan y discuten el deseo y la

corporalidad de los protagonistas de dos novelas del autor, *Sor Terrible* (1973) y *El miembro de Lucifer* (1979), con la finalidad de comprender la forma en que la trama, el argumento narrativo y los temas de la lujuria y el pacto demoníaco se gestionan en los relatos pornográficos del escritor colombiano. La tesis cierra con las conclusiones en las que se resumen y discuten los principales hallazgos y se adelantan las futuras líneas de investigación.

Capítulo 1: Cuerpo y Literatura. El personaje y el uso del cuerpo en la novelística pornográfica

En el presente capítulo se discute la preocupación por el cuerpo, los usos y la representación que de él se hacen en los relatos pornográficos de Hernán Hoyos. En el primer acápite se aborda el tipo de personaje que figura en la narrativa de este autor y, además, la discusión teórica sobre el campo semántico que se genera a partir de su singular incursión. Se devela una trama que otorga cardinal importancia a la tesitura de las formas y el accionar de los seres que en ese tejido narrativo habitan. En el segundo acápite se plantea la discusión sobre la figuración cárnica de los personajes y su condición de posibilidad de “cuerpo abierto”, recurso narrativo –y estético– que permite el vínculo con el entramado de acciones y acontecimientos de las novelas. En esa línea, la desnudez que se suscita en esta narrativa es una que acontece de manera fragmentaria e hiperbólica; el cuerpo desnudo como asunto incompleto evoca a la piel y a la hipervaloración de las zonas erógenas como herramientas narrativas para abarcar mayor territorio visual en los relatos.

1.1 El personaje en la narrativa pornográfica

Se ha señalado con solvete insistencia que la pornografía establece un régimen de visibilidad exacerbado, que es en el terreno de la imagen o la palabra y que bajo condiciones de repetición se presenta inmediata, sin elipsis, ni mediaciones o metáforas. También se ha dicho que son las omisiones, los puntos ciegos y los interludios los que vienen a construir una discursividad exclusiva del porno (Giménez, 2011, pág. 81). Urge, por ello, comprender que la narración pornográfica no es argumental sino fisiológica, y está puntuada por las etapas de

la respuesta sexual –inquietud, excitación, orgasmo y resolución– en cuya retórica se aplica la elipsis y la hipérbole, episódicamente.

El placer narrativizado instaura tipificaciones pornogramáticas (Barthes, 1981, pág. 183) en las que cuerpo y escritura se funden produciendo una muy evidente tensión en el ensamblaje: deseo descrito/personajes/corporalidad. Así, un análisis que avizora el porno desde estos horizontes desprecia la figuración del porno como una textualidad descerebrada y obvia y, por lo tanto, recupera las variantes discursivas atópicas y volátiles que en la narrativa pornográfica se despliegan.

Slavoj Žižek ha indicado que el antagonismo más difícil de sostener en la pornografía es el que presenta la “unidad de los opuestos” en su forma más radical: la externalización total de la más íntima experiencia del placer y la suspensión frágil y temporal de la barrera que separa lo íntimo-privado de lo público (Žižek, 2015, pág. 182). En efecto, tal revelación contradictoria del porno cristaliza su incapacidad para la duración debido, en gran parte, a que la suspensión del pudor y la puesta en marcha del placer ajeno congelan el habitual fluir narrativo y dan entrada a la pornoesfera, es decir, al universo diegético (mundo interno creado por la obra) propio del porno; en él la soberanía del exceso corporal marca el ritmo, la presencia de los personajes y la figuración de la escena, pero al tiempo, ésta es coartada por su carácter episódico. Así entonces, identificar la conducta de los personajes que participan en la pornoesfera permite esclarecer sutilezas relacionadas con la participación de sujetos que ambientan, propulsan o direccionan el evento pornogramático. El personaje, entendido como una unidad semántica, es retomado aquí a partir de una de las cuatro categorizaciones según la versión contenida en el *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Ducrot & Todorov, 1996). Allí los autores indican que el personaje puede ser delimitado

como representación lingüística de una persona, como una expresión de una psicología tácita, de un sujeto dotado de ciertos atributos o de puntos de vista de los sucesos.

El devenir práctico de la narrativa porno convoca y ensaya a un personaje que debe estar dotado de cierta capacidad actancial que, principalmente destaca por cierto dinamismo y densidad. Estos atributos, en efecto, otorgan relieve y brío a la narración. De hecho, la externalización de lo más íntimo en vías al placer, trasluce en los personajes una amalgama de comportamientos camaleónicos, iridiscencia perpetua de perfiles no esquemáticos, es decir, una amplia gama de clarososcuros en cuyos atisbos se filtran todo tipo de comportamientos concupiscentes y lascivos en los que el momento umbral (paso de lo privado a lo íntimo) se escapa, resulta indeleble. Razón esta por la que se despliega un paisaje diegético, un telón de fondo de personajes que están confinados, reducidos a su accionar; ellos mismos esperan de su “sí mismo” operar en tanto el abanico de posibilidades sexuales a las cuales están expuestos. El universo exterior descrito remite inequívocamente a los personajes, de los que constituye una especie de prolongación.

Los personajes presentados en la narrativa porno se incrustan en el medio ambiente de su universo y se cristalizan dos condiciones: cada personaje está presto al contexto en vigencia, presente qué lugar del tablero ocupa y se administra audazmente dentro de él. Por ello, sus andares, o sus ausencias, están signadas por lógicas contextuales, ambientales, de mobiliario pues. De esta primera condición deviene una segunda en la que se esclarece una natural inclinación a identificar y viabilizar situaciones para el encuentro sexual; como consecuencia de esto prevalece un constante flujo dialéctico (en el sentido dialógico) del personaje con espacios, temporalidades y cadencias de la cotidianidad que le viene en suerte.

Resulta nocivo, por ello, comprender al existente/personaje porno por fuera del perímetro en que se instala y, por lo tanto, las acciones que despliega. Refiriéndose a

narrativas en que los personajes se comprenden a partir de la lógica de sus acciones, Angélica Tornero ha explicado que en estos textos no interesa el personaje sino la acción que realiza, porque el significado no se construye a partir de un elemento, sino de una lógica de sucesión o de una lógica narrativa: alguien hace algo con cierto propósito. Lo que determina la función, explica la autora, no es un personaje con características particulares, sino las acciones que alguien realiza. Dicho de otro modo, la interacción de un sujeto y un objeto (Tornero, 2011, pág. 66). Como se prevé, esta dialéctica entre personaje y acción impide establecer una identidad en los personajes en tanto visos morales o aspectos psicológicos particulares que develen densidad y hondura en su carácter; interesa más la estructura y la acción en detrimento de quien la realiza pues, efectivamente, corresponde no asimilar al personaje porno como un ente que transita en el relato consciente, dispuesto y en contacto con el entramado existencial que le gobierna. Es por ello que la identidad de los personajes que se descubre en este modelo de narrativa es uno cercano a un engranaje de cualidades exteriores, tales como edad, sexo, aspectos exteriores, situación y rasgos particulares, que Vladimir Propp en la *Morfología del cuento* define como “atributos” (Propp, 1999). Tal definición, conviene destacar, se aleja de cualquier tipo de acento sustancialista de la identidad del personaje, en la medida que alienta la comprensión de existencias noveladas que se bosquejan en sus relieves; es la superficie de estos perfiles la que les da tono y puntúa, finalmente, la identificación de cada quien. Se desglosa de estos atributos exteriores una taxonomía complementaria que contribuye a engrosar la comprensión del personaje: los aspectos y denominación, las formas particulares de aparición y, por último, la habitación.

Siguiendo el horizonte de análisis que plantea el formalista ruso, la primera rúbrica (los aspectos y denominación) corresponde en el porno a las características físicas y rasgos altamente individualizantes que otorgan distinción a cada personaje. En efecto, en este tipo

de narración se recalcan con insistencia señales físicas que procuran identificar epidérmicamente al personaje. La presentación desde el exterior –presente en la epopeya primitiva o en el Antiguo Testamento– es perfectamente sostenible debido a que en estas narraciones son las hazañas y las aventuras del personaje las que ocupan escenario y, en definitiva, no el personaje por sí mismo. Interesa concretamente a la novela porno el despliegue de retratos lógicos en cuanto a tamaño, volumen, densidad, elasticidad de músculos y zonas corporales que construyen fotogramas del universo exterior de cada personaje. Tal compendio genera un armazón identificatorio que, al cabo, no indica su finalidad sustancial. Dicho de otro modo: aun cuando cada personaje participe en su propia recreación esto no implica una identificación *per se* consigo mismo, él, ciertamente, no se parece a sí mismo, sino que cada personaje se parece a la acción que desempeña; de hecho, que un personaje se parezca a sí mismo es pura coincidencia o más bien, el efecto implicado en la economía identitaria de los personajes en su interrelación con los otros. Las imagen-acción, al modo entendido por Gilles Deleuze, es inseparable de un conjunto de cualidades-potencias que se actualizan continuamente en un espacio-tiempo determinado; siendo la imagen-acción del dominio del realismo se visibiliza desde la desmesura y el exceso como parte de sus cualidades (Deleuze, 2011, pág. 217). Esta cualidad se acusa en el relato porno ya no por la figuración de elementos narrativos prosaicos sino por la forma extraordinaria en que la descripción resuelve la tensión entre la acción y la afección. La “pulsión”, entendida en clave psicoanalítica como el impulso o la energía dirigida hacia un pedazo o zona del cuerpo, se define por su transitividad, es decir, por el dinamismo implícito en la apropiación de un pedazo del cuerpo. Ante la relación entre “pedazo” y “pulsión”, Deleuze expresa que el mundo de las pulsiones y de los pedazos, el “mundo originario”, es inseparable de los

medios reales, pues: “los pedazos son arrancados a aquello que en el mundo real se presentaba como objeto completo” (Deleuze, 2011, pág. 220).

Efectivamente la dupla pedazo/pulsión implica en el porno narrar pedazos, hacer a un pedazo el cuerpo y, por tal motivo, describir a partir un tren de significancia partes, zonas erógenas que se van alternando y supliendo. Según parece no sólo no se narra la totalidad del cuerpo por la dificultad implícita en esa labor sino, acaso, porque no se tendría nada que hacer con todo. Todo un cuerpo no es pulsión; de allí que la narración elija pedazos, piezas crudas: “El objeto de la pulsión es siempre «objeto parcial» [...] la imagen-pulsión es sin duda el único caso en que el primer plano se convierte efectivamente en objeto parcial [...] la pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula” (Deleuze, 1984, pág. 186). Narrativamente un pedazo, una zona erógena, no existe independiente del cuerpo del que forma parte; sucede entonces, por desplazamiento, que ese cuerpo no descrito en totalidad alcanza esa cobertura durante la acción, durante los acontecimientos en que interviene, es allí cuando la tipografía fragmentada adquiere dimensiones completas, donde se espesan y definen los trazos del cuerpo.

Predominan a lo largo del relato posiciones múltiples y dispersas del personaje, variaciones en torno a una invariante, pues su acontecer novelado se encuentra en consonancia con el hilo narrativo. Allí se evidencia que, pese a las aparentes fluctuaciones y avatares del personaje, la superficie de su carácter permanece inalterable porque se ciñe a una historia que va más allá de su propio “sí mismo”. Hay un acontecer que le trasciende y condiciona.

Desplegadas, entonces, estas esferas de acción no se contraponen a una idea de identidad de los personajes ni a una pérdida de ésta, sino que suponen un entramado semántico de los sujetos que se integran a la historia. En efecto, el personaje permanecerá

siempre igual pese a las vicisitudes que pudiese experimentar, su carácter no será trastocado pues siempre deviene persuasivo o persuadido pese, incluso, a que un eventual clima de moralidad amenace su personificación a lo largo de la historia. Aún más: no solo los personajes se sostendrán invariables, sino que la configuración de la novela porno traza cierta estabilidad como necesidad de su influjo cronológico. En este relato triunfa la predictibilidad, vecina incomoda de la concordancia, pues, en general, la trama de estas narraciones no presenta giros argumentales notables en que las personificaciones se alteren, crezcan o se modulen, restando de tal manera importancia a la historia o sumando inteligibilidad a la misma. Razón lleva Ercole Lissardi cuando anuncia que la pornografía es un tipo de discurso cuyo único objetivo consiste en la representación del acto sexual humano. No le interesa, expresa el autor, ningún otro aspecto de la experiencia humana, por más peculiaridades psicológicas, ni el contexto social, ni la lectura política o metafísica que pueda hacerse de la relación⁴. Tiene como objetivo la exhibición tan detallada como sea técnicamente posible, de la cópula humana (Lissardi, 2017, pág. 197). En la narrativa porno no solo los personajes mismos contribuyen a ese propósito señalado por Lissardi sino que a su vez la sintaxis, la retórica, el contexto, las acciones y los personajes se integran para dar sentido al argumento narrativo y aislar cualquier elemento disonante a esta labor.

Las formas particulares de aparición, como segunda condición, permiten avizorar detalles, modos y peculiaridades del comportamiento que configuran y confirman la presencia del personaje en el ambiente dado. Los signos de su existencia –muletillas, ademanes, muecas– se convierten en convenciones y lugares comunes del personaje, que lo vuelven inequívoco dentro del relato para los otros personajes y para el lector. De hecho,

⁴ En el caso de la narrativa pornográfica de Hoyos el contexto social cumple fines meramente decorativos que sirven de paisaje a los episodios sexuales.

como señala Bourneuf, “[c]ada personaje de novela, según su manera de ser y de actuar ante otro u otros, nos informa tanto sobre sí mismo. Toda conducta es una respuesta dada a la imagen proyectada por otro” (Bourneuf, 1975, pág. 217). Ciertamente su singularidad está en perpetuo engranaje con lo que distingue al otro, un otro que deviene pantalla y a través del cual se posibilita el despliegue operativo de signos, semiurgia pornográfica, donde cada personaje influye recíprocamente a otros y se da a conocer gracias a ellos; la imagen que proyecta, es decir, el relieve que recubre la batería de acciones que es cada personaje, está directamente vinculada con las diferentes reacciones que provoca en el tejido narrativo. Su fisicalidad, por ello, revela alguna parte de sí mismo y descubre, generalmente, el deseo del otro.

Por último, la habitación, permite bosquejar la manera de estar de cada personaje, la existencia corporal en dialéctica con el espacio. Pero también momento de tensión por la expectativa que alberga cada personaje en tanto posibilidad del encuentro sexual. Habitar un espacio entraña la inquietud de habitar el cuerpo que a su vez comparte el lugar habitado. Habitando, sobre todo, se desglosa la manera de existir que se ha impuesto a cada cual, los reveses, las salidas, las entradas y las formas en las que se dispone el reposo advierten una temporalidad que caduca y otra que se inaugura. Así entonces, el habitar indica la temporalidad a la que se ciñe cada personaje, momento de disposición o repliegue en sus funciones encomendadas.

La entrada fenomenológica posibilita aclarar lo peculiar de la experiencia pornográfica en la narrativa y, sobre todo, a partir del psiquismo presente en la cristalización de los fines, las experiencias sexuales y las vivencias en general de los personajes que, en tanto manifestación de sus acciones, devienen fenómenos. Al ser el personaje literario una construcción lingüística interesa comprender que, bajo la fenomenología que inspira su

aparición en este tipo de narración, una de sus características más propias es que se manifiesta como campos posibles, identidades noveladas en las que se vehiculiza el deseo. Reflexionar sobre este particular supone, además, retomar una experiencia anterior e interior a la aparición y objetivación misma del personaje y las acciones que realiza.

Los personajes –comprendidos como una versión fenomenológica del mundo ficcional presente en el relato– son portadores cardinales del campo de significancia en el discurso que solventan el desarrollo accional de un relato. Su figuración en la novela entendida por medio de este prisma revela su significación trascendente en la estructura dialógica que es el relato y, asimismo, rehúsa la artificialidad de la vida y esboza la complejidad intrínseca al deseo, constelación de la dialéctica propia de un *sí mismo* y del mundo. De allí que el personaje, entendido como ser humano ficticio, acontece y deviene agente y portavoz de un mundo sobre el que se simula y resignifica como ente individual y, a la vez, colectivo. En el tránsito por la historia, el personaje manifiesta la realidad viva del relato en sus modulaciones, empeños y renunciaciones, por eso las múltiples voces de la interioridad que su figuración suscita.

La noción de personaje literario, desde su expresión fenomenológica, propone la representación trascendente a través de los hechos y la esencialidad intuida a partir de lo presentado narrativamente en el relato. Como consecuencia de lo anterior el personaje se presenta en el relato como una superposición estética de lo humano, en particular, como transfiguración de la noción de persona. Por ello, el personaje instaurado desde un margen representacional, obtiene legitimación en el texto literario. Legitimación que está protegida por la constelación de signos y valores simbólicos que envuelven su identidad y que lo exponen en el lienzo narrativo como proyecto arraigado en la contingencia. Su tonalidad

afectiva definirá, a lo largo de la historia, “su avidez de novedades”, su “estar ahí”. Una disposición congénita para encontrarse y sentirse en el universo diegético en suerte.

Intrínseco al devenir de los personajes que despliega este tipo de narración es, como se apuntaba arriba, la inestabilidad temporal congénita que el género aplica a las acciones que envuelven a sus personajes. La acción desenfrenada y la suspensión, los episodios de aletargamiento y los de aceleramiento que se suceden y alternan a lo largo del relato diseñan una coreografía temporal que impone, en definitiva, un estado de contingencia. Tal modo en que se suceden los eventos, es decir, las acciones de los personajes, otorga una cierta circularidad al entramado temporal en que se encauza la narración y, al mismo tiempo, está conectado con el devenir identitario del personaje, es decir, con una identidad narrativa en términos de Paul Ricœur cuyo rasgo distintivo del porno remite de modo inequívoco a la corporalidad de los personajes. Es necesario señalar que la categoría *identidad* es entendida por este autor desde su variante práctica. Decir, entonces, identidad de un personaje equivale a preguntar ¿quién hizo qué? y ¿quién agenció tal acción? Efectivamente, al plantear una respuesta se acude al nombre o las características físicas o comportamentales del personaje que, a su vez, está soportado por la narración de la vida de esa personificación. Así pues, siguiendo a Ricœur, la respuesta por la identidad es narrativa (Ricœur, 1999, pág. 997), de modo que la identidad narrativa del personaje permite acercarse a él por medio de la refiguración del tiempo, es decir, el reconocimiento del personaje a pesar del azar y las contingencias pues, su condición corporal se asimila en el relato porno como cualidad existencial entre su sí mismo y su universo diegético.

La dimensión corporal permite explorar las acciones que son imitadas por medio del lenguaje; en la realidad pornogramática, ese cuerpo gramatical en el que las acciones –bajo la condicionalidad cárnica –ordena y articula el deseo posibilita entrever la labor narrativa en

un sistema organizado. De hecho, Terry Eagleton atribuye a Friedrich Nietzsche la idea de que: “el sujeto es un mero engaño gramatical, una ficción conveniente para sostener la acción” (Eagleton, 2006, pág. 313). De tal manera que compete entender la identidad misma de la narración porno no en tanto retrato o perfil, recuadro humano, sino, sobre todo, como sistema narrativo en el que la experiencia corporal de sus personajes orienta y da ritmo al hilo narrativo. Es decir, una identidad que se realiza en la medida que su sucesión vital ficcional se efectúa.

Al no haber una identidad emancipada del proceso narrativo, conviene señalar que la que transcurre en el relato porno pende de los acontecimientos pornogramáticos que se tejen en el acontecer de la trama, la singularidad de éstos, su esencia misma, está inevitablemente signada por la mutabilidad del entramado narrativo y el extenso laboratorio de experiencias sexuales que van construyendo y alimentado este tipo de identidad. Tornero ha señalado que el personaje es el que hace la acción del relato, por lo que se puede decir que su función concierne a la misma inteligencia narrativa que la propia trama construye; dicho en otras palabras, el personaje está constituido narrativamente (Tornero, 2011, pág. 160). Así pues, el tipo de caracterización que corresponde al personaje novelesco presente en los relatos de Hernán Hoyos es de modalidad directa, en ellos la descripción de los atributos físicos, ético-morales y psíquicos es estática, esta figuración parece tener como intención enmarcar una radiografía operativa del personaje con la finalidad de no poner en cuestión o crear perfiles claro-oscuros sino entender el devenir y comportamiento de los personajes sin mayor ambivalencia ni incertidumbre. Esa identidad invariable que se configura viene a ser el requerimiento de una composición, de un tejido narrativo escueto; a través de la sucesión de acontecimientos se expresa la dialéctica entre la identidad del personaje y la trama. Al respecto se pueden mantener dos aseveraciones: la identidad del personaje se construye en

enlace con la trama y, además, al retratarse personajes sin profundidad psicológica –como sucede en el entramado porno– los acontecimientos narrativos vienen a ser definidos por una estructura argumentativa estable en que la concordancia y la linealidad alientan el avance de la historia.

La constitución del *sí mismo* en la teoría narrativa conlleva a la desambiguación del personaje a través de la trama y de las acciones que se suceden en ella. El relato porno tiende a neutralizar la relevancia y la presencia activa de sus personajes en la medida que se otorga centralidad a las experiencias y no a la *persona* que las tiene. Contemplar al personaje porno sin más atributos que el de un terreno raso desprecia la noción misma de pertenencia de las experiencias a un *sí mismo*, es decir, sugiere un nivel de desposeimiento de *sí* como algo abierto, la posibilidad de acaecer en tanto alguien. Sin embargo, es en esa línea que el estado de perpetua disponibilidad en el que transcurre el cuerpo del personaje porno no puede desligarse del encadenamiento de una vida. Gobernar su *sí mismo* en función de un hilo narrativo que propende a la confabulación con el cuerpo de los otros personajes, la interrelacionalidad que implica el deseo, es decir, la figuración propia en tanto reconocimiento de y por los otros, le impide ser reducido debido al encadenamiento de acciones que se posibilitan por su mera figuración. Como consecuencia, el personaje de las novelas de Hoyos es ambiguo en la medida que, en tanto dueño de *sí*, le pertenece a la trama. Está poseído por la intensidad de las experiencias sexuales a las que está arrojado por la tendencia intimista de la inteligencia narrativa soberana en estos contenidos, es decir, por cómo la labor narrativa hace uso de la corporalidad de los personajes y, al mismo tiempo, determina el influjo de corporalidades varias sobre las que gravita la significación en conjunto de las novelas.

Exponer y calcular la intención y motricidad motivacional de cada personaje es anterior a cualquier hecho que dependa de su figuración narrativa. Entenderlo a partir de sus intenciones y búsquedas es inevitable en el personaje porno pues es, en definitiva, la declaración de principio sobre la cual se advierten sus inclinaciones a lo largo de su recorrido argumentativo. Acercarse a la identidad del personaje, además, aparta unos horizontes de sentido sobre los que no trasegará y, a partir de los cuales, se tejerán paulatinamente campos posibles de su historia de vida: la discriminación congénita de cada personaje es, paradójicamente, individual en tanto acontecer interno pues están presentes valoraciones de éste que se excluyen y que, ineludiblemente, remiten a determinadas realidades (Iglesia, Estado, Academia, sectores populares, familia y demás). La segregación y enumeración de tipologías identitarias permiten en la trama pornogramática desvelar la elaboración del personaje como actividad cerrada de la inteligencia porno, es decir, la arquitectura misma de los valores identitarios inmanentes del personaje revela la discriminación identitaria porno como situación innata al acontecer narrativo y enlace cardinal a la racionalidad obscena que se encumbra a lo largo de la narración. Esta eventualidad revela el origen no circunstancial de cierto modo de identidad y, desde el momento inaugural de cada personaje, expone a su vez, una conducta innata e invariable en su esencia.

La identidad narrativa, como ha señalado Paul Ricœur en diversas ocasiones, es el lugar predilecto de tensión entre dos modalidades de la identidad. A saber, el *ipse* (“sí mismo”) referido a los acontecimientos en que interviene el personaje y su polo, el *ídem* (“la mismidad”). Por *ipse* se entiende lo propio, aquello a través del cual se cristaliza que la identidad no es única ni inmutable, sino que, por el contrario, se resuelve con el dinamismo característico de cada personaje. En efecto, la *ipseidad* contempla la identidad narrativa como un ejercicio interactivo con lo heterogéneo por fuera de *sí mismo*. La identidad *ídem*, por el

contrario, apela a lo que hay de sustancial en cada cual, pura subjetividad. Esta variante identitaria da entrada a lo que de inalterable e inherente hay en cada personaje, en ella se sostiene además cierta caracterización homogénea y certera que debe conservarse del personaje a lo largo de la historia; una especie de promesa, que establece su figuración con cierto tipo de accionar *per se* esperado por y sobre el personaje (ver Cuadro 1).

Cuadro 1. Categorías de la definición de *Ipse* e *Ídem*

Categorías de la definición	<i>Ipse</i>	<i>Ídem</i>
Ontología	Vinculado a la actuación del personaje	Pura subjetividad vinculada al carácter del personaje
Identidad	Interacción con lo heterogéneo por fuera de <i>sí</i> mismo	Lo sustancial en cada personaje dentro de <i>sí</i> mismo
Literalidad	“Sí mismo”	“La mismidad”
Relacionalidad	Referido a los acontecimientos en que interviene el personaje	Apela a lo inalterable e inherente de cada personaje
Dinamicidad	Dinamismo propio de cada personaje	Accionar <i>per se</i> esperado por y sobre el personaje
Espacialidad	Afuera variable	Adentro sustancial
Motilidad	Salir de sí	Entrar en sí

Fuente: elaboración propia.

Reflexionar sobre el nivel narrativo que se establece en la identidad permite explorar la gradación entre las modalidades *ipse* e *idem*. En un primer momento la identidad *ídem* – que está claramente vinculada con el carácter– y que, como advierte Ricœur, designa el conjunto de disposiciones duraderas *en las que* reconocemos a una persona (Ricœur, 1996, pág. 115), proporciona coordenadas para comprender que es el deseo aquello que se mantiene inalterable en los personajes del entramado porno y que, finalmente, consigue individualizar a cada cual. En efecto, parece que el personaje desea aquello que ha *decidido* desear y tal eventualidad estalla en la trama sin ilación aparente. En ese sentido, emerge en el personaje

su posibilidad de amante mucho antes que se expresen las justificaciones sobre su propio deseo. Aquello que ha *decidido* desear, sin embargo, está estrechamente vinculado con otra realidad: con aquello que lo ha decidido como amante/personaje a desear, es decir, el personaje porno avanzada, se detiene, se modula debido a que está inevitablemente implicado en la falta de lo deseado, su dinamismo tiene origen en la insuficiencia de sí mismo como personaje consumado lo cual le lleva a visualizar al otro como indispensable, realidad forzosa para culminarse en tanto ficcional incompleto.

Pese a la contundente subjetividad y sustancialismo desde el que se presenta el *ídem* en el personaje de la pornografía se viabiliza, a su vez, la mutación en la cohesión de la historia de vida como identidad gestora del personaje. Es decir, pese a que el deseo logra un momento de inmutabilidad en el personaje es, precisamente, este estadio el que gestiona el vínculo con esa exterioridad que son los *demás*. Al fin de cuentas, la coreografía que se esboza en el deseo con otros personajes permite esclarecer que nada le pertenece más a cada personaje que el apetito por los otros; nada resulta más propio que el deseo fraguado en el interior de cada personaje con un exterior ambulante. El impulso vital del personaje no solo está en relación de dependencia con los actuantes que escenifican el programa narrativo, sino que, sobre todo, la manifestación del otro como posible le define más íntimamente que todo aquel contenido sustancial y homogéneo prevalente en su interioridad. Son los otros quienes remueven aquello de lo que carece el personaje base y que definen, asimismo, su carácter. Lo que les falta es lo que les habita, es por ello que la punta de lanza en la pornoesfera es la carencia, la ausencia manifestada de modo estático en el modo *ídem* de cada cual y articulada en la *ipseidad* como momento de posibilidad y finalmente de hastío en la concreción del encuentro sexual.

La pertenencia del deseo a sí mismo constituye el testimonio más pleno en favor de la irreductibilidad de la *ipseidad* a la mismidad. Así pues, por semejante que se mantenga un personaje a sí mismo no es la mismidad la que establece ni constituye al personaje porno, ni viene a configurar, tampoco, el eros racional de esta forma narrativa. Es la pertenencia del personaje a un impulso interno (deseo) que le gobierna y que, a la vez, lo impulsa a una exterioridad, condición de posibilidad que se denomina *pulsión*: el fenómeno dinámico caracterizado por una energía que impulsa y que tiene su origen en una excitación sexual. Tal arrojó, ilustrado en las novelas de Hoyos, atiende a la resolución de la tensión sexual frente a un objeto que la genera y con el cual satisface su deseo; este acontecimiento modula finalmente el devenir del personaje en la trama narrativa. Será, por ello, que en el transcurso del argumento narrativo la identificación de cada cual con su propio deseo es lo que vincula los avatares de la trama a una esencialidad personificada del deseo. Deseo que empieza en una mismidad y se propaga a las demás presencias narrativas como indicativo de la inmanencia previa e intencional a la configuración misma del personaje como elemento narrativo.

En el fragor relacional de la *ipseidad* surge una variante identitaria común entre los personajes que los torna indiscernibles. La generalidad del deseo compartido se resuelve en un unísono racional en que la diversidad de las superficies corporales se convoca por medio de y ejecuta en la homogeneidad de las motivaciones. Pasando por alto la variedad de las situaciones presentes en la vida de los personajes –que es mucho pasar por alto– corresponde asimilar que éstos tienen propiedades cualitativas que, precisamente, al ser intrínsecas a los *actantes* hacen percibir al personaje como objeto de lo mismo de forma sostenida durante el relato y, por tal motivo, poseen el atributo de ser idénticos a sí mismos. Paso seguido, y a causa de la *ipseidad*, se establece que no toda propiedad cualitativa es necesariamente

relacional: es la articulación con una vida fluctuante la que expone las propiedades intrínsecas con un objeto exterior particular. Sin embargo, al presentarse la afectación por el deseo en permanente reciprocidad, subyace en el tejido relacional de los personajes un principio de identidad en el que tanto *a* como *b* comparten una espontánea predisposición por el deseo. Desde esa línea su deseo les identifica, les iguala y, en sentido último, les hace indiscernibles. Así pues, la identidad narrativa alcanza una modalidad indiferenciable, aunque la presencia remita a objetos corporales concretos y distintos.

Debe comprenderse, sin embargo, que todo acto relacionado con formas de conocimiento que articulan y alientan al deseo en la trama, conjetura una suerte de reversibilidad sobre lo tangible, es decir, es intrínseca a ella la variabilidad en la experimentación de cambios físicos, sobre sobre cuestiones tangibles, cuya gradación involucra la comprensión del personaje como un ser-de y no como objeto. Si bien hay un salir de sí como impulso y con intencionalidad diferenciada (*ipseidad*), cuyo efecto se percibe de forma inevitable en la pulsión experimentada por los personajes; ver, tocar, sentir se constituyen como expresiones que advierten la sincronía en sucesos vinculados por el sentido a una manifiesta relación de contenido. Dichas vivencias son generadas por y desde la corporalidad de los personajes: “verse viendo”, “sentirse sintiendo”, “tocarse tocando” o “pensar que se piensa”, no remiten a formas narrativas en las que se articula el pensamiento, sino que, sobre todo, instauran un modelo de la experiencia corporal que señala una construcción de sentido silente, muda, en la que se articula y vacía la vivencia del transitar humano en la figuración cárnica.

La figuración de estos personajes instaura, por ello, una suerte de simultaneidad en dos sucesos acoplados en el plano vivencial, la coincidencia temporal de dos eventos tocar/tocarse, ver/verse, sentir/sentirse o pensar/pensarse muestra una diversidad de

superficies en la que pululan múltiples sensibilidades que, por su misma presentación, pierden su propia finitud. Conviene, además advertir, que la diversificación en paralelo de ese *cuerpo sentido* comporta, finalmente, la visualidad narrativa de una corporalidad fractal, en apariencia irregular, que se repite –y confirma– en diferentes niveles de sentido.

Los movimientos a través de los cuales se cristaliza ese *cuerpo sentido* no deben entenderse como actos a través de los cuales se modula la conciencia, sino que remiten a una forma de desposesión, cruce entre *ipse* e *ídem*, que indican una articulación en la que pervive la visibilidad anónima de la carne. Sobre el particular Maurice Merleau-Ponty habla de la “carne del mundo” y no la entiende como objeto, su apariencia como *mera cosa* no es más que una expresión segunda y parcial (Merleau-Ponty, 1970, pág. 299). Como derivado de lo anterior, las acciones no proceden a cabalidad de sensaciones en necesidad expresa de ser verbalizadas, sino que se representan, sobre todo, la apertura hacia al mundo. Dicho de otro modo, la motricidad del cuerpo pornogramático debe leerse como un “modo de conciencia”, no como un afán de exterioridad, ya que en línea de *ipse* e *ídem*, es lo mismo salir de sí o entrar en sí, pues la acción del personaje se gestiona en el movimiento de la carne. Al no ser la acción una cristalización directa de la realidad interior de los personajes, corresponde pensar que el deseo se encauza en el movimiento de la carne, y así como se hace camino al andar, la carne –a través del deseo que expresa– revela el movimiento interno de la experiencia narrativa del personaje porno como una unidad intersensorial. En efecto, la constitución narrativa del personaje alude a acontecimientos y, por lo tanto, a lógicas temporales articuladas a ires y venires del deseo como constante lógica de la trama y de identidad de los personajes.

El criterio corporal, en efecto, remite a la pertenencia de sí mismo como atestación y corroboración en favor del anclaje de una entidad a un centro y, a la vez, a la cartografía

identificatoria en la que el deseo figura y se neutraliza; logra la corporalidad factualizar el deseo y anclarlo –o revertirlo– a la vaguedad que implica ejecutar la pasión. Hay por ello una sustancia corporal en el eros racional de la pornografía que pervive en la dialéctica *ipse e ídem*. Refiriéndose a aquello que se opera en la pertenencia del propio cuerpo, Ricœur ha señalado que la confrontación más radical debe cotejar las dos perspectivas sobre el cuerpo, es decir, el cuerpo como propio y el cuerpo como un cuerpo entre los cuerpos (Ricœur, 2003, pág. 129). De este modo, la condición de posibilidad de la reducción de la corporalidad que reviste la identidad narrativa en fulgor permanente en el relato porno está en entreacto, es decir, no logra delimitarse al cuerpo propio, tampoco al cuerpo cualquiera. Referido a ese interludio que se conspira y ejecuta en un eros racional convocado por la propia funcionalidad del cuerpo porno y, precisamente sobre la carne que se excita, Jean-Luc Marion en *El fenómeno erótico*, ha advertido que la supuesta acción de las cosas sobre sí misma no aparecería sin el privilegio de afectación que cada quien ejecuta desde la propia sensibilidad y a través de la carne. Ese estadio resulta claramente revelador en tanto evidencia que el rango inmanente –*ídem*– de la identidad presume un carácter francamente pasivo que torna la escena porno en una posibilidad inminente. A saber, la pasividad latente en el personaje demanda la actividad de otro, actitud relacional de la que pende la ritualidad porno. Esta pasividad –que inexorablemente se convertirá en impulso presencial en el relato– es un ofrecimiento de la propia sustancia corporal como respaldo de la estadía y la comprensión de la propia inteligencia argumental de este tipo de narración.

El privilegio que se confirma en el devenir narrativo que aquí se presenta es, precisamente, la elasticidad del sentir interno de los personajes, los caudales experimentales que, sobre el deseo, moldean una actitud natural –interna por demás– experimentaciones que escalan de manera desproporcionada en los campos de la autoafección. Solo la anunciación

inmediata de lo que se ha venido a recuperar aquí como un *ídem* autosen­tido podría, en términos de Marion, conducir y generar de manera desproporcionada la heteroafec­ción, que crece a medida que lo hace el primera (Marion, 2005, pág. 134). Así pues, esa pasividad inconmensurable presente en el estado primario del personaje porno viene a configurar un entrecruce, de común acuerdo, entre un afuera variable (*ipse*) y un adentro sustancial (*ídem*). Interesa, por ello, que la identidad del personaje sentido en su más absoluta interioridad, exteriorizada por el *¿qué deseo?* y *¿qué me hace falta?* Indica que cualquier proceso de individuación es arrojado en la pornoesfera a partir de los registros que de esas afecciones se expresen sin otro intermediario más que la carne que se verbaliza.

Según lo expuesto en el capítulo *La carne que se excita*, el universo porno que se devela no escapa de la ambivalencia de un adentro que se exterioriza hacia ella, la exterioridad de la carne, condiciona de forma irresoluta la exterioridad del mundo (Marion, 2005, pág. 134). Mieke Bal, refiriéndose a las fuentes de información que se usan para dar fe de la existencia y devenir del personaje, enfatiza que la tercera posibilidad como calificación explícita en la que el narrador se expresa sobre el personaje (resultando un juez más o menos fiable) incurre en las acciones implícitas o indirectas –referidas en líneas atrás– y que la autora va a denominar como *calificación por función* (Bal, 2016, pág. 97). El horizonte de análisis señalado por Bal supone una labor de depuración sobre las implicaciones de la individuación de los personajes en los procesos discursivos y de despliegue argumental. La “calidad de lo mío”, es decir, el proceso de existencia narrativa por el cual se genera la presencia porno deriva en la gama de los hechos que se articulan en el hilo narrativo. La elección de las acciones que allí se articulan conlleva una epistemología de lo observable que no debería resguardarse en la impersonalidad de las acciones sino en el cuerpo que es carne

como invariable del personaje y, por ello, individualidad radicalmente recibida. Sobre el particular Marion expresa:

Solo mi cuerpo, debido a que se expone físicamente a las cosas, no permanece inerte como ellas, sino que las siente. Las siente porque es cuerpo, el único entre todos los cuerpos, tiene el estatuto de la carne. En tanto que carne, siente lo que él no es y cuya fuerza, cuyo empuje, en suma, cuya presencia, por esa sola condición, puede afectarlo. Las cosas del mundo pueden actuar unas sobre las otras, sin embargo, no pueden tocarse, ni destruirse, ni engendrarse, ni afectarse, porque ninguna de ellas siente a ninguna otra. Solo una carne siente lo que difiere de ella. Solo ella toca, se acerca y se aleja de otras cosas, sufre o goza con ella, es afectada y responde a ello, porque solo ella siente. La supuesta acción de las cosas sobre mí no aparecería nunca sin este privilegio de dejarme afectar, y por ende sin mi sensibilidad, sin mi carne (Marion, 2005, pág. 133).

Aunque la cita es larga resulta de interés en tanto que, en una primera esfera, se perciben los otros cuerpos y la exhortación a esas figuraciones cárnicas porque hay un estadio inicial de percepción cárnica individual avocada a sí misma. En sentido estricto, la carne siente las cosas porque se siente a sí misma sintiéndola. Su figuración garantiza el deseo desplegado en la novelística obscena una interioridad cárnica que entreabre su universo diegético⁵ que lo sustenta y lo alimenta. Cuanto más siente esa carne, la propia, la que es pura subjetividad, más se alimenta el relato porno. La trama narrativa se nutre de esta contingencia cárnica, de la correlación y su evidente tensión de un yo que se experimenta a sí mismo y que se expone inconmensurablemente.

Esta concepción de la carne resulta bastante amplia en la medida que posibilita comprender el conjunto de situaciones experimentadas en el entramado narrativo.

⁵ El término *diégesis* es utilizado en el sentido dado por Gerard Genette: “la diégesis es el universo espacio-temporal designado por el relato” (Genette, 1989, pág. 277). Así, aquí el “universo diegético” remite a todo aquello relacionado o perteneciente a la historia del relato.

Situaciones que se consideran una suerte de dialéctica de lo que se considera el *vivir* o lo que *viven* los personajes en permanente diálogo con su universo diegético. Efectivamente, la silueta narrativa de la existencia sensible y, más aún, la estructura del comportamiento en el relato porno está signado por la noción del “cuerpo propio”, asunto comentado líneas atrás. Ahora interesa precisar que la gestión narrativa del movimiento carnal supone en este tipo de relato un cierto desplazamiento del protagonismo de ese cuerpo propio e involucra de manera más contundente planos perceptivos dentro del mundo diegético de la novelística que precisan de la visibilidad –exacerbada– de la carne. Esta dialéctica supone una cierta circularidad, anclaje y enraizamiento con el mundo referido en el que la corporalidad hecha carne se entrelaza en un círculo natural carne-deseo-mundo. En efecto, los personajes, la identidad que los anima, consolidan su existencia en razón de que sus cuerpos son mundanos, habitan el mundo. Sobresale, por ello, una evidente coexistencia entre el personaje y su mundo, su paisaje se funcionaliza como horizonte narrativo que viene a tener una significación enteramente práctica, no teórica. Estos personajes corporalizados no son objetos del universo diegético sino vehículos para ser en ese mundo, identidades de la percepción porque están en ese universo en tanto perceptores y percibidos. Los personajes que se esbozan en la novelística porno están polarizados por sus acciones, existen en ellas, se trata de una identidad que se pronuncia desde un esquema corporal para figurar en un mundo intersensorial.

Es así que el cuerpo de los personajes de estos relatos no solo no podrá experimentarse como unidad cerrada, aglutinada dentro de sí como flujo interno de sentido volcado hacia sí y, tampoco, podrá eludirse que es el cuerpo, puntualmente la carne que lo significa, que comprende desde el movimiento que implica el deseo –ese saber constituido que es su significación motora–. Es a través de la carne que se entrevé el diálogo natural y fluido que

se suscita en el cuerpo personificado y el universo diegético, siendo la novela pornográfica una excusa narrativa en que se articulan los sentidos y las sensaciones como hilo conductor aliciente de un argumento novelado; es el cuerpo sentido/sintiente el que se funcionaliza como pantalla de las múltiples cualidades sensibles que se articulan en el relato porno como motor del argumento narrativo.

Remitiéndose a la visualidad presente en la pornografía y, más puntualmente, en cómo ésta, al ser un gesto excesivo termina excediendo sus propios límites, Giménez señala que éste movimiento transgresor del porno en distintas formas narrativas subvierte luego las reglas del juego de la representación y, particularmente, los mecanismos de la propia imaginaria erótica (Giménez, 2013, pág. 56). No suficiente con lo anterior, conviene tener en cuenta que, en el pornograma, es decir, en la fusión del cuerpo y la escritura que se genera en el espacio narrativo, las corporalidades a través de las cuales se disciernen los personajes se genera, primero, una cierta fragmentación por detalle y, segundo, una desaparición por proliferación y exceso de las partes corporales a través de una estrategia de hiperbolización recurrente. En efecto, la teatralización que se configura en la identidad advertida líneas atrás viene a ocasionar una suerte de afanisis (desaparición del deseo sexual) representativa del cuerpo por ser repetida, hasta el cansancio, la capacidad de goce en la que opera esta identidad y, al tiempo, por lo inesperado y la suculenta apertura desde la que se inaugura su propia figuración narrativa. El aspecto referencial que subyace en la intimidad novelada que se presenta en esta literatura se ve desplazada por el despliegue de signos, su sinergia, semiurgia porno convertida en el eje argumentativo en el que se solventa y aparece el cuerpo de la imagen y se desvanece la imagen del cuerpo. Ésta última es la sutil indicación de que la representación narrativa del porno intenta hacerle justicia al cuerpo, despreciándolo,

troceándolo para luego fundirlo hasta conducirlo a un cierto encumbramiento del deseo novelado: la carne.

La recurrencia coreográfica de una identidad corporalizada genera un ensamblaje de los cuerpos muy alejado de cualquier forma de orgánica. En efecto, las imágenes de goce conllevan una cierta monumentalización de la corporalidad y, por tal motivo, un desvanecimiento de la misma. En las recreaciones del goce se opera una cierta *pornoclastia*, entendida como una serie de alegorías, metonimias, sinécdoques y metáforas, en las que se cristaliza la tensión en espera del exceso, la aúexesis (crecimiento) en vías a la afanisis y la carne como garante de la presencialidad corporal, conceptos a través de los cuales se configura –y a la vez se desvanecen– líneas de visibilidad sobre la figuración identitaria de contenidos pornogramáticos.

Dejando de lado el principio de placer que imperaría en cualquier modalidad pornogramática, al fusionarse carne e identidad se produce una modalidad narrativa en la que los episodios, la pornoesfera, recrea y alude de forma abarcativa al goce como el ensamblaje sintagmático de los personajes involucrados. En diferentes ocasiones se ha aludido aquí a la investigación merleau-pontiana; concierne, ahora, remitirse a la experiencia recreada por el autor francés cuando señala que la mano al tocar se siente tocada. Efectivamente, se presenta una dialéctica entre la acción misma de emprender el cuerpo en una actividad y el cuerpo resignificándose, permitiéndose los contrastes y las alteraciones propias del involucramiento corporal con cualquier actividad. Este nivel de implicación manifiesta, de entrada, que la pornografía novelada discurre en clave apropiacionista. Es decir, la implicación entre carne y acción, carne expuesta y acción que le envuelve, transita oblicuamente por los efectos propios del cuerpo sentido/sintiente, circularidad referida líneas atrás y que, al mismo tiempo, revela que esta experiencia del cuerpo es reversible, es decir, el ir y venir de la experiencia

localizada se genera a partir de sensaciones corporalmente situadas y ancladas, además, al argumento narrativo. Esta situación viene a confirmar el entramado que se genera en cuanto el carácter cárnico de los personajes, las acciones en las que están implicados y los motivos que los alientan. Referente a la vorágine de sentido que se encauza en el componente identitario, Ricœur ha expresado:

Las acciones implican *fin*es, cuya anticipación no se confunde con algún resultado previsto o predicho, sino que compromete a aquel de quien depende la acción. Las acciones, además, remiten a *motivos*, que explican por qué alguien hace o ha hecho algo, de un modo que distinguimos claramente de aquel por el que un acontecimiento físico conduce a otro acontecimiento físico. Las acciones tienen también *agentes*, que hacen y pueden hacer cosas que se consideran como obra *suya*, como un hecho; por consiguiente, se puede considerar a estos agentes responsables de algunas consecuencias de sus acciones (Ricœur, 2009, pág. 116).

De ese modo, identificar al personaje y su complejidad implicaría, a su vez, reconocerle motivos y fines al mismo en operación complementaria a su figuración narrativa. Toda acción en su inmanencia, por lo tanto, potencia un fin y éste, a su vez, esclarece un motivo. Debido a ello conviene no descuidar cuestiones como la motivación que subyace en cada accionar y el tipo de agencia que se suscita en los personajes, en tanto que portadores de motivos intrínsecos.

En virtud de lo anterior es menester puntualizar una obviedad: el cuerpo toca, se sumerge en otros cuerpos, se acopla a ellos o se abstrae en el campo narrativo por la explícita razón de que es visible en la maquinaria representativa que se despliega y que, según puntualiza Ricœur, es mimética, textual y literaria. El relato refigura una acción y comunica, sustenta una realidad. Ricœur se remite a la formulación de la intriga que se propone en la *Poética* de Aristóteles y en la teoría del tiempo en San Agustín. Con la finalidad de proponer su teoría de los tres momentos que se producen alrededor y dentro de la labor narrativa,

Ricœur comprende la *mimesis* de Aristóteles como el hilo conductor y su consiguiente escenificación de la “concepción central” del relato. Al retomar la *Poética* la intención del autor galo es presentar la relación entre vida y relato. Por ello, Ricœur echa mano de la *Poética* de Aristóteles para la composición temporal y comprensiva de la existencia humana en el relato. Siguiendo esta línea aristotélica, Ricœur comprende *mythos* como “puesta en intriga” y *mimesis* como aquello que posibilita “dar cuenta de la experiencia temporal mediante la construcción de una trama” (Ricœur, 2009, pág. 81). Sin embargo, esta *mimesis* no es copia ya que deviene un cierto hacer, un proceso productivo, una presentación independiente y no su calco. De la misma manera la *mimesis* no se considera acción externa, sino un proceso interno en búsqueda de exterioridad, una actuación que deviene relato. Por ello la *mimesis* se orienta hacia lo real, concediéndole una interpretación accesible. Asimismo, dirige ese *real* hacia un sentido “universalizante”: situación de presumible tensión con el objeto imitado pues allí se cristaliza que el efecto mimético recrea una articulación de acciones factibles. Sea como fuere, lo cierto es que prevalece un afán de fidelidad a la realidad referenciada que se expresa en el proceso de imitación de la acción por medio de la disposición de los hechos en la trama.

Se presentan, por ello, una serie de artificios y convenciones que se configuran como imprescindibles para escribir la vida y la realidad a partir de un simulacro persuasivo. Sin duda, el recurso de lo verosímil se establece como apariencia con lo verdadero, entendiendo lo verosímil como aquello circunscrito a lo familiar, lo habitual y lo ordinario que, sucedido en serie, configura una pantalla de lo *real*. De allí que se comprenda la *mimesis* como una sucesión de estadios diferenciables, escalonados y circunscritos a realidades verosímilmente expuestas. De igual manera, se comprende que la estructuración de los tres momentos

propuestos por Paul Ricœur permitan el desarrollo de lo temporal y espacial con su consiguiente humanización en el devenir narrativo.

La funcionalidad conceptual de la *mimesis* planteada por Ricœur demanda la comprensión de que el acto narrativo pase por tres operaciones distinguibles y vinculadas, que son: de prefiguración, configuración y refiguración. La *prefiguración*, o *mimesis I*, es la operación mimética en que se alude al nivel de lo vivido de la experiencia humana, ya configurado, que funciona como base para la producción y posterior comprensión de cualquier obra, dicho de otra manera: paraje de intercesión entre el mundo *real* y el mundo de la representación.

El segundo momento es la *configuración* simbólica del tiempo en la composición narrativa, entendida como *mimesis II*. Lo que interesa, en cuanto a la fenomenología de la acción, es la *praxis* cotidiana que modela una forma inteligible de ordenar y entender el mundo. Es aquí donde personajes, motivaciones, acciones y tensiones de la identidad de los primeros, situados en el presente donde se establece la imitación de un mundo, copia, en el caso del porno, de una realidad hipertélica (desbordante). Finalmente, Ricœur, explica en qué consiste la *mimesis III*: “marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la ficción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica” (Ricœur, 2009, pág. 140). La reconfiguración supone, así, la vinculación del lector como agente interpretante del mundo manifiesto que se despliega en la obra. El rol del lector, además, entraña su valor subjetivo en la medida que éste se apropia de una *mimesis* diferencial, cuya peculiaridad radica en los valores agregados de su propia experiencia. Esta ‘transmedialidad’ subyace a través del factor temporal; por ello, no solo Ricœur rechaza cualquier posibilidad de una

comprensión fija de la obra, sino que, además, extiende la labor narrativa a la construcción de sentido que opera en el momento de la recepción.

Es, en *mimesis II*, el momento en el que se genera la operación de configuración de la trama; la trama, sabido es, estando a disposición del programa narrativo, designa una batería de operaciones sobre las cuales se inserta el personaje y las realidades –advertidas atrás– que sobre él devienen. En el orden de la acción y, en diminutivo, de los comportamientos y las pequeñas incidencias de los personajes, la trama devela historias de vida *sensatas* que, al engranarse coherentemente, dejan en claro que los acontecimientos que suceden a lo largo de la narración son mucho más que una ocurrencia singular y hacen parte de una inteligencia narrativa latente, matriz ostensible sobre la cual se hace inteligible una totalidad temática de la historia. Esta construcción de la trama, además, viene a integrar una serie de factores heterogéneos como son, por ejemplo, la acción, los personajes, su identidad, el uso que da la labor narrativa a su corporalidad; integración que formaliza de manera sincrónica el tejido ficcional que les precede. Con el interés de esclarecer conceptualmente *trama y acción*, Ricœur expresa:

[...] si es cierto que la trama es una imitación de acción, se requiere una competencia previa: la de identificar la acción *en general* por sus rasgos estructurales; la semántica de la acción explica esta primera competencia. Además, si imitar es elaborar y la significación *articulada* de la acción, se requiere una competencia suplementaria: la aptitud para identificar lo que yo llamo *mediaciones simbólicas* de la acción [...] estas articulaciones simbólicas de la acción son portadoras de caracteres *temporales* de donde proceden más directamente la propia capacidad de la acción para ser contada y quizá la necesidad de hacerlo (Ricœur, 2009, pág. 115).

Lo anterior resulta relevante en la medida que se entiende la imitación como la elaboración de un fenómeno y no la reduce a copia de una determinada experiencia. Así

subyace en todo proceso de imitación un entramado de herramientas y mediaciones que hacen posible el traslado y traducción de esa realidad que, al imitarse, se figura como reelaboración. Además, el autor incluye el carácter temporal como competencia ineludible en el proceso semántico de la acción. Es necesario precisar que la semántica, entendida como el estudio del sentido generalizado de las palabras (Guiraud, 1976, pág. 9), es relativamente independiente de la situación a la que se remite y, por tal motivo, se considera que toda acción descansa en su uso en tanto el sentido que proyecta se despega del carácter concreto de las acciones, según Niklas Luhmann (Stichweh, 2016, pág. 3). La cantidad de acciones se multiplican y éstas responden al sistema que se ha denominado “trama” y no tanto a la singularidad de la historia de vida de cada personaje. Las múltiples acciones de la narrativa de Hoyos muestran la incapacidad de la dupla personaje/consciencia a la hora de explicar la acción en el porno de forma satisfactoria. Interesa, por ello, comprender que, siguiendo lo señalado por Ricœur, la trama convierte los acontecimientos y demás fenómenos narrativos en historia. Sin embargo, sobre el particular, el autor hace la siguiente aclaración:

[...] solo en virtud de la composición poética algo tiene valor de comienzo, medio o fin, lo que define el comienzo no es la ausencia de antecedente, sino la ausencia de necesidad de sucesión. Respecto del fin, este es, sin duda, lo que sigue a otra cosa, pero “en virtud, sea de la necesidad, sea de la probabilidad”. Solo el medio aparece definido por la simple sucesión: “Viene después de otra cosa, y después de él viene otra cosa” (Ricœur, 2009, pág. 92).

Esta sucesión, por lo tanto, logra subordinarse a una conexión lógica en la medida que las experiencias de inicio, medio y fin no son rasgos de la acción misma, sino efectos de la arquitectura interna de la narración y no de la experiencia. De igual forma, se previene en este momento sobre los lugares, estadios y motivos que se ubican en la obra como inaugurales. El tren de acontecimientos que posibilitan la unidad de una acción es lo que

permite configurar un relato. En donde no se presenta esta sucesión o una coordinación de acciones que den sentido a una cierta unidad en la que se impliquen intereses conjuntos tampoco se constituye el relato. La sucesión de los acontecimientos y las acciones en el transcurso de la narración vienen a estar determinadas por la ordenación de la misma y no de las experiencias que se han erigido como concernientes a la acción. Corresponde, pues, diferenciar las conexiones lógicas y de ordenación de la narración de la experiencias y acciones de la misma. Relativo a la acción y la trama, Ricœur advierte que la inteligencia narrativa no se limita a admitir la familiaridad con la red conceptual constitutiva de la semántica de la acción sino que requiere, además, comprender la composición del orden diacrónico de la historia, el encadenamiento de las frases de acción, es decir, el orden sintagmático que la narración introduce en el campo práctico; en definitiva, señala el autor, “comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del “hacer” y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas” (Ricœur, 2009, pág. 119).

Ciertamente la modulación de la acción y de las experiencias del mundo entrañan una proporcionalidad del tiempo diferenciable, de allí que la acción se armonice con los ritmos interinos de la presteza narrativa. Ricœur ha señalado:

Lo mismo ocurre con la extensión. Solo dentro de la trama tiene la acción un contorno, un límite y, en consecuencia, una extensión [...] es cierto que esta extensión solo puede ser temporal: el cambio exige tiempo. Pero es el tiempo de la obra, no el de los acontecimientos del mundo: el carácter de necesidad se aplica a acontecimientos que la trama hace contiguos (Ricœur, 2009, pág. 93).

Efectivamente, el contorno temporal de los acontecimientos está articulado a la lógica temporal de la obra misma. De igual modo, la acción puntual de los personajes está en dialéctica continua con el carácter temporal en que deviene la narración. Referido a la acción

lo que se inscribe en ella es también el contenido de sentido implícito en la temporalidad significada en el texto.

Ahora bien, la relevancia de la acción no sólo se limita a lo de inaugural que hay en ella; pues también, prevalece en cada accionar una pertinencia sempiterna que se actualiza en nuevos episodios y paisajes de la narración y que, en definitiva, al modularse en nuevas inscripciones alcanza una cierta pertinencia omnitemporal; tal cualidad viene a confirmar el engranaje de sentido que se articula a lo largo de los contenidos pornogramáticos, pues la no exclusividad de las acciones y, por ende, la repetición de estrategias y peripecias pasionales vienen a restar relevancia por la localización de éstas en el tejido narrativo, ya que en sí mismas se configuran como parte de un plan maestro. Así, la duración en el tiempo de dichas acciones puede simular marcas que quedan en el terreno de la superficie textual y que, al conllevar cierta presión (acción), generan contenidos de sentido. En suma, toda acción se inscribe en un proceso interactivo del cual no solo no escapa, sino que, además, ejerce un lugar de *representancia* o *lugartenencia*, en términos ricoeurianos, a través del cual se preserva el pasado extinguido (Ricoeur, 1999, pág. 837) y se actualizan y promueven las líneas temporales *presentistas* del relato.

Las acciones que se configuran a lo largo del tejido narrativo como –en apariencia– individuales, sumadas en conjunto dan ocasión a incidentes seriales que vienen a solidificar la totalidad argumental de lo *real* porno. Ciertamente, en la construcción de la trama se concretan acciones que, en proporciones variables, establecen dos dimensiones que al ser configurantes resultan causales del evento pornográfico en su hilo argumental. En un primer momento, se destaca la dimensión episódica de la narración que, por su misma naturaleza narrativa, carece de continuidad en la temporalidad del relato, aunque presenta, sin embargo, una cierta periodicidad en la figuración de microacciones que confirman y alientan el *eros*

racional circundante. Este principio de racionalidad sobrevuela el registro vital que deviene historia de vida de cada personaje. En efecto, este tipo de presentación de la acción en los relatos caracteriza una historia macro, esfera pornográfica en la que, a partir de una serialidad de eventualidades e incidentes pasionales mínimos, se sintetizan y aúnan acciones que se articulan bajo la regla de la fisonomía porno⁶.

El discurso pasional, como lo ha señalado A.J Greimas en su *Semiótica de las pasiones*, supone un encadenamiento de actos patémicos; la pasión misma, además, se revela en el análisis como constituida sintácticamente por un encadenamiento de acciones: manipulaciones, seducciones, torturas, búsquedas, escenificaciones y demás (Greimas & Fontanille, 1994, pág. 48). Así pues –y siguiendo a Greimas– la sucesión de acciones que opera en esta forma discursiva no difiere ni se comporta de modo diferencial a la sintaxis pragmática. Se trata, pues, de un programa narrativo en que el operador patémico transforma el *deseo* en su valor actancial; valor actancial reconocible no solo como la pasión que emana y/o sobreviene en los personajes, sino como propiedad del discurso entero procedente estructuralmente como consecuencia de un *estilo* semiótico que se proyecta en los personajes y sus acciones.

El segundo momento de presentación de la acción que viene a configurar el hilo argumentativo del porno se plantea al avanzar en los episodios y, más aún, en los acontecimientos de la historia de los personajes, pues allí se ilustran una serie de contingencias bajo el sino de la espera, el deseo, el ánimo de concreción y la búsqueda. Estos avatares permiten percibir el avance de la novela como una historia que se va formando a partir de peripecias varias. Esta cualidad de la ficcionalidad porno instaaura el evento

⁶ Véase por ejemplo la estructura narrativa de *El Tumbalocas* en el apartado 2.1.

paradójico del porno como dialéctica viva en la que se suceden episodios de distensión e intención, que vienen a presentar que la acción también está en relación de exterioridad operativa con el ensamblaje del texto. Claude Bremond en “La lógica de los mundos posibles” ha explicado que, referido a los hechos, el encadenamiento por continuidad revela que el enlace es lo que posibilita las secuencias elementales de la trama: “Esta disposición aparece cuando un proceso, para alcanzar su fin, debe incluir otro, que le sirva de medio, el cual a su vez, puede incluir un tercero: el enlace es el gran resorte de los mecanismos de especificación de las secuencias”, citado en (Barthes & Todorov, 1970, pág. 89).

A diferencia de la dimensión episódica –que adolece de cualquier orden reversible de la acción– la dimensión configurante traduce la sucesión de los acontecimientos en una totalidad significativa que permite que la historia se deje seguir. De hecho, es esta disposición la que posibilita que toda la trama se traduzca como propio acto configurante de la racionalidad porno. En efecto, el análisis de personajes apasionados encuentra repetidamente cierta inestabilidad e intercambiabilidad en sus roles y posicionamientos en tanto entidades actanciales. De hecho, el deseo escenificado supone la figuración de un juego actancial en que los personajes se presentan espontáneamente movidos a hacer parte de un ajuar de roles ineludibles en todo acto de configuración narrativa propia de la escenificación pasional. Es de esta manera que en el personaje sobreviene una cierta fragmentación –en términos de su rol– en la medida que su propia dirección como seductor o seducido mutará en una ubicuidad distintiva de éste a lo largo de la racionalidad narrativa, haciéndose presente en el *sí mismo* del personaje, es decir, a un intuitivo nivel profundo de éste. Dicha racionalidad también se manifiesta discursivamente en la función tensiva que supone la polarización de los roles de personajes oscilantes entre un sentir mínimo y una inquietud explícita.

Entendiendo de la forma más clara que los personajes, que se remiten a tejidos pornogramáticos, pende de un crucial sentido de interacción sesgado por el deseo, puede darse un paso más: toda realización de un sí mismo narrativizado implica una no realización o, cuando menos, una matización accional en sentido inverso no cumplida, una discriminación en el horizonte de significado que opera. Dicho de otra manera, cada emprendimiento de los personajes cierra un recorrido narrativo alternativo que se pudo llevar a cabo y se desechó. Si efectivamente toda realización es tensiva, un programa siempre se asociará a un contraprograma, es decir, el cumplimiento de un programa narrativo contradice la capacidad desplazativa de los fúntivos de un texto (Zilberberg, 1999, pág. 95). A partir de lo anterior cabe comprender que los fúntivos, entendidos como entidades a través de las cuales se desempeñan funciones lingüísticas, se encauzan en la figura harto explícita de los personajes pornogramáticos, pues, según la modalidad interna de éstos, se despliega una magnitud mínima capacitada para desempeñar una función en la relación lingüística que se establece en el texto.

La cuestión anterior confirma el estado inarmónico del acaecer fenomenológico de los personajes, pues todo acontecimiento consumado en el campo de la acción del tejido narrativo indica el vínculo solidario y de oposición de los personajes consigo mismos y en interrelación con los demás; situación en perpetua contingencia en la red de posibles que es la novela porno. Refiriéndose al particular, Ricœur ha explicado que toda narración presupone una cierta familiaridad con términos como agente, fin, circunstancia, cooperación, conflicto, éxito, fracaso. En ese sentido, expresa el autor, no existe análisis estructural de la narración que no recurra a la fenomenología implícita o explícita del “hacer” (Ricœur, 2009, pág. 118). La fenomenalidad implícita en la manifestación de las acciones en el tejido narrativo no se restringe al uso de la red conceptual de la acción; supone, además, la

superación del uso de rasgos discursivos de frases operativas y de movimiento que vendrían a configurar la semántica de la acción e involucra, claramente, rasgos sintácticos, relaciones de concordancia, frases jerárquicas, proposiciones y demás, cuyo cometido es generar modalidades discursivas de tipo narrativo. Como consecuencia de lo anterior, un acontecimiento escapa de ser una ocurrencia singular pues su valía procede de la contribución que realice en el desarrollo de la trama.

La historia que se despliega en la trama no es la enumeración de acontecimientos que se suceden, sino la inteligibilidad de los mismos y su adhesión a un tema manifiesto es lo que construye la trama y lo que la impulsa de un simple encadenamiento de sucesos en serie a una configuración temática. El acontecimiento, entendido en estos términos, es un evento meditado, relacionado íntimamente con el devenir narrativo y con la configuración de la trama. Si el acontecimiento está investido de una intencionalidad incidental, compete valorar qué se comprendería como *evento* y *acontecimiento* en términos de escala de influencia, pues, dependiendo del campo de acción de cada uno, su influjo sería determinante –a menor o mayor escala– en la culminación de la trama.

Son constantes, entonces, ciertas inflexiones discursivas: la tensión, la fusión y la escisión. Momentos de la configuración en la que participan los actantes pero que, en definitiva, descuella la firme intención de uno o dos personajes que devienen fuerza temática orientada al no tener otra expectativa más que gestionar el propio deseo que los arrastra. Debido a lo anterior se podría conjeturar que toda relación de las identidades participantes de la lógica pasional presente en este tipo de narrativa viene a configurar una intersubjetividad potencial a través de la interactancialidad de contornos eventualmente imprecisos, ya que la oblicuidad de personajes deseantes/deseados y su capacidad de intercambiar roles –cuestión distintiva de los personajes pornográficos– revela la asociación

existente de dos universos semióticos: uno que acoge discursivamente el deseo como hilo argumentativo y, segundo, el deseo mismo. Sea como fuere, lo cierto es que la obstinación y cierta emergencia pasional de algunos personajes no solo monitorea, sino que garantiza el flujo pasional narrativo que se administra en el relato porno. Ricœur ha indicado que obrar es hacer coincidir lo que un agente puede hacer –como un accionar de base– con lo que *sabe* que es capaz de hacer; obrar, además, es siempre obrar con otros: la interacción puede tomar la forma de la cooperación, de la competición o de la lucha. El autor francés dirá más adelante que las contingencias de la interacción se juntan entonces con las de las circunstancias, por su carácter de ayuda o de adversidad (Ricœur, 2009, pág. 117). De esta manera se comprende que los rasgos mínimos de la acción son *precisamente* potencia de cualquier hacer, es decir, en cada agente se patentiza aquello que puede hacer, momento primario de la acción, y lo que hace, su capacidad de accionar. Asimismo, al vincular la acción en interrelación con los otros, se presenta un panorama narrativo donde la contingencia media y colinda con lo circunstancial.

Se ha señalado que la relevancia de un personaje está dada por su capacidad de incidir en el entorno social al que se remite, por la capacidad de hacer comprender, a través suyo, la vida, la red de relaciones de una comunidad y, ésta, a su vez, sólo se comprende a través de los individuos que la componen (Gamboa, 2005, pág. 130). Es por esa *mimética textual* y literaria a la que se refiere Paul Ricœur, que el cuerpo en los contenidos pornogramáticos no solo es visible sino tangible como pueden llegarlo a ser los objetos. Es más, el cuerpo no se sitúa delante de otros objetos o cuerpos, sino que se tapiza con ellos; no es la subjetividad constituyente de lo visible, sino que, en el campo de abierta visualidad que propone el porno, está prendido de lo que ve y se reconoce, por tal motivo, en lo visto. Entonces, su mirada está recubierta por dentro y por fuera porque al reconocerse en lo visto se presentan dos trayectos

de un movimiento circular por el que lo sensible, atmosfera indisoluble y omnipresente de toda novela porno, se hace sentir. La doblez y simultaneidad de la realidad identitaria del personaje de estas narrativas se construyen a partir de la identidad misma de la historia.

Al ser el personaje una identidad extensiva a las experiencias que se expresan en el relato, la identidad del personaje se simula a la tipología de la trama y se mantiene expectante y tensivo; a su régimen actancial le gobierna el dinamismo y un cierto “arrojarse al mundo”, la posibilidad de abandonarse a la vorágine vital que es la posibilidad del deseo. Son personajes en constante búsqueda, que buscan lo nuevo para saltar de allí a otra novedad, estado jamás resuelto y que, en el interino, parecen olvidar su propia finitud.

1.2 Carne y desnudez en la novela porno

Para el psicoanálisis, la configuración de lo corporal en el ser humano connota una distinción particular. Esta distinción apela a una corporalidad que se construye y que no es de forma natural. El infante, siguiendo lo propuesto por Jacques Lacan, nace como un organismo y una serie de dinámicas van convirtiendo al niño en sujeto, a saber, en la intermediación con los otros, la inscripción a un lenguaje y, en general, en lo que ha venido a denominarse como *la fase del espejo*, etapa entendida como el periodo en que el infante reconoce su imagen en el espejo, anticipa imaginariamente su cuerpo como una totalidad y constituye la base imaginaria del *yo* (Lacan, 2009, pág. 99). El niño, al experimentar regocijo por reconocer su imagen, asume su cuerpo como completo; esta imagen especular deviene soporte donde se articulan referentes anteriormente comprendidos como parciales. Por ese camino se

comprende que la vida sensible –y su apropiación perceptiva– generan y dan sentido al espacio psíquico inconsciente.

Al tiempo que esta conformación del sujeto se está llevando a cabo, se genera la relación con el otro que, al articularse, se establece también el vínculo con sus fantasmas. Esta operación resulta de capital importancia en la medida que no solo el cuerpo se construye por y desde la *imago*, sino que, además, es capturado por el entramado del lenguaje y por la función significante; es decir, esta imagen del cuerpo resulta, a su vez, producto imaginario del Otro y por ello copartícipe de su operación estructural: de allí el carácter ortopédico de esta imagen. Ese momento especular se entiende como la entrada al mundo *simbólico*, es el vínculo con el significante el que permite el ordenamiento de la imagen (reflejada) con la unicidad corporal y el que posibilita el ingreso del sujeto al lenguaje.

En el apartado “La tópica de lo imaginario” en el Seminario 1, Lacan explica que: “La situación del sujeto (...) está caracterizada esencialmente por su lugar en el mundo simbólico; dicho de otro modo, en el mundo de la palabra. De ese lugar depende que el sujeto tenga o no derecho a llamarse Pedro” (Lacan, 1981, pág. 130). A partir de la experiencia psicoanalítica se distinguen tres registros sobre lo *corporal*. El registro de lo *real* que se remite a una corporalidad orgánica (del discurso médico: mucosas, órganos, carne, piel), que es el momento inicial del sujeto. El segundo registro, el *imaginario*, concibe al cuerpo como una *Gestalt*, aquella totalidad que agrupa lo originariamente fragmentado a través de la imagen reflejada en el espejo, y en la que se configura el cuerpo humano en tanto contorno, límite y ropaje. Por último, el *simbólico*, que está relacionado con el lenguaje y comporta una cierta vaciedad en la que se filtran todo tipo de demandas, al permanecer sin contenido y presentarse como figura tipológica, este registro de lo corporal está presto a inscripciones exteriores como, por ejemplo, las marcas significantes que lo devienen erógeno.

Así, comprender el cuerpo como un efecto, como un incidente del significante, en el que lo viviente no asegura ni equivale a la corporalidad sino a un camino en el que convergen realidades alternas y externas para constituir lo corporal. Esta constitución, sin embargo, lo remite al vaivén de configurar, a partir de una ficción, una cristalización del sujeto como *real*.

Interesa no perder de vista que el cuerpo fragmentado concierne a una etapa temprana de la configuración del *yo* en la que el sujeto aún carece de una imagen completa de sí mismo y, además, está singularizado por su impotencia motriz. La ilusión de percibirse como un todo, completo y articulado, sucede desde una imagen fragmentada del cuerpo que, a través de una maquinación fantasiosa, emprende su labor de integración de las partes. Esta fragmentación del cuerpo es un rasgo que comparte con la pornografía. Allí la labor narrativa trocea el cuerpo al punto de la irreconocibilidad de esa *Gestalt*, forma más constituyente que constituida, a la que alude el psicoanalista francés en “El estadio del espejo como formador de la función del *yo* [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” (Lacan, 2009, págs. 99-105).

En el evento pornográfico se asiste a la desintegración de esa totalidad alcanzada otrora por el sujeto, en que la matriz simbólica del *yo*, en algún momento, se modula y objetiva en la dialéctica de identificación que emprende con el otro. De modo inverso, el encuentro con el otro en la pornografía supone no solo cierta desarticulación corporal, sino cierto extravío de ese cuerpo con una identidad, son algunas partes corporales las que develan las intenciones, los impulsos de un *yo* desconfigurado que entra en diálogo con otra u otras corporalidades igual de troceadas. Queda claro, por ello, que todo el cuerpo no interesa por igual sino en cuanto a las funciones que encarna cada órgano, cada parte corporal. En cada personaje prevalece una “conciencia” suprema de sí mismo como fraccionado, cuya experimentación sexual se resuelve en órganos fijados por una valoración operativa del

placer que deviene, finalmente, en invisibilidades o zonas grises de un cuerpo figurado desde la vaguedad. El porno, por ello, parece remitirse a esa fase prematura de la configuración del sujeto en que la función de la *imago* no ha establecido aún una relación del organismo con su realidad generando, finalmente, una forma *ortopédica* de su realidad. Aunque ambas posturas, la psicoanalítica y la pornográfica, se refieren a un cuerpo anatómico, –organismo en un momento incipiente en la construcción del sujeto en la primera postura–, ciertamente el porno mantiene al cuerpo en su pura fisiología, no lo trasciende a su carácter sintomático y, por lo tanto, no le otorga psique.

Este cuerpo, que parece no significar más allá de su realidad material, figura en la narrativa del escritor pornográfico Hernán Hoyos desde su silueta cárnica. Es un cuerpo que se cristaliza venal, permeable al mundo sensitivo por el que transita; singularizado, de tal manera, por la visibilidad. Todos lo ven, y él ve a su vez; su acontecer en el mundo al que se ciñe no está signado únicamente por presentarse en escena sino por la afectividad que recubre su figuración, su campo de visión como esfera envuelve la mirada del otro, le instiga a hacer parte de su propia experiencia visual que, en el porno, corresponde a una dinámica exhibicionista. Siguiendo “La mirada. El fantasma”:

De lo que se trata, habíamos dicho, es de hacer aparecer en el campo del Otro la mirada que falta en el Otro. Pero, ¿de qué modo? Ubicándose al final del anillo de la pulsión escópica, cuyos momentos recordábamos, son: ver, verse y hacerse ver. El exhibicionista se da a ver. Esto quiere decir que se ofrece como mirada para que el Otro lo vea, y de este modo le devuelve la mirada en la que él mismo se ha transformado (D'Angelo & Carbajal, 2014, pág. 128).

El cuerpo exhibicionista es aquel que se da a ver, ese *darse a ver* está signado por otros que *invariablemente* están prestos a involucrarse en el tren de mirada que supone la narración porno. Sin embargo, los ritmos en que se desarrollan estos regímenes de *voyeur* están

contemplados bajo los perímetros que delimitan el propio acaecer narrativo. A saber: que un personaje espere ser visto, que otro angustiosamente mire, que alguna acaricie con su mirada el cuerpo de aquél, que él siga con su mirada el caminar de aquella, pone en manifiesto que la mirada se convierte en un recurso retórico –de la espera, del deseo y de la misma fabulación pornográfica– esgrimida como líneas de sentido en este tipo de trama:

Sonreía a Daniel y lo miraba fijamente. Daniel la observó con indiferencia al principio [...] Maduras señoras, a pesar de ir del brazo de sus maridos, también lanzaban vistazos a Daniel [...] Fray Anselmo camina con soltura y ante el paso de las muchachas de faldas cortas, sus ojos giran detrás de las gafas oscuras y siguen a las rollizas piernas color canela y a las redondas y levantadas nalgas (Hoyos, 1972, pág. 191).

En las primeras escenas la mirada hace un barrido general del campo social y se focaliza progresivamente en lo cárnico mediado por el envoltorio epidérmico. Esta insistencia de la mirada delata la intención de detallar con toda intensidad imágenes sexuales en movimiento. Así, en *Un alegre cabrón* (1974), este personaje se solaza describiendo dos de los múltiples tríos en el que interviene su esposa Gladys:

La verdad es que yo he disfrutado mucho mirándolos ejercer las más refinadas prácticas. Un ejemplo: mientras uno de sus galanes le hace la miné, el otro la besa en la boca, le chupa los senos y le muerde los lóbulos de las orejas. Es decir, dos bocas de machos dedicadas a la vez con todo el ardor posible, a excitarla y enloquecerla [...] Se acostaron los tres en el sofá, desnudos, y pusieron a Gladys en medio. El francés le daba por detrás y el colombiano por delante, pero de una forma coordinada y rítmica. Cuando uno empujaba el otro retrocedía para evitar que mi mujer en algún instante dejara de recibir (Hoyos, 1974, pág. 31).

La condición de posibilidad de este cuerpo “abierto” se sustenta en que ontológicamente es vista y después oído, tacto, olfato, gusto; es decir, sinuosidad, aristas, aroma, tibieza, morbilidad: espacio propicio para la fruición; pura superficie. El sentido

“común” que se presenta en esta narrativa resulta poroso, se presta a la minucia microbiológica desplegada en el cuerpo del otro y el propio. El cuerpo empieza donde está el otro y allí termina. La señal leve resulta, de hecho, indicio inequívoco de la vitalidad corporal, de la posibilidad del otro como goce. En *Filosofía de la carne* Michel Henry se ha referido a un cuerpo “trascendental” en los siguientes términos:

Somos remitidos ineluctablemente desde un cuerpo sensible mundano, objeto del mundo a un cuerpo de orden completamente distinto: un cuerpo trascendental provisto de los poderes fundamentales del ver, el sentir, el tocar, el oír, el mover, el moverse y definido por ellos. Cuerpo “trascendental” en cuanto condición de posibilidad de un cuerpo sentido mundano (Henry, 2001, pág. 146).

Este cuerpo en el relato porno, sin embargo, no se revela como punto nodal de la experiencia o no indica, ni siquiera únicamente, punto de encuentro con el otro, sino que se encumbra como desencadenante de momentos de sentido del goce sexual cuya descripción atiende a la superficie corporal y a la plétora de sensaciones que le reviste a aquella; momento de sentido que se disuelve en la finalidad de cada acción del personaje y que cristaliza, de tal manera, la arquitectura misma de la trama. Al ubicarse como movilizador de la trama narrativa, el cuerpo está compuesto por una variedad de poderes a través de los cuales se articulan los horizontes y despliegues de escenarios y paisajes en el relato. Tal situación indica que, si bien este cuerpo “trascendental” percibe lo sentido y es, a su vez, sintiente, resulta asimismo condensador de experiencias sensitivas fuera de sí porque sus apetitos y movimientos redirigen y orientan los recorridos de su tránsito en la narración. Dato no menor en la medida que indica que lo sintiente de este cuerpo desplaza una instancia, acoge a otra, y modela los espacios y las temporalidades. Es decir, espacialmente discrimina el alineamiento de la narración con los relieves que comportan la insinuación o el aplazamiento

corporal del encuentro sexual. El cuerpo, entonces, remite a una cadencia que singulariza la prontitud de los plazos dispuestos para el placer, manifestado en la presencia de un cuerpo que es potencia, que está saturado de posibilidades. A su vez, el cuerpo del otro que figura en el porno como posibilidad latente –e incesante– sobreviene sesgado por diversas intencionalidades. Allí el cuerpo es núcleo del indicio que insiste en otro cuerpo receptor: el otro no es su cuerpo sino el resumen de su capacidad de respuesta, la forma y precisión en la que su cuerpo articula la demanda de quien le inquiere. En cierto momento de *El Tumbalocas* un profesor intenta seducir a un estudiante:

- Pórtate bien conmigo y verás cómo pasás el año– susurró Benítez.

[...]

Benítez miró a Daniel con sus ojillos negros centelleantes. Se arrodilló enseguida sin decir palabra y metió a su boca el pitón de Daniel. Comenzó a chupar desesperadamente y a la vez se llevó la mano izquierda a su bragueta y extrajo su miembro completamente erecto [...] El rostro de Daniel se alteró y su pene se dilató (Hoyos, 1972, pág. 22).

Debido a lo anterior la sensualidad que reviste el cuerpo pornográfico no debería reducirse a solo textura. La presencia del cuerpo sentido que trasciende su cuerpo y el del otro se modula de forma fulgurante al discurrir del relato, subvierte su condición de elemental impresión, pues su existencia no está garantizada por su fisicalidad, sino que la efectuación inmanente de la carne es aquello que lo mantiene partícipe de la acción en el retrato porno. De igual manera, los movimientos del cuerpo regentan un cumplimiento que expone la tonalidad afectiva que se traduce en el otro. De allí que ningún movimiento, o sutil guiño, sea inerte; toda inclinación corporal se inserta en un campo de significación y diferimiento, pues todo cuerpo ambulante es primeramente receptor susceptible a permearse por la carga de sentido que le proponga otro cuerpo. Asimismo, toda manifestación del cuerpo carece de

ambigüedad y todo aquello ínfimo deviene señal ostensible. En la novela de Hoyos se narra: “La rubia echó una mirada a Daniel sin descuidar su juego. Daniel, con las piernas abiertas, su negro cabello alborotado, su camisa desabrochada que descubría los remolinos de pelo en su pecho curtido, esbozó una sonrisa tranquila. Los ojos grises de la niña rubia lo miraron de nuevo despidiendo chispitas” (Hoyos, 1972, pág. 49).

Cuestionándose por la realidad de la carne, Michel Henry en su ya mencionado texto explica que lo propio de toda carne concebible es vaciarse de su sustancia en la exterioridad de un “afuera”, con el mismo carácter que el mío: el cuerpo del otro es la desrealización de una carne en el aparecer del mundo y por él (Henry, 2001, pág. 200). Por ello, los movimientos son el desarrollo del ordenamiento intencional, y, como evidencia de una disposición, resulta vulnerable fundar significaciones amparadas en la carne viva que la convoquen y se presten a ella. Remitirse a la carne, buscarla y concretar el momento sexual supone la materialización de intencionalidades corporales que, apreciadas conjuntamente, develan el carácter impalpable desde el cual se disponen las lógicas del cuerpo. Los movimientos, en efecto, clarifican el exceso de sentido que supone un cuerpo: de allí que un cuerpo no deje de moverse, su estatismo es una acción de espera, señal precisa de una significación. Jean-Luc Nancy sobre este particular, explica:

El cuerpo, la piel: todo el resto es literatura anatómica, fisiológica y médica. Músculos, tendones, nervios y huesos, humores, glándulas y órganos son ficciones cognitivas. Son formalismos funcionales. Más la verdad, es la piel. Está en la piel, hace piel: auténtica extensión expuesta, completamente orientada al afuera al mismo tiempo que envoltorio del adentro [...] la piel toca y se hace tocar (Nancy, 2007, pág. 32).

Si el cuerpo expone al otro *es* al tiempo expuesto, y moviliza también todo aquello que se agita en su interioridad. El cuerpo es, por tanto, arquitectura del alma en que la piel

funge umbral, territorio limítrofe, línea palmaria de intercambio de la multiplicidad de sensaciones: en la piel se entrelazan y mudan las impresiones convirtiéndose, posteriormente, en estímulos que se reúnen en el cuerpo como forma de conciencia. En el “Prefacio a la Piel”, Nancy advierte que la piel garantiza que el cuerpo que esté allí, todo entero en ella, que la piel es, a su vez, el cuerpo y, en consecuencia, es su alma (Nancy, 2016, pág. 35). Así entonces, la piel como envoltura del cuerpo presume una cierta operatividad que revela su existencia, ya no solo como contención, límite y protección del cuerpo, sino como catalizador en que se estructuran, agravan o caducan las experiencias corporales y al entreverarse en ella modulan una sinergia de sentidos. Sin embargo, la piel desnuda indica únicamente ausencia del vestido, suspensión de elementos vestimentarios pues, como es sabido, en el orden simbólico la piel comporta el vestido de la carne. Prevalece pues la impresión de que el cuerpo que se desnuda en el porno no está nunca enteramente desnudo. La desnudez allí es un acontecimiento que no logra su forma cumplida, es una imagen que se escapa, un encuadre o ligero detalle, que permite comprender al otro en su completitud física; el otro, pues, en tanto desnudo, jamás termina de acontecer. Y, sin embargo, es el otro un cuerpo que también está en situación, enmascarado por sinuosos movimientos que en el relato porno aparece como contingencia de la desnudez. La paradoja inquietante del porno es que nada estará más cubierto que un cuerpo que empieza a desnudarse. Así, la pura visibilidad del cuerpo, su desnudez, revela el carácter incognoscible del mismo.

Didier Anzieu en sus investigaciones y, especialmente en la propuesta sobre las funciones del Yo-piel, explica que el cuerpo aparece en primer lugar como un concepto operativo que precisa el apoyo del Yo en la piel y que se estructura en un interfaz enriquecedor de las nociones de “frontera”, “límite” y “continente” en una perspectiva psicoanalítica. La piel, más que un órgano, es entendida por el autor como un conjunto de

órganos diferentes: “su complejidad anatómica, filosófica y cultural anticipa, en el plano del organismo, la complejidad del Yo en el plano psíquico. De todos los órganos de los sentidos es el más vital” (Anzieu, 2010). En efecto, en el relato porno la piel –su roce y su contemplación– se traduce como el pasaje a lo más cercano, a lo más íntimo, la piel se trasluce como faz de un profundo ilimitado que subyace dentro del cuerpo. Su descripción, por eso, delata la riqueza de texturas en que se aventura el traspaso de un afuera que es movimiento e insinuación y un adentro cuyo umbral es ella misma.

La piel es uno de los órganos capitales del relato porno; allí no solo no se desprecia su descripción, sino que se redirige en múltiples sentidos, se apela a ella en calidad configurativa de la sensualidad, también como condición de salubridad, como indicativo de vergüenza o pudor. En efecto, la descripción de este órgano guarda estrecha relación con una función más profunda: caracteriza y retrata al libertino, a la corrupta, la inocente o el disoluto y, además, redundante en que lo son en *sí*, es decir, sobreviene al rubor de la piel o la inexistencia de este una naturalidad de lo perverso que es congénita a la apariencia epidérmica. Así, la piel anuncia el máximo de obscenidad o el más categórico decoro. La capacidad demostrativa del lenguaje descansa en la consideración de acelerar la realidad cargándola de procacidad, de prontitud o desambiguación sobre la posibilidad sexual. Entonces la piel hace parte de un fluido dialéctico, es decir, de un proceso reactivo entre los cuerpos que circulan en la pornografía.

Hoyos percibe la riqueza de texturas de la piel como forma *sine qua non* para presentar a sus personajes, desde aquellos más profanos, como se decía líneas atrás, hasta los más castos: “Fray Anselmo es un fraile buen mozo: tiene una palidez mate, un rostro de facciones regulares y pómulos salientes, y una boca roja, fresca, sobre la incipiente chivera. Su cabeza enseña una gran tonsura, más grande que lo reglamentario y sus negros y lustrosos

cabellos enmarcan una frente tersa” (Hoyos, 1972, pág. 191). Más adelante se describe a una feligresa menesterosa: “Llega una adolescente. Es morena, bonita, espigada. Después del «Yo pecador», la muchachita suelta con embarazo, vacilante, una simpática picardía: «Acúsame padre...que mi novio...me toca»” (Hoyos, 1972, pág. 194). Y, por último, un encuentro sexual entre una jovencita de clase alta de la ciudad y a quien se presenta como un lascivo: “La chiquilla puso un dedo sobre la boca de Daniel [...] Daniel bajó las manos y desabrochó un botón de la blusita. Sandra no tenía sostén y los pequeños y blancos senos tocados por los duros y rosados pezones aparecieron” (Hoyos, 1972, pág. 57). La pantalla corporal que se retrata en la pornografía no solo clarifica y recuerda la prematura fase fragmentaria del cuerpo en la teoría psicoanalítica, sino que posibilita entrever la piel como vestimenta secundaria y no como irrupción de la desnudez. Esta condición permite pensar la piel como porosidad de sentido y a la pornografía como tejido narrativo en el cual se administra el cuerpo como uno de los múltiples significantes del tejido narrativo.

Rostros, cabellos, torsos y, finalmente, las zonas erógenas por excelencia –vulvas, vaginas, orificios anales y el pene, al que se le reserva la condición de mera herramienta a partir de la descripción pormenorizada de su tamaño, dureza y ángulo de erección– gozan en el relato porno de distintas funciones ilustrativas de esa acción en cadena que es cómo se configura la descripción del placer. En *El profesor corrompido* (1978) la voz narrativa se recrea en la descripción minuciosa de las zonas erógenas de dos mujeres: “Las vulvas de ambas estaban hinchadas, rojas. Pero mientras la de Berta, joven en el ajetreo sáfico, aparecía irritada únicamente, la de Amarilis tenía los labios brotados como una coliflor, por largos años de brutal roce con otras vulvas” (Hoyos, 1978, pág. 21). Ítem más, en *Sonrisa de diablo*, Fausto, el personaje principal y alter ego de Hernán Hoyos, describe así la aproximación a su amante Zafiro:

Desesperado levanté los muslos de la chiquilla, abrí sus piernas y mi lengua empezó a recorrer el estrecho corredor entre culo y vulva.

Delicadísimo gusto salobre con algo de sardinas frescas acabó de enloquecerme y entonces mis dedos anhelantes separaron las dos nalgas en busca del huequecito. Separaban, y separaban difícilmente las apretadas y tiernas tapas, hasta que [a]pareció en el fondo el dulce orificio fruncido de bordes rugosos (Hoyos, 1973, pág. 84).

El carácter identitario de los personajes conlleva ciertos desplazamientos descriptivos en su figuración narrativa. Primero, se verbalizan sus perfiles sociales: edades, cualidades físicas y acentos regionales, y uno que otro comportamiento singular. Después, se descende en mérito del imperativo sexual, al rostro, cabello, torso y extremidades. Finalmente, hay un *zoom* en las zonas erógenas, siendo éstas las que ponen cara e identidad reconocible y recordable al personaje a lo largo de la labor narrativa. Si la cara es el espejo del alma, vaginas y culos son el espejo del personaje, pues los personajes –como las personas mismas– son identificables por características distintivas hiperbolizadas en los relatos en razón del cuerpo porno. A Berta y Amarilis se les identifica y recuerda por la textura (irritada y de coliflor) de sus respectivas vulvas. Análogamente de Zafiro se predica que su culo:

[i]Estaba vivo!

[i]Tenía alma!

[i]Era culo y corazón al mismo tiempo! (Hoyos, 1973, pág. 85).

Ante la premisa de un cuerpo cargado de sentido y valoraciones, Jean Baudrillard señala cómo en el siglo pasado, el cuerpo adquirió el status de *objeto de salvación* en la medida que suplantó al alma en su histórica y bien conocida función moral e ideológica, pues, se intensificó la consideración de que cada quien *era* su cuerpo. Esta “prórroga religiosa” que recae sobre el cuerpo y que le confirió una variante trascendental posibilitó al mismo tiempo que se disipara gradualmente la antigua bifurcación cuerpo/alma y se comprendiera la

corporalidad a partir de enfoques menos limitados a una consideración superflua de lo material. Acierta el autor de *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, cuando indica que analizar lo corpóreo propicia reflexiones sobre los instrumentos, los usos y, en general, la organización social a la que se remite dicha corporalidad. De hecho, en el despliegue que realiza en el capítulo sobre “El objeto más bello de todos: el cuerpo”, el cuerpo no existe sin el mercado; es más, se torna inherente a él como valor desde el plano simbólico. El autor advierte además que subyace una reapropiación del cuerpo en línea *capitalista*: así prevalece no solo una evidente intención instrumental, sino que, además, el cuerpo se erige como patrimonio en el espectro social cuya rentabilidad (o falta de ésta) repercute en el estatus social (Baudrillard, 2007).

De lo anterior se deduce la inclinación narcisista, el culto al cuerpo que deviene no solo sacralización del mismo sino valor exponencial, pues, entendido como fenómeno de rito social, su valor se inserta en un mercado que lee sus lógicas aspiracionales. De allí que la belleza se relacione cabalmente con el éxito social, “imperativo absoluto” señala el autor, ya que se erige como forma idealizada del capital. Ciertamente en la eventualidad del cuerpo opera la lógica valor/signo pues allí se intercambian y suceden valores y modalidades concretas de uso y función. Contiguo a esta eventualidad se ubica el imperativo erótico como extensión en el que las lógicas sobre lo deseable se interrelacionan con lo estético e instauran y se insertan en procesos de rentabilidad en el mercado. De esta manera, Baudrillard considera que, al instaurarse la sexualidad como una estructura de intercambio total y simbólico, se genera primeramente una significación realista y espectacular de ésta y, como extensión, se individualiza la sexualidad a nivel de propiedad privada.

Rastreado el tipo de reapropiación corporal que se lleva a cabo en algunas revistas, en el apartado “Las claves secretas de tu cuerpo”, el autor señala dos temas relevantes. El

primero deriva de la consideración de que cada personaje habita un traje o un cuerpo; esto es, qué indicadores se deben articular a una explicación que sustente elementos de la apariencia de los personajes que construyen su identidad en la trama del evento literario. Así, los personajes habitan un cuerpo en calidad de traje; si el traje deviene elemento secundario de la apariencia, algunas narraciones han construido la identidad de sus personajes a partir de consideraciones estilísticas que, al final, vienen a dar puntadas claves de la composición y el carácter de los representables. El otro tema relevante es de qué forma se retrata la piel en la labor narrativa y, sobre todo, en discursos en los que se despliegan valoraciones sobre lo deseable; y también de qué forma y a partir de qué instrumentos narrativos se representa la piel en tanto vestimenta, referencia al estatus social o momento del goce.

Estos horizontes de lectura podrían dar señales sobre la estética de los personajes en la narración literaria y, por ello mismo, comprender la manera en que este discurso ha desplegado al cuerpo como objeto funcional de consumos dirigidos. Lo relevante es de qué forma se presenta el cuerpo como propiedad transitiva en el espacio literario, es decir, si el tipo de escritura del relato pornográfico instaura una coreografía en que los cuerpos simulan una tecnología en que lo viviente y lo orgánico, es decir, la piel –la vulnerabilidad que supone– y sus movimientos como revestimiento del cuerpo. Por eso, entonces, lo vivo y lo inorgánico entran en una zona de indiferencia creadora en que ambas esferas se yuxtaponen y se modulan creando momentos de sentido.

Refiriéndose al movimiento, Jean-Luc Nancy ha expresado que los cuerpos no tienen sentido más-allá-del-sentido [*outré-sens*], son un exceso [*outrance*] de sentido. Así, un cuerpo parece cobrar sentido solamente cuando está muerto, paralizado, el cuerpo no deja de moverse y la muerte paraliza el movimiento que suelta prenda y renuncia a moverse: el cuerpo es lo movido del alma (Nancy, 2007, pág. 20). Este cuerpo que figura en el porno no

es el cuerpo de la metafísica occidental cuyo presupuesto indicaba la animalidad del ser humano. Tampoco es el cuerpo edénico, paradigma de haber estado perdido y luego haberse encontrado, sino que se refiere a un cuerpo vinculado desde el goce consigo mismo y con los otros. De allí que, reflexionando sobre el nivel de apropiación que desarrolla el cuerpo porno en coreografía con otros, convenga preguntarse qué niveles de apropiación corporal existen en el gesto pornográfico y comprender, también, qué puede un cuerpo cuando toda acción ha devenido imposible para sí mismo y con los demás.

En *Homo sacer, El uso de los cuerpos*, el último volumen de la extensa obra de Giorgio Agamben, el autor se propone, a partir de la noción de “uso”, pensar los cuerpos por fuera del prototipo de la efectualidad que pretendía hacer de toda materia una esencia y del cuerpo humano la “habitación” de un alma. Interesa del planteamiento de Agamben que entiende el cuerpo como el tercer género: cuando la forma-de-vida y la vida vegetativa coinciden. Se genera de esta manera un nuevo horizonte para comprender el cuerpo como medialidad o pura exposición.

La consideración de la forma-de-vida como un constante fluir y acción verbal que al articularse en el devenir se produce, conlleva en el supuesto de Agamben a la preminencia ontológica de un sujeto procesual en que la forma precede lo vital. De allí que la manera de vivir y de ser no está en relación de dependencia al sujeto y, sin embargo, está íntimamente relacionada con él. Por eso, la forma deviene sentido de sí; producción figurativa de la individualidad. La reconstrucción etimológica del término *manera* manifiesta su trasegar: mano, emanación, modo. Tal camino devela que su presente continuo configura el ritmo, la completitud entre la propiedad y el ser. En esa misma línea la relación *bios* y *zoé* supone la necesidad de neutralizar la relación dicotómica para que la forma-de-vida se convierta en algo pensable a partir del estar juntos del *bios* y *zoé*.

Interesa de la apuesta de Agamben la reflexión relativa a la vida como conjunto de hechos y acontecimientos y, por otro lado, como la vida es vivida. El autor manifiesta la necesidad de que *bios* y *zoé* se condensen a partir del cuestionamiento de los teóricos franciscanos sobre la escisión aristotélica: la vida superior está siempre formada, es decir, es inseparable a una forma. Tal explicación proviene de la reunión de la jerarquía vegetativa, sensitiva e intelectual que da paso a la consideración de una forma de la corporeidad.

Sin perder de vista la discusión sobre el acontecimiento y la vida a través de la cual vivimos, Agamben articula la discusión narrativa del fenómeno vital, es decir, a cómo describir la forma-de-vida. En efecto, el hecho paradigmático es la acción extravagante que trasluce la generalidad del acaecer biográfico. Esta senda posibilita comprender la hipérbole de la acción desde una dimensión estética cuyo horizonte vislumbra un campo ético, cada cual se redescubre a partir de sus acciones, atributos y selecciones, como sujeto. Esas inclinaciones, por último, revelan y conducen al sujeto: el cuerpo no solo se afecta por la forma y por la atracción a ella, sino que, a su vez, la inclinación soslaya al cuerpo. Asunto capital en la medida que propulsa la cuestión de que *cómo se es lo que se es* cristaliza afectaciones del sujeto.

De todos modos, lo relevante aquí es la discusión sobre el postulado de la doctrina fenomenológica del “cuerpo propio”, su carácter decididamente inapropiable y cuya situación se revela en el uso. Uso que se funda en el acto mismo de las cosas y como un *inapropiable*, es decir, “cuanto más se afirma el carácter originario de la «propiedad» del cuerpo y de lo vivido, más fuerte y originaria se manifiesta en ella la injerencia de una «impropiedad», como si el cuerpo propio proyectase siempre una sombra llevada, que en ningún caso puede separarse de él” (Agamben, 2017, pág. 109). De allí que se entienda a este *uso* como un campo de tensión entre la apropiación y la expropiación, debido a esto el autor

insiste en que habitar supone la oscilación incesante entre una patria y un exilio. Así las cosas, el uso no vendría a ser una actividad sino una forma-de-vida. En la pornografía, efectivamente, pareciese que se trata de la apropiación del cuerpo del otro y de sí mismo, sin embargo, al ser mi cuerpo la cosa más propia y, precisamente, aquella que más me resulta inapropiable, la intimidad en tanto uso de sí mismo –y mi relación con mi inapropiable, forma de no conocimiento– indica un momento de sentido pues subyace el imperativo no confeso de compartir al antojo de cada quien lo inapropiable de cada uno.

Si lo común en la pornografía es el develamiento y el uso de los cuerpos, ciertamente el momento del coito –comprendido como la relación con lo inapropiable– significa un momento político democratizador pues supone una administración y homogenización de los cuerpos. Es decir, una reapropiación y acondicionamiento que se articula desde la no propiedad de lo propio hacia la imposibilidad corporal del otro. De allí que, en *Desnudez*, Agamben señale que el desnudo es precisamente aquel acontecimiento que no alcanza nunca su forma cumplida, una forma que no se deja asir integralmente en su acaecer y por ello nunca puede saciar a la mirada a la que se ofrece y que continúa buscándola con avidez (Agamben, 2011, pág. 97).

Teniendo como finalidad rastrear los intersticios de concepciones contemporáneas sobre el cuerpo desnudo y su contrario, el autor se remite a las raíces teológicas del desnudo en el relato del Génesis para señalar que el cuerpo nunca estuvo desnudo sino cubierto sobrenaturalmente de gracia. En esa línea, los argumentos del teólogo Erik Peterson complementan la discusión al proponer que “la desnudez es algo de lo que nos percatamos, mientras que la ausencia de vestidos pasa inadvertida” (Agamben, 2011). Así se da un giro al cuerpo que se encuentra desnudo y al que se le percibe en desnudez. Semejante aseveración

está en clara sintonía con la línea de sentido que se configura para comprender el pecado como “vergüenza”, “caída” y “descubrimiento del cuerpo”.

En un segundo momento, y siguiendo la propuesta de Peterson, Agamben discute la supuesta preexistencia de una desnudez anterior al pecado, pues el cuerpo estaba ya recubierto de gracia. De esta forma se abre el debate naturaleza humana/gracia que viene a entenderse como cuestión central en el problema de la desnudez, es decir, el pecado no ha introducido el mal al mundo, sino que lo ha revelado. El cuerpo estaba cubierto de gracia para que no se develara su estatuto de franca desnudez y la desnudez pertenece al tiempo y a la forma, no al ser. El filósofo italiano presenta la desnudez como un asunto inasible que, en tanto acontecimiento, no termina de suceder por la volatilidad de su naturaleza. De allí que esta corporalidad pornográfica resulte particular en cada individuo y sea compartida parcialmente entre ellos, se trata de una desnudez natural que en ellos es casi congénita. Lo cierto es que su desnudez, es decir el cuerpo propio y el ajeno, es siempre un lugar extraño, inhabitable e inapropiable sobre el que, en definitiva, no se consigue ejercer ningún control siendo los gestos y los movimientos mero disfraz de esa corporalidad. El uso integral e ilimitado de los cuerpos no implica el control absoluto ni del cuerpo propio ni el de los otros, sino que es *solo* un intento de apropiarse por medio de la seducción o la fuerza de lo inapropiable de cada quien, de lo más íntimo y lo más inaccesible, de su desnudez, que es condición política de la intimidad.

Retomando las reflexiones de San Agustín en *De civitate* sobre la naturaleza (desnudez) y gracia (vestido) y la naturaleza edénica como posibilidad que precede a la acción según Pelagio, Agamben señala que la libido, a la que entiende como la rebelión de la carne contra el espíritu, viene a ser la imposibilidad de controlar la voluntad de las partes sexuales. Por tal motivo, la sustracción de la gracia como develamiento de la desnudez

palmaria, es lo que coloca al descubierto la naturaleza original, pecaminosa, de la cual la desnudez habitual es solo una expresión. Este punto resulta de capital importancia ya que no solo cuestiona algunos supuestos teológicos, sino que además, amplía la discusión a la posibilidad de diferentes versiones sobre la situación del cuerpo desnudo. Jean-Paul Sartre, citado por el autor para continuar con esa persistencia contemporánea de las categorías teológicas en la comprensión de la *desnudez*, ubica al deseo como el intento de desnudar el cuerpo para develarlo en pura carne (Agamben, 2011, pág. 108). El cuerpo del *otro* siempre está en situación, en perenne devenir, articulado a la experiencia propia; carne en tanto circunstancia, pero cuerpo como evento azaroso de la existencia.

Dejando de lado la comprensión de la *desnudez* ya no como un estado sino como un acontecimiento difícil de retener, el cuerpo desnudo exhibe su condición intersticial y revela también la ajena. Así pues, en el cuerpo desnudo de la novela hoyoseana se trastoca su condición de vida natural y figura narrativamente como forma-de-vida, es decir, como una suerte de presencia transitiva que, aunque no cumple su totalidad expositiva a razón de lo fragmentario de su descripción, si irrumpe como lo vital íntimo, como el rescoldo de lo humano en este tipo de relato. Por eso el cuerpo pornográfico funge como adverbio, esto es, como un cuerpo que complementa, modifica y altera a los otros y que, en definitiva, contiene los rasgos y el carácter inapropiable que aquél contiene. De esta manera, se avizora un cuerpo pornográfico inasible a su propia desnudez y a la del otro; un cuerpo que en definitiva está direccionado hacia el goce de estar en contacto consigo mismo, pero, sobre todo, con los otros. Así, el cuerpo del porno es un inapropiable configurado para el goce; un ser que es solo su desnuda existencia, un personaje cuya corporalidad es forma parcial y permanece inseparable a esta parcialidad a lo largo de la trama narrativa. La novela porno ambienta las posibilidades de “vestir” la vida a través de un uso que dista de la apropiación o la pertenencia

de los cuerpos, y que configura un uso corporal como gesto ambivalente entre lo privativo y lo inapropiable.

A lo largo de este capítulo se ha establecido un marco teórico conceptual en el cual se ha planteado que el cuerpo que figura en la novelística pornográfica de Hernán Hoyos expresa una corporalidad entendida como unidad cárnica. Allí las zonas erógenas se articulan en torno a la silueta corporal de sus seres y modulan la condicionalidad de un cuerpo que es pura superficie epidérmica, que se presenta inevitablemente “abierto”. Sin embargo, su existencia narrativa no está garantizada por su fisicalidad sino que depende del movimiento de la carne gestionado a través de las acciones descritas de los personajes. La imagen del cuerpo canaliza el deseo de los personajes a través de sus movimientos y de su descripción cárnica, que, al despreciar la totalidad corporal y fragmentarla en zonas de sentido y de valor físico, producen el engranaje narrativo cuerpo/identidad. A través de esta equivalencia no se niega la existencia del cuerpo, sino que se retrata una modalidad corporal troceada y fragmentada, que, como recurso narrativo de visualidad, gestiona y resuelve la identidad de los personajes por medio de sus atributos exteriores. Así, la identidad de los personajes porno remite a la figuración que se hace de ellos en el tejido narrativo a partir de sus formas, sus cualidades físicas y sus texturas parcializadas.

Capítulo 2: Engranaje narrativo en la estética porno de la obra de Hoyos: una aproximación hermenéutica

En el siguiente capítulo se realiza un análisis de tipo hermenéutico sobre la forma en que la condición corporal de los personajes y su naturaleza deseante se articulan en las obras del autor colombiano. El primer apartado da cuenta del tejido epidérmico y cárnico de la corporalidad en tanto que momento de sentido a través del cual se modula el deseo como línea principal de la trama narrativa. Dicho deseo es el impulso natural que encauza las acciones de los personajes cuyo encaminamiento alienta y orienta la escenificación del deseo y del placer sexual. En el segundo apartado se aborda la reflexión sobre la estética del porno a partir de la condición corporal, los afectos y la vitalidad. A la luz de los aportes psicoanalíticos se discute sobre la figuración narrativa del cuerpo que desea, que goza y que es retratado en su excitabilidad. Contiguo a tal discusión se establece y explica el *octágono* de principios rectores de la estética porno en la obra de Hernán Hoyos que resulta representativa de la *pornoesfera* y que trasciende el carácter local de este tipo de literatura.

2.1 Personajes, acción y deseo en *El Tumbalocas* y otras novelas de Hoyos

En este apartado se estudia la figuración de los personajes a partir de lo expuesto con anterioridad teniendo en cuenta conceptos de interés como la acción y el deseo presentes en la narrativa porno. El texto rector de este epígrafe fue escogido en virtud de que ofrece la posibilidad de pensar no solo en la identidad de los personajes, sino que, además, expresa la condición fenomenológica de la carne que transita en los relatos de Hernán Hoyos. Ello permite comprender como las acciones y el deseo se configuran en un ambiente en que se

ponen a prueba algunas de las consideraciones teóricas discutidas anteriormente, y a partir de allí se generan nuevos detenimientos y algunas reorientaciones sobre lo señalado.

El Tumbalocas (1972) es la undécima novela pornográfica escrita por Hernán Hoyos (Cali, 1929), tras haber incursionado en el mundo editorial en 1962 con la novela corta *Ron, ginger y limón*. La última novela que publicó data de 1995: *Memorias fisiológicas*. Con ella, el autor cierra un ciclo de treinta y cuatro novelas publicadas en editoriales del suroccidente colombiano. Solo siete de sus libros corresponden a relatos en los que el humor o el misterio son la temática central y, mientras que el grueso de su producción (veintisiete novelas) gira en torno a la pasión sexual de sus personajes. Su obra es tan popular como poco estudiada, no obstante, la singularidad de recursos literarios y estéticos que configuran su inteligencia narrativa. El legado de Hoyos continúa confinado a los anaqueles malvistos de la historia literaria de Colombia. *El Tumbalocas*, dividido en veintitrés capítulos, relata las andanzas y amoríos, desde la adolescencia hasta la edad adulta, del atractivo joven de un barrio popular, Daniel Aguirre. En clara alusión al Don Juan de Tirso de Molina, en el personaje de Daniel se presenta un desbordante impulso vital de conquista, en el que capítulo a capítulo se ensalza una de las máximas de este tipo de figuración literaria: por la vida el placer.

En el protagónico de esta novela prevalece el ímpetu amoroso encauzado a través de un personaje en el que se desborda la vida. Además, el movimiento constante, la alteración del rumbo y la insaciabilidad, circundan la infatigable maniobra amorosa en la que se involucra de manera involuntaria —la menos de las veces— el personaje. Así pues, la picardía se esgrime como parte del entretejido narrativo, pues efectivamente el arquetipo donjuanesco se antepone como gurú del fraude y la disipación amorosa. Debido a esto, la novela presenta una estructura fragmentada y episódica. La elección de éste tipo de estructura pareciera estar vinculada con el devenir mismo de un personaje anecdótico e inconstante. El argumento

demanda éste tipo de versatilidad para que tanto el hilo conductor, como el personaje mismo, se realicen narrativamente. Pareciera que la no revelación de cierta parte de la vida de Daniel es deliberada pues, de hecho, entre una argucia sexual y otra, no se tiene información sobre su trasegar, por ello abundan una serie de lagunas que confirman lo imperioso de la acción como momento configurante del personaje. Lo que no dice el texto sobre la vida de Daniel y, en cambio, lo que se retrata copiosamente, muestra la intencionalidad de un relato abocado a un contenido de determinados núcleos dinámicos en los que se cristaliza una estructura acción/pasión, el vínculo personaje/acción y, en general, la dialéctica hecho/posibilidad, momento de tensión clave en la narrativa porno.

La complejidad intrínseca a esos aplazamientos espaciotemporales posibilita que se genere ese efecto de sentido. La intención clara del texto es desplegar lo que de sustancial hay en la vida del protagonista; su exuberancia y, principalmente, la fortaleza viril que su figurar indica. Conviene aclarar que se alude continuamente a la intención del texto haciendo eco de la propuesta hermenéutica ricœuriana en que: “Lo que se ha de comprender de un relato no es en primer lugar al que habla detrás del texto, sino aquello de lo que se habla, la cosa del texto, a saber, el tipo de mundo que la obra despliega delante del texto” (Ricœur, 1986, pág. 155). El texto, además, al ser productividad es el que trabaja incasablemente, no el artista o el consumidor, sino el libro al que cada momento y, se lo tome por donde se lo tome (incluso una vez escrito) no cesa de trabajar, de mantener un proceso de producción (Barthes, 1973, pág. 143).

Así pues, la corporalidad que el personaje de Daniel convoca es una que designa su cuerpo como espacial o espacializante y que figura, por tanto, en permanente modulación con el mundo. Hay en éste corporal una inevitable asociación al espacio topológico, es decir, habitar *su* cuerpo significa estar inexorablemente situado, ubicado en un campo previo a la

acción en un mundo presto a las andanzas de éste personaje. Ian Watt refiriéndose a los personajes arquetípicos, y en especial al Don Juan, ha señalado que no es tanto un individuo consciente sino “la carne encarnada” o “la inspiración de la carne mediante el espíritu de la carne”, que existe allí donde no tiene lugar el lenguaje ni es posible el pensamiento de la sobriedad (Watt, 1996, pág. 225). Siendo el “Don Juan” de éste libro un personaje que permite estructurar, alrededor de él, un conjunto de microhistorias que constituyen la novela, el tejido cárnico que recubre su figuración identitaria agrega complejidad al marco de encuentro de este personaje con otros. El texto coloca énfasis en la energía inagotable, una infinitud pasional que no abandona al personaje en ningún momento de los episodios descritos, pues el personaje de Daniel arde de impaciencia, urgido por conquistar y olvidar. Además, al personaje no le apetece el diálogo cotidiano, su capacidad de expresión verbal es casi nula pues su modalidad dinámica está en estrecha relación a una ontología de lo sensible y lo perceptible. Se presenta en el personaje una intencionalidad corporal, un cuerpo en apertura al mundo, a través del cual se efectúa una tendencia prerreflexiva que vendría a ser la existencia carnal. Es la carne, lo sensible como modalidad dinámica del ser, la que se instituye como el régimen de presentabilidad del deseo y de lo sensible en esta narrativa. La carne es la anfitriona que hace posible toda presencia.

En términos del *ídem e ipse* constituido en el relato, la carne funciona como una masa interiormente “trabajada” como parte del en sí de los personajes, en especial de Daniel Aguirre, y al tiempo como resultado del funcionamiento concreto de la dimensionalidad de los contenidos pornogramáticos, principio de equivalencia de los personajes. En efecto, en tanto “burlador”, el personaje propone una cierta pulsión del deseo, éste entendido como el componente impulsivo de la pasión sexual, permanece en dialéctica permanente con los otros personajes. Desde el primer episodio de la novela es evidente que la interrelación del

personaje con otros está solventada a partir de la materialidad o del impulso sexual; es decir, de lo que pueda obtener financieramente de sus conquistas o del placer. Prevalece, entonces, un instinto rudimentario en sus desplazamientos y conquistas pues parecen no interesar los contenidos interseccionales cuando se propone satisfacerse con una mujer. El goce del otro, o gozar al otro, indica aquí, la desvinculación del mundo de las cosas y adherirse a la verdad de la carne del otro. Si en algún momento –de hecho, a lo largo de la totalidad de la novela– subyace el deseo del personaje central, es en la medida que su placer nace como reflujo, ya que la descarga y el espasmo no garantizan la coreografía del deseo que allí se resuelve.

En el personaje de Daniel Aguirre se concreta un impulso deliberado por la mujer recién conocida, anhelo que se agota, sin embargo, cuando el deseo ha sido consumado. Interesa, por lo pronto, clarificar que se presenta en el personaje la facultad por medio de la cual su carne se erotiza sin él –un “él” que se entiende aquí como la bisagra invisible de lo *ipse e ídem* discutido anteriormente– una especie de carne vagabunda que se precipita y cuya finitud consiste en que se erotiza por su propia iniciativa, provocada por otra carne, y por una cierta pasividad de las facultades de conocimiento o contemplativas que se despliegan sin la presencia de un *sí mismo* del personaje.

Ciertamente ese impulso sexual que se despliega en el personaje se estructura como una descorporización de sí mismo en tanto que aquella íntima voluntad de proximidad por el otro se desarrolla sin él y, a veces, contra él. Esa descorporización cristaliza, por lo tanto, el gozo del otro personaje que se escapa y del cual Daniel no logra escapar. La finitud erótica que se proyecta sobre el otro, y del cual el personaje central no rehúye, lo termina confinando porque lo aborda y lo desborda en el proceso de excitación. Lo define, además, porque le precede en el fondo de él y lo destina a él. El protagonista de *El Tumbalocas* resulta finito ya que su carne –automática– lo aliena de sí mismo, es decir, en la medida de que se excita se

confunde la auto y la hetero-afección, sobreviene, por ello, una sustracción del *sí mismo* en favor del otro que revela la propia exterioridad y del cual no se logra rehuir o sustraerse. Por lejos que vaya el deseo del protagonista, llega un momento en que termina, cuando la carne no puede más. Entonces se concluye o se suspende aquello inacabado por lo cual crecía lo que de cárnico había en Daniel.

La trama, como se advirtió páginas atrás, revela una compleja red de interacciones humanas a partir de las cuales se construyen mundos cuyo significado está en el proceso interactivo de los personajes. De ahí la importancia de identificar que los personajes de *El Tumbalocas* establecen una relación contractual en la medida que se presentan como miembros de un conjunto en una relación de intersignificación. Diferentes personajes parecen confabulados en la trama pícara de la novela: Anuncia, la obesa enfermera del hospital público de la ciudad; Benítez, el profesor de algebra y francés de la escuela de Daniel; Margot, la bella mesera del barrio popular; Sandra, la angelical e inexperta extranjera; Felicita, la torpe mulata de la aspiracional burguesía local; Flor, la timorata sirvienta de Felicita; Magola, la reconocida prostituta de la región; Gloria, la compañera de andanzas de Magola y, así, otros personajes más. Ciertamente el impacto que ejercen unos personajes sobre otros revela momentos de sentido de la narrativa en la medida que, siguiendo a Merleau-Ponty, dejarse permear por el deseo del otro no solo es recibir lo que el otro da, sino que revela un *sí mismo* recibéndolo. Dicho de otra forma, al recibir el deseo del otro también hay un recibimiento de *sí mismo*, una suerte de individualización configurada por una procuración externa que hace nacer un *sí mismo* por el afecto recibido. Individualización en la que se cristaliza que la carne está comprendida en ese mundo intersignificado al que se remite.

Las funciones de los personajes no son innumerables porque, en contenidos pornográficos, lo relevante no es identificar quiénes son los personajes o por qué hacen lo que hacen sino esclarecer la función; que es en definitiva la acción del personaje. Esto hace parte de lo que Gilles Deleuze considera como las cuatro coordenadas del circuito naturalista; a saber, las coordenadas pulsión-pedazo y comportamiento-objeto, siendo ésta última la que asegura la circulación y recreación narrativa de la primera dupla ya que las pulsiones son extraídas del comportamiento, de las acciones (Deleuze, 2011, pág. 221). Es así que el naturalismo, no sólo no se opone al realismo, sino que alarga, extiende, los rasgos de éste en una creciente sensación de intensidad corporal por el tratamiento narrativo. En efecto, el naturalismo uccujo en la novela tres tipos de personajes: “el hombre del quiebre interior o el fracasado, el hombre de las vidas artificiales o el perverso, el hombre de las sensaciones rudimentarias y de las ideas fijas, de la bestia” (Deleuze, 2005, pág. 265). De esta manera, en el quehacer pornográfico de la narrativa de Hoyos, se perfilan personajes que transpiran ese fuego fatuo que es el deseo sexual, las anécdotas muestran la complacencia en la descripción de los avatares sexuales a través de una visión hedonista que atiende a los excesos argumentativos del narrador en nombre del placer sexual: personajes libertinos, sensuales y obsesos remarcan una predisposición ontológica de la trama por saciar los apetitos a partir de una constante necesidad física que les gobierna a todos los personajes, equitativamente.

A la luz del nudo narrativo las acciones de los personajes en la novela porno se resuelven en una voluntad que desea algo. Ciertamente la voluntad puede ser solitaria mientras que la acción no, ya que esta última implica la interacción con personajes, instituciones y referencias múltiples. Es por eso que la acción expresa, en términos de la labor narrativa, mucho más que el comportamiento contumaz de un personaje; la voluntad, entonces, como antesala de la acción. Sin embargo, debe destacarse que el comportamiento

volitivo de Daniel Aguirre, como impulso directriz de la novela, instaura un régimen en el que no hay acción sin pasión. Esta situación revela la combinación de actividad y pasividad, ambivalencia que prescribe el actuar humano y que, en el terreno narrativo, confronta un mundo que es, *per se*, límite y ocasión.

La pasión, por lo tanto, puede ser considerada como un acto ya que las acciones del personaje apasionado remiten a las de un sujeto discursivo en términos de “actos del lenguaje”. La trama narrativa, en efecto, supone la sucesión de actos patémicos –actos emocionales y pasionales– en que los personajes, a partir de una serie de figuras retóricas, se perturban y conmueven. El deseo que se revela en la causalidad del protagónico de Daniel Aguirre supone un encadenamiento de haceres: manipulaciones, coqueteos, engaños, búsquedas, huidas y desprecios. En esa línea de sentido, la relación de concordancia establecida en la jerarquía de acciones se corresponde con la sintaxis pragmática pues las acciones bordean y configuran el programa narrativo del porno. Aquí el narrador ofrece una serie de elementos que permiten figurar la capacidad de acción del personaje:

La dama se hizo al timón, Daniel Aguirre la miraba sin dejar de fumar. No abandonaba su expresión interesante, de frente arrugada. La dama accionó el encendido. El motor no prendió. Trató repetidas veces sin éxito.

Daniel se arrimó entonces.

- ¿Será la batería?– inquirió por la ventanilla (Hoyos, 1972, pág. 144).

En este caso, la importancia de la acción está relacionada con la pertinencia de la misma es un espaciotemporal que se despliega en avanzada hacia situaciones distintas de aquella en la que ocurrió la acción inicial. La relevancia de las acciones, entonces, está en franca filiación con la durabilidad y, en algunos casos, con una cierta pertinencia omnitemporal. Anatolia, la acaudalada solterona a la que pretende Daniel en ese episodio, abandona su estatus de posibilidad amorosa y se convierte en la amante del protagonista; se agota la

historia de los dos en la medida que las inquietudes sexuales de Daniel lo alejan de las comodidades que le prodiga su amante. Tal cuestión coincide con la finalización del capítulo. Interesa de éste momento comprender que se genera una especie de impronta social en el tejido narrativo en la medida que toda acción se escapa del personaje que la ejecuta y produce efectos, a veces diferentes, a los propuestos. Esa ambigüedad de lo esperado y lo encontrado surge en múltiples ocasiones. Así, en cierto momento de la novela, Daniel intenta seducir a una jovencita extranjera en la sala de su casa:

La muchacha apoyó sus manos sobre la mesa con lo cual su trasero sobresalió aún más. Daniel entonces separó con sus manos las esferas hasta dejar visible un agujero muy estrecho, totalmente cerrado, de boca fruncida. Y la lengua de Daniel comenzó a lamer allí. Una ligera reminiscencia a estiércol y a sal junto con el aroma de la muchacha pusieron frenético a Daniel, quien bajó su mano derecha y comenzó a desabrochar su bragueta. Y sin dejar de lamer desenrollaba su durísimo y erguido pitón, cuando un ruido extraño se produjo arriba.

- I'll kill you, son of a bitch! – rugió una voz pavorosa (Hoyos, 1972, pág. 59).

Evidentemente el personaje está presente en la acción, sin embargo, opera cierta distancia que da entrada a lo que Paul Ricœur ha denominado “autonomización de la acción”, explicada así: “En la misma forma que un texto se desprende de su autor, una acción se desprende de su agente y desarrolla sus propias consecuencias. Esta autonomización humana constituye la dimensión «social» de la acción” (Ricœur, 1988, pág. 66).

Todo tipo de análisis de la identidad personal que ignore su dimensión narrativa, conduce al fracaso, es por esto que en el personaje de Daniel sobresale una suerte de identidad numérica pues, en diferentes temporalidades un mismo personaje, no constituye cosas diferentes, sino que hace parte de una sola y misma cosa. Ricœur sobre el particular ha explicado que en este horizonte identidad significa unicidad: lo contrario sería pluralidad,

también a ese componente de la noción de identidad corresponde la operación de identificación, expresa el autor, entendida ésta en el sentido de reidentificación de lo mismo, que hace que conocer sea reconocer la misma cosa dos veces, *n* veces (Ricœur, 1990, pág. 110).

La tendencia en el comportamiento de Daniel Aguirre conlleva a que las generalidades en la relación de intersignificación permanezcan sencillas en tanto al “quién” y el “qué” de la acción, en la medida que hay unos particulares de base que generan reconocimiento a largo plazo en la identidad narrativa. También prevalece en el personaje un “modus operandi” que lo adscribe a ciertas deliberaciones y que confirma, en cada conquista amorosa, la descripción de su perfil de base. Esta adscripción se evidencia en Daniel en tanto se reapropia de su propia deliberación, cuando asume –incluso con ausencia o mutismo– aquello que se desprende de sus acciones. Esta adscripción indica, entonces, la capacidad de actuar durante los actos mismos y, a consecuencia de éstos. Si las múltiples seducciones que se suceden a lo largo de *El Tumbalocas* es porque el personaje las procura, tal eventualidad anuncia que Daniel deviene agente, lo que equivale a decir que la acción está en su poder. El personaje comporta un cierto carácter volitivo que, en términos de intervención en el mundo al que se remite, posibilita una serialidad de iniciativas y causalidades en las que a través de él se “afectan” otros personajes y sus realidades.

La voluntad, entonces, cierta insistencia ininterrumpida se conjunta como esas disposiciones duraderas por las cuales se reconoce a una persona y se sobreidentifica a un personaje. Daniel Aguirre parece estar en ese universo diegético con la finalidad concreta de conseguir el bien deseado y defender su propósito contra todo. Hay aquí una evidente alusión a la figura de aquél que se ha configurado una forma de vida con un fin determinado. El narrador insiste en que se trata de un personaje singular con un deber superior. Su

singularidad radica en un arrollador encanto que predispone su trasegar narrativo a través de ciertas manifestaciones corporales de los demás personajes (mobiliario urbano) hacia él. De allí que su insistencia nace de la seguridad absoluta de encontrarse poseedor de encantos inaplazables: “Esa misma noche, Daniel pasó por la casa. El garaje estaba cerrado y no se veía a Sandra por ningún lado. Repitió su viaje dos noches más. A la cuarta tropezó con Sandra en la esquina” (Hoyos, 1972, pág. 56). Interesa, de estos encuentros, que ningún diálogo o encuentro queda inconcluso, cada episodio se consuma en el acto sexual y el círculo se cierra con la pérdida de vigencia de cada personaje “degustado”. De esta manera, el personaje de Daniel Aguirre lleva a cabo una vida de acuerdo a la palpitación misma del aliento cárnico que su existencia le puntea. El ritmo de la narración y el hilo conductor de la misma están íntimamente ligados al devenir de un personaje cuya identidad problematiza la descorporización que fulgura a partir de la aparición de la carne.

Al leer esta novela, y siguiendo el análisis ricoeuriano sobre la motilidad de los personajes, se sostiene la filosofía de la acción a partir de su grado eminentemente relacional. Su hermenéutica no se limita a la comprensión de los textos, sino que posibilita la comprensión del “yo” narrativo que no es un “yo” ensimismado, por el contrario, está en perpetua disputa con las otras figuraciones narrativas. Así pues, la acción, entendida bajo la lupa de una comunidad de participantes, permite esclarecer lo que sucede con el personaje de Daniel Aguirre, “él” es un “yo” que se narra, que sostiene sus inclinaciones y apetitos, y que se reivindica y recrea en torno a ellos. Este personaje muestra un ordenamiento de la vida, configurada a partir de alientos, motivaciones e impulsos, por lo que el deseo hace parte de la propuesta misma de configuración de la trama. La mayoría de los actos que realiza el cuerpo de Daniel son afectivos y no mentales. La sinergia que se conjunta para el funcionamiento corporal hacia un mismo objetivo bosqueja un personaje en perenne

movilidad y constante intersubjetividad. En cada uno de los apartados de la novela, Daniel configura su *sí mismo* a manera de trama: su constante y sonante afección del sí por el otro distinto mueve y alienta la historia.

Ahora bien, la noción de “mimesis” gestada por Aristóteles, que tuvo eco en los intereses de Ricœur, es asimilada en estas páginas como el recurso estético a través del cual la naturaleza y el mundo son presentados en el texto con un fin artístico. Tal horizonte analítico posibilita, desde el tiempo y la narración, comprender las lógicas mismas de la acción que se tejen en una labor narrativa como la pornográfica. El bosquejo fisiológico de los personajes en éste género literario reitera la vivificación y tensión de un cierto tipo de corporalidad troceada (cuando menos) en que se designa lo específicamente humano de estos perfiles. El orden trascendente de los personajes porno opera a través de un dinamismo que les lleva a relacionarse con los otros por un impulso solo identificable a través del deseo en el que cada cual se encauza. La “pulsión”, término introducido en los escritos de Sigmund Freud de 1905 como equivalente al alemán “trieb”, es comprendido como el proceso dinámico consistente en un empuje que hace tender al organismo hacia un fin. El término coloca el acento en una orientación general que subraya el carácter irreprímible del empuje en detrimento de la persistencia o fijeza del impulso que lo orienta. La definición del término, desde su origen y hasta nuestros días, pone énfasis en que su figuración energética aporta constantemente un flujo de excitación al cual el sujeto no puede escapar y que constituye, por lo tanto, el resorte del funcionamiento del aparato psíquico (Laplanche & Pontalis, 1996).

Este impulso, fenómeno dinámico al que se le denomina “pulsión”, está producido por una fuerza que implica una energía, semejante fuerza tiene su origen en una excitación corporal que busca resolverse mediante un objeto gracias al cual obtiene la correspondiente satisfacción, como se ha advertido en documentación relevante (Fedida, 1979). Así pues, los

personajes que a esta narrativa se vinculan propenden a la escenificación de este tipo de iniciativas cuyas acciones cristalizan más que el deseo en el que ellos devienen una cierta interioridad excitable que les subyace. La “pulsión”, comprendida desde la concepción freudiana, se establece como parte de la sexualidad humana sin atribuirle a la primera un fin u objeto específico ubicable en el aparato genital. Refiriéndose a las aberraciones sexuales y la sexualidad infantil, en *Los tres ensayos sobre la teoría sexual* (1905), Freud señala que el objeto específico que genera la excitación es variable y contingente; no es posible aceptar la explicación de que una persona trae ya establecida la conexión de su pulsión sexual con un objeto sexual predeterminado ya que son las diversas influencias accidentales de la historia del sujeto las que le llevan a elegir de forma definitiva el objeto de su excitación (Freud, 1978, pág. 12). Esta fuerza, que sobreviene sobre el individuo y lo empuja a realizar ciertos actos susceptibles de provocar una descarga libidinal, revela la constante en la caracterización del personaje novelesco del porno, cuyas acciones definen superficies que recrean la imaginaria corporal desplegada en estos registros. En efecto, el factor de motilidad presente en los personajes ordena la semántica de la acción a partir de una racionalidad en que lo biológico es teleológico.

La disposición de los cuerpos, consecuente a la relevación representacional que se instala en la labor narrativa del porno, supone el resalte descriptivo de unas zonas corporales de los personajes en detrimento de otras. La reiterada prelación en la descripción de estas zonas revela la capacidad que posee cada región corporal de constituirse como fuente de excitación sexual. La “zona erógena”, término utilizado por Freud en *Introducción al narcisismo* (1914), es comprendida por el autor desde una noción topográfica para especificar anatómicamente regiones del cuerpo susceptibles de ser lugar de excitación de naturaleza sexual (Fedida, 1979). De allí que la “erogeneidad” sea definida como la actividad sexual de

la que es susceptible una parte del cuerpo, siendo tal excitabilidad no exclusiva de una determinada zona (Freud, 1979). Cuando en el porno se designan unas zonas específicas en las que sobreviene del modo más manifiesto esa “excitabilidad” se discriminan, por tal motivo, zonas prescindibles de motilidad. Así pues, el silencio que recae sobre los demás órganos y superficies corporales o, la eventual administración matizada de sus apariciones en el relato, comporta la racionalidad que subsiste en los claros y los muy oscuros sobre los que recae la presencia del cuerpo excitable. La “zona erógena”, al remitir a toda región del revestimiento cutáneo-mucoso susceptible de ser asiento de una excitación sexual, pondera la enunciación de ciertas regiones que son esencialmente figurables en el registro de tal excitación: zona oral, anal, uretro-genital, pezón (Laplanche & Pontalis, 1996). En el relato pornográfico se suscita la fragmentación en retazos de la corporalidad al punto de resolver la aparición del personaje en las zonas erógenas; la descripción de estas zonas es la garantía exclusiva de la humanidad del mismo. En *Aventuras de un impotente* (1976) se lee:

Lamiendo y punteando Vergolio bajó su *lengua*, por la *barbilla*, el *cueello* de mi esposa, llegó a los endurecidos *pezones*, hizo vibrar sobre ellos su húmedo y ágil *órgano*, dio enseguida chupadas fuertes y rápidas a cada *pezón* y siguió bajando. Su *lengua* barrió el *bajo vientre*, el profesor se arrodilló e introduciendo las *manos* extendidas en la *entrepierna* hizo ligera presión para que Matilde abriera sus *muslos* (Hoyos, 1976, pág. 204).

El cuerpo fragmentado, en su escenificación pornográfica, se presenta como totalidad erógena en las que unas zonas parecen predestinadas a diferentes pulsiones. Así pues, la descripción fraccional del cuerpo se inaugura como fuente que precede el componente fáctico del relato. En esa medida la condición corporal humana experimenta al cuerpo propio como una sensación antes que como un pensamiento. El cuerpo individual es, sobre todo, un cuerpo experimentado por cada uno en una relación participativa del yo personal con su propio

cuerpo en el que se reduce a un mínimo imponderable la alteridad con el cuerpo propio indicando, a su vez, una fusión íntima entre un yo (el personaje) y su cuerpo. Esta especie de *primeridad* subraya lo inmediato de la experiencia sensible del cuerpo propio. Aunque en la narrativa hoyoseana el autoerotismo es bastante escaso, pues el placer es siempre relacional, ciertamente pervive un vínculo de mismidad erótica del personaje en que la otredad no figura ni desde una posibilidad evocativa. Otra vez en *Aventuras de un impotente* (1976) se relata lo que sigue:

Una mañana Anatolia se encerró en el baño como siempre, pero su respiración momentos más tarde era extrañamente afanosa. Me asomé por el hueco de la cerradura: estaba completamente desnuda, sentada a horcajadas sobre una banca, masturbándose con un enorme pene de caucho. El consolador tenía dos cuartas de largo. Mi mujer se lo sacaba y se lo metía todo entero, brillante de vaselina, con los ojos cerrados y mordiéndose los labios (Hoyos, 1976, pág. 21).

El pasaje anterior parece sugerir que la acción no se presenta *necesariamente* como un acontecimiento, como un algo que sucede, sino que permite aclarar la diferencia latente de dos juegos de lenguaje entre *hacer* y *suced*, entendiendo el último como un movimiento en tanto que observable (fisiológico o psíquico). En efecto, las proposiciones: “sentada a horcajadas sobre una banca”, “masturbándose con un enorme pene de caucho”, “mi mujer se lo sacaba y se lo metía todo entero”, designan acciones pues, como advierte Paul Ricœur siguiendo a A.I Melden, la forma lógica de una acción no puede ser derivada de ningún conjunto de constataciones referentes a acontecimientos y sus propiedades (Ricœur, 1981, pág. 30). La fuerza lógica de una acción, subraya el conocimiento empírico en el que se recrea la acción y la autonomía de esta frente a verificaciones encauzadas en acontecimientos que le precedan o le sucedan y orienten. En cierto momento de la novela *La colegiala* (1972) se presentan estas acciones aisladas:

Como seguía ardiente e intranquila, comencé a masturbarme. Cruzaba las piernas y apretaba con fuerza, lo cual me producía placer. Demoraba en esa posición, moviendo y apretando muslos, hasta veinte minutos. Otras veces rozaba con mis dedos la vulva, entre los labios. Ambas formas me producían placer, pero nunca conseguí el orgasmo (Hoyos, 1972, pág. 60).

La acción aislada manifiesta una modalidad de la vida pulsional pues, en efecto, cada pulsión es una fracción de actividad. Hecho en virtud del cual cada personaje –dominado por sus deseos– los vive con un sentimiento de actualidad, incluso ante la ausencia de un correlativo. El lenguaje de las sensaciones desplegado a lo largo de este tipo de discurso se alimenta, es “parásito”, del lenguaje de la acción, pues toda enunciación de la afectividad entraña que el deseo es, sobre todo, desear, y desear en el plano narrativo es “hacer”. Por lo tanto, desear hacer es parte inequívoca de la acción. Como consecuencia de lo anterior, el deseo solo logra ser nombrado de acuerdo con ese “algo” a lo que tiende: a su encauzamiento a la acción misma. De allí que convenga abandonar la palabra “deseo” como sustantivo para evitar dar la impresión de una tensión implícita al acontecimiento y, por ello, renovar su valor gramatical desde el verbo transitivo en el que no se coarta la cadena lógica de implicaciones que afloran en el campo de la motivación.

Así, cuerpo y acción se constituyen en anverso y reverso de un mismo proceso puesto que los sentidos corporales y la unidad sensorial desplegada a través de la acción se vinculan al mundo natural de la narrativa con la mediación del lenguaje. El cuerpo se fundamenta aquí como la base de todo impulso tendiente al conocimiento del mundo, entonces es el espacio expresivo imprescindible como *sine qua non* de la narración. En la manifestación corporal de los personajes apasionados se despliega, a su vez, una intercambiabilidad de acciones que atiende a la cadena lógica de motivaciones presentadas en la actualidad de la narración. Esa

intercambiabilidad de placer en los cuerpos parece contener una coreografía en que las acciones de los amantes se entrelazan y se cruzan. Un ir y venir indispensable en el programa narrativo en el que se genera una resonancia entre el juego de “haceres” internalizado por los personajes y la serialidad de movimientos encarnados en acciones que se suceden y escenifican discursivamente. A modo de ejemplo, en *El Tumbalocas* (1972), el direccionamiento del relato recae en las posturas y torsiones que dan topografía a la acción:

El miembro de Daniel había adquirido bajo los pantalones sus máximas medidas. Daniel hizo girar a Sandra sobre sí misma y ante su rostro quedó el traserillo con la marca angosta del bikini. Las dos nalgas eran dos esferas tibias y doradas, separadas por una profunda rendija que nacía en un hoyuelo bajo el coxis. Daniel comenzó por besar el hoyuelo e hizo deslizar su lengua hasta el ano. Tomando de la cintura a Sandra la hizo inclinar hacia adelante. La muchacha apoyó sus manos sobre la mesa con lo cual su traserillo sobresalió aún más. Daniel entonces separó con sus manos las esferas hasta dejar visible un agujero muy estrecho, totalmente cerrado, de boca fruncida. Y la lengua de Daniel comenzó a lamer allí. Una ligera reminiscencia a estiércol y a sal junto con el aroma de la muchachuela pusieron frenético a Daniel, quien bajó su mano derecha y comenzó a desabrochar su bragueta. Y sin dejar de lamer desenrollaba su durísimo y erguido pitón (Hoyos, 1972, pág. 59).

La resonancia entre espacio físico –comprendido como un inteligible– y espacio corporal –distribuido por zonas erógenas– opera a través de la efectiva fusión presente en la actividad del movimiento y de su significación. La espacialidad del cuerpo está regida por un principio de organización en el que “el todo” está presente en cada una de sus partes. Esta esencialidad topológica es la línea cardinal de la argumentación sensorial del placer donde las partes del cuerpo no están separadas unas de otras sino envueltas las unas dentro de las otras. Claramente esa “carne”, descrita páginas atrás, aparece en el cuerpo en tanto sentiente sensible, que, por lo mismo, se adhiere a los demás; al formar parte del mundo es lo que le

otorga existencia. Es un cuerpo que al estar constitutivamente abierto a los demás en virtud de los sentidos, de la disposición y el encuadre otorgados en la narración, logra entrelazarse dando lugar a un mismo tejido. Se presenta una suerte de intercorporeidad hacia el otro asimilable en tanto análogo corporal. Esta noción resulta iluminadora en la medida que permite dilucidar el cuerpo pornográfico como un personaje intercorporalmente configurado y, por tanto, un cuerpo social relativo al registro psíquico de lo imaginario, este último caracterizado por el predominio de la relación con la imagen del semejante.

Vale la pena observar que la ubicación de los personajes además de no ser estática, se mueve en recorridos de izquierda-derecha y arriba-abajo siguiendo el sentido de la escritura y dependiendo de las circunstancias que se describan como fuente de placer de los personajes. La construcción del personaje caracterizada por un elevado alcance pragmático se presenta, por lo mismo, como resultado de la interacción entre los signos que integran su identidad; son los signos los que manifiestan su conducta y los que finalmente articulan sus vínculos con los demás personajes. Aquí “signo” se entiende a la manera de C.S Peirce según el cual el signo representa “algo” porque está en lugar de ese “algo”, no simplemente sustituyéndolo, sino mediando entre los objetos del mundo y sus intérpretes. Siendo el “algo” representado por el “signo” lo denominado como “objeto” (Peirce, 1987, pág. 57). Así pues, el personaje porno se va definiendo y/o modificando al compás del desarrollo de la acción y de las cualidades sánicas atribuibles a la figuración del personaje. En la novela *Sonrisa de diablo* (1973) se narra lo que sigue:

Desaforado comencé a trapear vigorosamente a la vez que mis manos seguían bajando el calzoncito.

Y pronto apareció la pequeña y cerrada vulva y entonces deslicé los calzoncitos hasta sacarlos del todo. Zafiro quedó en brasier y se negó a quitárselo.

Le abrí las finas piernas, me arrodillé en el suelo, halé el cuerpo de Zafiro hasta colocar su entrepierna a la altura de mi boca y dejé mi lengua furiosa lamer de arriba abajo, de lado a lado, y entrar de perfil por la rajadurita. Separaba con los dedos los labios mayores y aparecía el diminuto clítoris rosado, y mi lengua vibraba energúmena. Zafiro gemía, sus manos desesperadas mesaban mi cabello, acariciaban mi cabeza. El sabor a almendras crudas aumentaba mi locura y mi lengua aceleraba su vibración (Hoyos, 1973, pág. 47).

El placer parece consistir en la experimentación de la asunción de la carne en cuanto se suscribe a una topografía erógena sobre la que se pone en marcha el placer. Placer que se entiende no como la finalidad perseguida por la acción de los personajes, sino como el resultado de determinadas acciones producidas por la representación de la acción que se realiza en continuo. De allí que en la descripción del placer se generen motivaciones actualizadas en el entretejido de cada acción, entre cada impulso del deseo. John R. Searle en su popular ensayo *Razones para actuar*, aludiendo al modelo clásico de racionalidad (que se remonta a la afirmación de Aristóteles de que la deliberación es siempre sobre los medios y nunca sobre los fines), advierte que las acciones, cuando son racionales, están causadas por deseos. Tal concepción de la racionalidad propone que los deseos son causa y razón de las acciones y la racionalidad, en gran medida, es un asunto que tiene que ver con coordinar deseos de tal forma que causen acciones de la “manera correcta” (Searle, 2000, pág. 20). Interesa de esta concepción de la racionalidad la comprensión de que los deseos coordinados gestionan acciones concretas y hacen, a posteriori, que un acontecimiento ocurra. Acontecimientos que se entienden al modo de eventos pragmáticos, *verbi gratia*, cualquier efecto orientado por uno o varios inductores semánticos derivados de procesos comunicativos.

El razonamiento o evento pragmático al que se alude en la narrativa de Hoyos detalla cómo satisfacer de manera eficaz el conjunto de deseos. Se calculan “medios” para “fines” en el que no solo no hay razones para la acción que no surjan de los deseos, sino que, a su vez, la razón práctica del placer se recrea inevitablemente sobre los medios y no sobre los fines. A mi juicio, esto refleja una ética utilitarista coherente con la noción de “placer” de Lacan pues lo que da el “placer” es la búsqueda del “placer”⁷ frente a la ética *eudaimonista* donde lo que se busca es un fin último o bien superior. La estética del porno refleja la posición ética del utilitarismo centrada en los medios (o que confunde medios y fines) y para la cual lo que importa son las consecuencias de las acciones o consecuencialismo ético: el cálculo hedonista por el que se busca la maximización del placer y la minimización del dolor.

De ahí que se pueda postular la existencia de unos imaginarios éticos en la estética porno: una ética que se centra en los medios y que opera a partir de una equivalencia reductiva donde se confunde el fin (la felicidad) con lo que es útil o produce placer y eso se acaba midiendo en un instrumento monetario (el medio). En el porno este medio recae en la energía libidinal activada a través de los órganos sexuales (instrumentos físicos) cuya implicación narrativa evidencia cierta veneración representada mediante acciones ceremoniales de postración o arrodillamiento. En efecto, en los episodios relativos al placer se lleva a cabo una coreografía que recuerda los momentos de devoción y sumisión de las ceremonias religiosas. Así, por ejemplo, en *Las aventuras de una bogotana* (1975):

El anciano caballero trémulo se agachó, puso sus manos rojizas y pecosas en cada nalga de Conchita, separó las tapas y aproximó lentamente su larga y roja nariz. Cerró los ojos y aspiró profundamente. Luego metió las narices entre las tapas, las hundió, buscó

⁷ El placer es comprendido bajo la búsqueda del gozo instantáneo y fácilmente olvidable mientras que el deseo, por su parte, se prorroga precisamente porque nunca completa la apropiación, que será por ello la marca del placer (Martínez de la Escalera, 2009, pág. 198).

con la punta el huequecito anal y habiéndolo encontrado sepultó allí la mitad de su nariz.

[...]

- Bueno, bueno ¿qué hubo?– repitió Conchita.

Pero su padrino no se movía.

[...]

- Padrino mi mamá– susurró Conchita.

El viejo tampoco se movió.

Entonces Conchita sin pedirle permiso se enderezó, se subió los calzones y se arregló la falda.

El anciano estaba en éxtasis, con los ojos cerrados, inmóvil (Hoyos, 1975, pág. 4).

Tal éxtasis del personaje confirma un grado de plenitud que está asociado con el nivel de satisfacción por los medios empleados en la búsqueda del placer y, también, con una suerte de iluminación mística proveniente no solo de la puesta en marcha de la conjunción del placer y las zonas erógenas, sino del *upgrading* de estas últimas a zonas sagradas. Hay pues un claro paralelismo entre el éxtasis sexual y el religioso: el personaje se eleva en el plano místico/físico, aunque cae desde este último tras la consumación del placer:

- Espabilate padrino ¿qué hubo? – le susurró Conchita con angustia, saliendo de su escondite.

[...]

El padrino de Conchita continuaba en éxtasis. Entonces la muchacha se devolvió y le propinó un fuerte empujón que lo hizo *caer de bruces* detrás del piano (Hoyos, 1975, pág. 5).

De igual forma, las escenas de veneración se ilustran en varios episodios de las novelas haciendo hincapié en la servidumbre voluntaria y la subsecuente postración hacia las zonas erógenas en el rito que se invoca en el episodio; misticismo que se confirma en toda una gimnasia corporal. Pasajes como el que sigue avalan lo anterior:

Se arrodilló, se encorvó y apoyando las dos manos en el suelo comenzó a lamer el sexo de Ofelia. Esta empezó a gemir y a mover su cadera.

- ¡Sirvienta, ahora mámame la verga a mí!

Hugo suspendió la operación con Ofelia. Andrónico estaba de pies, con las manos en las caderas y su órgano enorme, bamboleante y parado.

El muchacho se arrodilló frente a Andrónico, se metió a la boca el gran pene y comenzó a chupar con los ojos entrecerrados (Hoyos, 1977, pág. 94).

Así, las acciones no son solamente cosas que suceden, son, sobre todo, cosas que se *hacen*. De la misma manera en que un libro se desprende de su autor, una acción tiende a desprenderse del personaje, como se señaló páginas atrás. Llega un momento en que la acción se autonomiza, se encauza en el propio fluido narrativo que se ha emprendido con anterioridad y despliega sus correspondientes consecuencias; los propios actos se escapan y, como en la vida misma, ejercen efectos no predecibles.

En consecuencia, la autonomización de la acción humana, como lo ha advertido con insistencia Ricœur, constituye un espacio de la sociabilidad de la acción (Ricœur, 1988, pág. 66). Dentro de los márgenes del discurso pornográfico las acciones –evento pragmático– realizadas un personaje o varios suponen, primeramente, una intervención en el mundo a partir de la orientación de sentido otorgada por la trama. El inductor semántico (o el sentido que otorga la acción) es el garante de que la acción específica de un personaje no devenga aleatoria y que el ordenamiento de las acciones involucre el momento inaugural del deseo o motivo inicial, el emprendimiento o encaminamiento de acciones válidas y la consumación del placer, por ese orden. En *El Tumbalocas* (1972) se refiere:

Y se preparó durante el día para su “debut” con Anatolia [...] ingirió unas gotas oscuras en leche tibia. Era un estimulante sexual [...] Terminada la cena el afrodisiaco comenzó a hacer efecto [...] Daniel decidió ir al grano rápidamente [...] se colocó entre las piernas de la vieja [...] siguió removiendo su pene [...] De pronto Anatolia lanzó un

ronquido prolongado que duró casi un minuto [...] Y de pronto el chorrerón [*sic*] de intoxicado semen salió despedido e inundó la amplia y mullida vagina (Hoyos, 1972, pág. 146).

En muchas de las dimensiones en que los personajes se mueven, sus acciones las realizan de forma mecánica en función de los inductores semánticos que vehiculan y adecuan el encuentro sexual a espaldas de cualquier interrupción o giro intempestivo de la trama. Estos inductores –que son entendidos como unidades portadoras de sentido– propician las escenas del placer a partir del uso reiterado de verbos que animan la versatilidad del encuentro sexual. A semejante dinámica algunos autores la han denominado como *pornotopia* o *pornotopización*, una ambientación ficcional en el que toda una serie de códigos, verbos y signos se agrupan para dar pie al encuentro sexual desaforado (Claramonte, 2009).

La inevitabilidad de los episodios sexuales evidencia el juego de lenguaje implícito en la preparación del encuentro sexual. De ahí la importancia de entender que el deseo implica un mundo práctico y que los personajes actúan a causa de sus deseos donde los episodios no son realidades que deben percibir sino ocasiones sobre las que deben actuar. El deseo, entonces, llega a aflorar como razón práctica del tejido narrativo. Importa señalar, a su vez, que el tipo de socialización entre los personajes reside en los desplazamientos –de carácter simple– que operan a partir del ordenamiento de la trama narrativa. En este punto cobra importancia lo señalado por Ricœur: “El lenguaje de la acción «hace sentido» en una situación que no es de observación, sino precisamente en tanto que informa al actuar mismo en el propio proceso de la transacción que pasa de agente a agente” (Ricœur, 1981, pág. 16).

Las acciones pueden ser identificadas no solo por el estatuto y funcionamiento de los verbos de acción sino también por el contenido de sentido que refuerza los complementos en

la oración: “Me *abrió* los labios vaginales con los dedos y comenzó a *introducir* su lengua. *Lamía*, la hacía *vibrar*, me *rozaba* el clítoris y ahora si *sentí* una sensación sexual” (Hoyos, 1972, pág. 63) o “Me *arrojé* sobre mi amor y mis labios se *prendieron* ansiosamente a uno de sus pezones. *Succionaba*, *punteaba*, *lamía*, y *metía* todo el seno en mi boca” (Hoyos, 1973, pág. 52). Estos verbos de acción, núcleos del predicado, tienen un sujeto tópico que se identifica como central y al cual se refiere y reitera la oración: el placer localizado en esa zona erógena. Sobre estos verbos resaltados en cursiva recae la caracterización primaria que viene a constituir una configuración debida a las conexiones internas de la acción relatada. La dialéctica intencional inherente al propio acto de discurso permite que el significado de la acción se desprenda del acontecimiento que se narra puesto que su exigencia de uno o varios complementos lleva la acción a un nivel fuera de ella.

A su vez, los complementos de los verbos tienen como función proporcionar y reforzar información sobre la forma en que tiene lugar la acción del verbo y los elementos que involucra. Como los verbos de acción aceptan una pluralidad extensa de argumentos capaces de complementarlos también amplían el espacio para un extenso número de argumentos o a la ausencia de éstos. En los párrafos que dan cuenta de los encuentros sexuales los complementos son exigidos por el verbo pues no solo delimitan, sino que enriquecen el significado, de allí que los verbos que admiten un complemento directo y por ende la condición de transitividad del mismo. Los argumentos que refuerzan al verbo vienen a fortalecer la estructura predicativa del relato, generando una cierta intencionalidad realista que subyace en la escena por el claro propósito explicativo de la misma:

- *Levántate el vestido*, hija mía – pidió su reverencia.

Flor obedeció.

- Bien hijita. Ahora vamos a tratar de introducir este órgano de sacerdote dentro de tu sexo pecador. Al principio es doloroso y difícil. Debe ser poco a poco y hoy no alcanzaremos a meterlo bien. Pero en cuatro o cinco confesiones, habremos hecho las cosas como Dios manda (Hoyos, 1972, pág. 206).

El modo imperativo infinitivo que figura en los diálogos de Hoyos expresa menos deseos o ruegos que mandatos y órdenes y, además, se ubica frecuentemente en el inicio de la oración, acomodación que influye en la fuerza ilocutiva conativa de la orden. En la primera línea del diálogo anterior se presenta una acción proposicional imperativa que expresa un contenido semántico cerrado pues su significado no está en suspenso ni abre nuevas referencias. Esto es recurrente:

- *Párate* sobre el escritorio, Berta – dijo Arizabaleta haciendo enormes esfuerzos por no mirarla.

Berta obedeció con un movimiento ágil.

El profesor volvió sus ojos hacia la muchacha.

- *Abre* las piernas, chiquilla – dijo.

Berta hizo caso.

Se vieron entonces los labios mayores de su vulva enrojecidos, irritados, por el activo ejercicio sáfico de la noche anterior (Hoyos, 1978, pág. 34).

Interesa de estas acciones proposicionales que su enunciado declara la voluntad de quien lo emite y, al tiempo, no recibe interpretaciones adversas a la literalidad de lo requerido: hay una interlocución no contradictoria y obediente a lo demandado, de allí que se establezca una servidumbre voluntaria a los requerimientos del personaje emisor. De este modo, la acción exigida enuncia su inevitable arbitrariedad pues en el proceso interlocutivo el personaje receptor es prisionero de aquello que se le indica; el triunfo de la demanda radicará entonces en que la resistencia a la misma sobrevivirá contadas líneas, de allí que toda negativa sea retórica y reversible en aceptación. En la novela *El miembro de Lucifer*

(1979), el personaje Jacinto Peñalver de la Fuente relata un rito satánico en el que Lucifer viola a una muchacha, ante lo cual una de sus oyentes, Francisquita, inquiere:

- ¿Y permite la muchacha que Lucifer abuse de ella en esa forma?

[...]

- Parece...O mejor dicho, no parece sino que es una realidad, según el testimonio de algunas acólitas, que el placer que sienten cuando el Príncipe de las Tinieblas comienza a penetrarlas, por cualquiera de los dos orificios, es tan grande que el temor inicial se trueca en un deseo furioso de seguir entregándose enteramente a Satanás (Hoyos, 1979, pág. 41).

El lenguaje formal que se establece en el personaje que demanda se remite a la desambiguación del “saber qué” en asociación con el “saber cómo” del personaje receptor. El tipo de interacción que se despliega atiende a diferentes grados de motilidad de los personajes pues el personaje inquirido es quién lleva el requerimiento al nivel de la acción, mostrando no solo su disposición sino ejecutando de manera amplia su experticia. Momento estelar de la trama pues más allá de la locución concreta de los personajes se desencadena una sucesión de acciones que confirman el carácter translocutivo de toda proposición imperativa.

El uso reiterado del imperativo de modo exhortativo en la narrativa porno se convierte, así, en una constante lógica a través de la cual se canalizan a lo largo del relato transacciones que fluyen de un personaje a otro. En los diálogos de las novelas de Hoyos la persistencia del imperativo revela la carga semántica en la función apelativa del lenguaje que invitan a creer que en la construcción identitaria de los personajes sobrevuela la noción de conocimiento práctico de la sexualidad, es decir, una interrelación personaje/acción/placer, pues en los casos revisados el verbo de acción está precedido de un pronombre personal. La capacidad de cada agente para actuar está reforzada por la acentuación del impulso dinámico de los personajes que gobiernan esta narrativa. De allí que al ser enunciados o ser ellos herramientas

enunciativas se convierten en cómplices de una red de acción cuyo esquema conceptual remite a un juego de lenguaje coherente: las reglas que administran el empleo de una acción forman el sistema que rige las acciones de un enunciado.

2.2 La estética de la pornografía en clave psicoanalítica

Siguiendo a Terry Eagleton, la estética nace como un discurso del cuerpo (Eagleton, 2006, pág. 65) y, de hecho, en los últimos años se ha acuñado el concepto de *somaestética* para referirse al enfoque somático de la experiencia estética o de cualquier experiencia humana significativa (Shusterman, 2005, pág. 339). Sin embargo, para Immanuel Kant y su principal influencia filosófica, lord Shaftesbury, el placer estético es desinteresado, no depende de –o es generado por– el deseo de un objeto (Maes, 2013, págs. 1-3), es un “placer vano que encierra en sí mismo la renuncia al placer, placer depurado de placer” (Bourdieu, 1998, pág. 501). Aquí reside precisamente la crítica nietzscheana de la estética idealista contemplativa que Shusterman remonta a Edmund Burke. En efecto, para Nietzsche la contemplación desinteresada “es un no-concepto y un contrasentido” (Nietzsche, 1980, pág. 138). Se trata de un ideal ascético que el de Röcken considera nocivo *par excellence* y que por ello precisa de un contraideal, de la “transvaloración de todos los valores” (Nietzsche, 1979, pág. 110). Es en este punto en el que el filósofo de la voluntad introduce su metodología perspectivista a la que entiende como una forma compleja de la especificidad. La base de esta doctrina metodológica es que no hay razón, pensamiento ni verdad, son solo ficciones inútiles construidas por un lenguaje que encierra una voluntad de poder y que aprecia las interpretaciones de los hechos, más que los hechos en sí. De esta manera, Nietzsche deja de lado el fenómeno y la comprensión del mundo como algo “cognoscible” y apertura la

valoración del sujeto no como “algo” dado, sino imaginado, sujeto a través del cual el mundo es susceptible de diversas interpretaciones. Bajo la consideración de que toda representación del mundo está mediada por la subjetividad debido a la diversidad de miradas e interpretaciones nacidas de las afecciones, Nietzsche rechaza la pretendida “espiritualidad absoluta” del “conocimiento en sí” de la “razón pura”:

Si hay alguna cosa que honra es esta: hemos dado valor a las cosas bajas, despreciadas por todas las épocas y dejadas a un lado y, por el contrario, hacemos poco caso de los “bellos sentimientos” ¿Hubo, acaso, un error más peligroso que el desprecio del cuerpo? Con semejante desprecio se condenó a la intelectualidad [al intelecto] a enfermar, a los *vapeurs* del “idealismo” (Nietzsche, 2006, pág. 650).

Tal posicionamiento expresa la posibilidad de prescindir de la condición vital del sujeto, de todas sus características, psicológicas o históricas, a través de las cuales se puede alcanzar un conocimiento “objetivo” del mundo. En *Genealogía de la moral* se expresa que: “*cuanto mayor sea el número de afectos [afecciones] a los que permitamos decir su palabra sobre una cosa, cuanto mayor sea el número de ojos, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro «concepto» de ella, tanto más completa será nuestra «objetividad»*”⁸ (Nietzsche, 1980, pág. 139). La condición de “los afectos” conlleva no solamente a reconocer la corporalidad y los sentidos como intermediarios posibles en una visión de la representatividad del mundo, sino que, además, supone el reconocimiento del interés sensual con el que todo arte es investido. Así, Nietzsche ubica al cuerpo, a la fisiología, en la centralidad de la representación exacta de nuestra condición y, a su vez, como sistema más perfecto que cualquier sistema de pensamiento pues el del cuerpo es mucho más explícito y comprensible que el del espíritu. La relevancia

⁸ Énfasis original.

otorgada al cuerpo por Nietzsche es expresada de la siguiente manera: “Quizá en todo el desarrollo del espíritu no se trate de otra cosa que del cuerpo; es la historia que se hace sensible, del hecho de que se forma un cuerpo más elevado. Lo orgánico se eleva a grados más altos. Nuestra avidez por conocer la Naturaleza es un medio que el cuerpo emplea para perfeccionarse” (Nietzsche, 2006, pág. 450).

El planteamiento nietzscheano de *transvaloración* propone trascender la obra artística más allá de las valoraciones habituales; hacer ese recorrido supone el encuentro con el *pathos* a través del cual se propician y alientan nuevas valoraciones de la obra artística, el impulso creador y el mundo que se presenta en la obra. Así, el proceso de creación estético, el valor de la obra y lo que sucede en la misma, hacen parte de una coreografía subjetiva en que intervienen las afecciones como fenómeno estético. De allí que la representación estética escape de ser un asunto armonioso y elevado y entrañe, por tanto, un tipo de interacción vinculada a la vitalidad misma del mundo, a los impulsos que residen en la condición humana. Este tipo de estética va en contravía de toda experiencia artística contemplativa kantiana: lo *estético* es una representación de energías productivas vitales e informes y el arte es un asunto más fisiológico que espiritual, “una cuestión relacionada con músculos flexibles y nervios a flor de piel que a una intoxicación de los sentidos y disciplina sin esfuerzo” (Eagleton, 2006, pág. 327). En suma, el arte está revestido de sexualidad, hasta el punto de que Nietzsche llega a afirmar: “Hacer música es también otra manera de hacer niños” (Nietzsche, 2006, pág. 528)⁹.

El planteamiento de Freud, que es deudor de esa tradición filosófica, se podría parafrasear partiendo de la última cita como “hacer música es una sublimación de *hacer*

⁹ En el mismo sentido refiriéndose al instinto sexual Nietzsche lo define como: “el aporte del individuo y, por consiguiente, su más alto interés, su más alta expresión de poder” (Nietzsche, 2006, pág. 454).

niños”. La consideración nietzscheana de que la sexualidad está en la médula de la creación artística y, asimismo, en la representación del mundo que acontece en la obra, se puede asimilar con la versión que sobre la *sublimación* propone Freud en *Tres ensayos sobre teoría sexual*¹⁰. Ésta es la primera vez –1905– que el médico vienés cita este término al cual entiende como: “una derivación y una utilización, en campos distintos, a las excitaciones de energía excesiva, procedentes de las diversas fuentes de la sexualidad; de manera que de la peligrosa disposición surge una elevación de la capacidad de rendimiento psíquico. Hállese aquí, por supuesto, una de las fuentes de la actividad artística” (Freud, 1978, pág. 102). Tres años después en “La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna”, Freud emplea la categoría de *desplazamiento* para singularizar el valor cultural que comporta la sublimación. Refiriéndose al instinto sexual como raíz de la sublimación indica que aquel:

Pone a la disposición de la labor cultural grandes magnitudes de energía, pues posee en alto grado la peculiaridad de poder *desplazar* su fin sin perder grandemente en intensidad. Esta posibilidad de cambiar el fin sexual primitivo por otro, ya no sexual, pero psíquicamente a fin al primero, es lo que designamos con el nombre de capacidad de *sublimación*¹¹ (Freud, 1974, pág. 26).

De allí que la sublimación sea un mecanismo que contiene y desvía hacia un nuevo fin (una actividad desexualizada) el instinto básico transformándolo en un hecho superior, socialmente aceptado y útil. De esta segunda mención a la sublimación se infiere que el impulso sexual puede entrar en dinámicas de derivación, es decir, canalización de energía, modificación de la meta sexual y, por lo tanto, cambio de objeto. Entonces, una parte de la

¹⁰ Esta analogía entre las ideas de ambos pensadores es mucho más clara cuando Nietzsche, refiriéndose al artista moderno, señala que su fisiología está emparentada con el “histerismo”. El histérico como ser falso es admirable en todas las artes simulatorias como no sea que su vanidad morbosa le gaste una mala pasada. Esta vanidad es entendida por el filósofo como una “fiebre continua”, que no retrocede ante ningún engaño (Nietzsche, 2006, pág. 540).

¹¹ La primera cursiva es mía.

energía conducida a la producción cultural tiene su origen en la excitación sexual que se inhibe de la reproducción sexual y que se usa para fines intelectuales y artísticos.

En efecto, la sublimación, comprendida como uno de los rumbos posibles de la pulsión, pone en evidencia que la meta sexual se transforma en actividad supuestamente “no sexual”. Uno de los principios explicativos de este proceso psíquico plantea que si cualquiera de las actividades artísticas puede ser sublimación de la sexualidad es porque en sus orígenes dichas actividades, de forma contraria, podían dar inicio a la excitación sexual.

El arte en sus diferentes facetas no es para Freud –como tampoco para Nietzsche– un terreno privilegiado de círculos idealistas al que solo acceden algunos espíritus elevados. El arte es una creación vinculada a la vida cotidiana a través de procesos libidinales. Contrariamente a la tradición estética kantiana, Freud al igual que Nietzsche, vincula el impulso libidinal al fenómeno estético como una forma de la sensualidad. La fantasía, el chiste, el sueño, la representación y el deseo no son en la teoría psicoanalítica ornamentos artísticos que participan de la vida, sino que son, por el contrario, columnas de la existencia humana. En el capítulo, “El nombre del padre: Sigmund Freud”, Eagleton refiriéndose al debate de la estética dentro de la doctrina psicoanalítica ha señalado:

La vida humana es estética para Freud en la medida en que trata de sensaciones intensamente corporales y barrocas representaciones, de algo esencialmente significativo y simbólico, de algo que no es independiente de la imagen y la fantasía. El inconsciente trabaja utilizando un tipo de lógica «estética», condensando y desplazando sus imágenes con el astuto oportunismo de un *bricoleur* artístico (Eagleton, 2006, pág. 335).

La modalidad estética del porno, su canon –que se desglosará más adelante– condensa la noción radicalmente interesada, deseada, de la estética en Nietzsche y Freud. Este *interés*, que no es ajeno a la condición corporal, involucra por tanto, todo lo que le es vecino a esa

existencia cárnica. El término “pornografía”, que etimológicamente procede del griego *porné* (prostituta) y *grafía* (descripción) (Española, 1992), se refiere a la descripción de una prostituta y, por extensión, a su actividad sexual. Existen una serie de características que singularizan a la pornografía¹², sin embargo, en términos estéticos, el porno representa de manera explícita lo sexual y observa al cuerpo a través de sus fluidos, erecciones, dilataciones, eyaculaciones y orgasmos en el que el goce corporal se recrea a través del placer y el deseo. Es así que todo movimiento y acción son fuerzas que actúan en presentación estética de la libido en la medida que ésta es entendida como “la manifestación dinámica en la vida psíquica de la pulsión sexual” (Fedida, 1979), es decir, una fuerza/energía motriz del instinto o pulsión sexual.

Ciertamente la libido se muestra en la narrativa porno de Hoyos a través de acciones y movimientos que designan el carácter dinámico de la sexualidad en tanto manifestación física. Su aparición en el relato como “inquietud” del personaje señala el comienzo de la búsqueda de la satisfacción sexual en algo que signifique punto de resolución o meta sexual en el mundo de los deseos presentados como horizonte narrativo. Las diversas rutas que en el entramado narrativo sigue la libido, como momento de tensión y búsqueda de los personajes, se suceden entre sí como vasos comunicantes que conectan la libido a través de las actividades y pulsiones de los personajes. Los verbos correspondientes se enuncian en voz activa: “Cacheteaba, insultaba, bombeaba, besaba, mordía, cacheteaba, insultaba, bombeaba, besaba, mordía. Sentí que en minutos empezarían a producirse mis chorros” (Hoyos, 1973, pág. 78). La actividad, sin embargo, también se presenta desde su vertiente pasiva y se expresa en voz pasiva, pero con finalidad activa. A modo de ejemplo:

¹² Véase los textos fundamentales sobre el tema en *La ceremonia del porno* (Barba & Montes, 2007) y *Mercado de deseos* (Puppo, 1998).

Martina cayó sobre Lucía y comenzó a besarle la boca. Lucía *se dejó* besar inmóvil [...] despojó a su amiga de las sandalias. Después le bajó la cremallera de los pantalones y tirándolos del extremo los fue sacando [...] volteó a su amiga boca abajo para desabrocharle el sostén. La libró de ésta prenda y Lucía tornó a quedar inerte boca arriba con sus senos al aire [...] Lucía *se dejaba mover y levantar* como una muñeca de carne (Hoyos, 1971, pág. 48).

A sabiendas de que los personajes no disponen de energía sexual en cantidades infinitas están implicados en actividades por medio de una determinada distribución de la libido. Esa cantidad fija de libido se evidencia en la terminación de los capítulos que incluyen episodios sexuales, ya que el inicio de éstos coincide con la búsqueda del encuentro sexual de un personaje y termina con la consumación de ese impulso inicial. Tal característica evidencia el carácter “alioerótico” (erotismo hacia otros) que marca la base relacional de la sexualidad de los personajes adultos. En efecto, la semblanza de la libido en el hilo narrativo permite identificar los episodios relativos al placer como una fuerza *in crescendo* en la que se articulan campos semánticos que se intensifican escalonadamente. Este ascenso, a veces gradual a veces a saltos, se expresa a través de la cantidad de verbos que intervienen y generan un campo semántico y, también, a través de los verbos en movimiento sinérgico que producen un tren de significancia. En la novela *Las muchachas pobres* (1970) se relata:

El volvió a abrazar a Marlene y a besarla. Ella se apretó a su cuerpo. Sus lenguas se encontraron dentro de las bocas y se revolcaron. Eduardo bajó su mano de nuevo sobre el regazo. Acarició la vulva sobre la tela. Y otra vez trató de meterla bajo la falda. Lo hizo. Tocó los calzones abullonados sobre la vulva. Teresa lo permitió. Metió ahora sus dedos entre el resorte y la piel y bajó la prenda un poco. Y sus dedos febriles acariciaron el pelo ensortijado, bajaron hasta los cerrados labios. Ella llevó su mano hacia el bulto de los pantalones de él. Lo aprisionó. El la apretó furiosamente entre sus brazos. Ella cerró su mano sobre el miembro de él y comenzó a moverla, a frotar, a subirla y bajarla. Él a respirar agitadamente. Ella aumentó el frote sobre el miembro de

él. Él le besaba toda la cara, bajaba al cuello, al nacimiento de los senos. Y de pronto se contrajo. Teresa sintió el pene convulsionándose e hinchándose bajo sus dedos. Y los pantalones de él comenzaron a humedecerse rápidamente, a golpes (Hoyos, 1970, pág. 60).

Aunque la cita es larga, permite identificar que la modalidad estética del porno hace distinguibles las capas de significado que al sustituirse alientan la representación de la excitación sexual. El significante, comprendido como unidad relacional, es el elemento que apunta al significado cuya función necesaria es significar (Lacan, 2004, pág. 262). Inscrito en el orden de lo simbólico, el significante va estableciendo relación con otros significantes y se genera el significado. Así: “el significante se define por la relación y la diferencia con otro significante; desde aquí se puede decir que no necesariamente coincide con la palabra” (Carbajal, D'Angelo, & Marchilli, 2006, pág. 30). Al significante no significarse a sí mismo lo hace dependiente de la existencia de otro significante para generar la significación, ésta entendida como de poesía o creación. En la escritura se articulan cadenas significantes que se desarrollan en un orden de contigüidad y simultaneidad; de conexión y sustitución. Por un lado, se evidencia que el significante es una operación en la que se articula una ley y, por otro, que la lectura es lo que posibilita que haya un significado (trasposición de la barra en teoría psicoanalítica). De allí que el significante intervenga en la caracterización de la libido de los personajes como una suerte de andamiaje de significantes sincronizados.

La intensificación a la que se aludía anteriormente se solventa en el escalonamiento de acciones a través de la vinculación y recreación de (y sobre) las zonas erógenas. Éstas entendidas como lugares de sentido de excitación sexual que logran articular topográficamente el deseo y el goce en el relato y cuya identificación Freud describe de la siguiente manera:

El instinto sexual, cuya manifestación dinámica en la vida anímica es lo que denominamos «libido» se compone de instintos parciales, en los cuales puede también descomponerse de nuevo y que sólo paulatinamente van uniéndose para formar determinadas organizaciones. Fuentes de estos instintos parciales son los órganos somáticos, especialmente ciertas zonas erógenas (Freud, 1972, pág. 8).

La hipervaloración de algunas partes del cuerpo genera la fragmentación en trozos del mismo. El cuerpo, al ser entendido por el psicoanálisis como construcción a partir de la incidencia del significante, anima la inscripción de la marca significativa en la superficie topológica del cuerpo y convierte así la descripción biológica de éste en corporalidad erógena. Propiamente en el psicoanálisis lacaniano el deseo focaliza la subjetividad, pues, al construirse en referencia a otro deseo, ese objeto al cual se dirige se presenta como “pedazo de cuerpo”, trozos corpóreos sobre los cuales se recrea el goce. Significaciones como el deseo o el afecto tienen ciertas dinámicas solo explicables a la luz del plano significativo en la medida que éste es estructurante del sentido.

Así, el significante representa, muestra y condiciona al sujeto para otro significante. De allí que el significante cobre real sentido en el plano narrativo cuando el cuerpo se excita durante la actividad sexual, ya que no solo estructura su figuración, sino que a través de esa ordenación se instala la existencia misma de los cuerpos que gozan. Es por eso que no se trata de los senos, los penes, las vaginas o los anos como órganos sino de la función de objetos que tienen dichos órganos. El funcionamiento del personaje porno está determinado por la manera en que se administra la sexualidad de las zonas erógenas: éstas son el referente que invoca la parcialidad del objeto sexual como estrategia simplificadora del goce, pues:

No se puede gozar más que de una parte del cuerpo del Otro, por la sencilla razón de que nunca se ha visto que un cuerpo se enrolle completamente, hasta incluirlo y fagocitarlo, en torno al cuerpo del Otro [...] Gozar (*jouir*) tiene la propiedad

fundamental de que sea, en suma, el cuerpo de uno el que goza de una parte del cuerpo del Otro (Lacan, 2007, pág. 32).

La experiencia corporal en el porno remite a la condicionalidad del cuerpo que goza fragmentos, trozos del cuerpo de otro que remiten inevitablemente al carácter genitivo del goce, es decir, en el que un personaje es complemento nominal de otro. Entonces el significante, situado a nivel de la sustancia gozante y causa del goce mismo (Lacan, 2007, pág. 33), comunica el vocativo de mando a través de la enunciación parcializada de la erogeneidad. El escalonamiento establecido a través de la enunciación de las zonas erógenas confirma cómo el significante interviene en la vida libidinal de los personajes; la omnipresente carga libidinal de los mismos sobrevuela los acontecimientos del hilo narrativo en el que todos devienen esporádica y paulatinamente deseables. Por tanto, la ubicuidad de la carga libidinal debe comprenderse como un fluido o un magnetismo que atiende a la focalización sexual de los personajes. De allí que se pueda considerar como campo de fuerzas a través del cual se comprende la naturaleza de la pulsión. Tal escalonamiento (y las subsecuentes zonas corporales referenciadas) es relatado en la novela *Aventuras de un impotente* (1976) así:

Vergolio se acostó a su lado entonces y subió su verga a la altura de la boca de mi mujer y le dijo:

- Boquita...

La muchacha abrió la boca y Vergolio le metió adentro toda su serpiente, para sacársela y bajar a la vagina donde metió con cuidado la cabeza. Mi mujer retrocedió.

- Culito... - dijo Vergolio luego y volteó a Matilde hasta dejar frente a su verga las duras y levantadas nalgas.

Humedeció con su lengua repetidas veces la entrada del ano para luego meter la cabeza de su verga e ir empujando suave, suave, suave, suave...

Mi esposa se quejaba con las cejas fruncidas y un gesto de profundo placer.

- Panochita...- dijo Vergolio, sacó su órgano y volvió a meter la cabeza del mismo en la entrada de la vulva, empujó un poco más, mi mujer retrocedió pero Vergolio siguió empujando (Hoyos, 1976, pág. 205).

Las condiciones de posibilidad estética que produce el porno legitiman la autonomía de lo fragmentario donde la subjetividad aflora a través del entramado discursivo de goce y lenguaje. La subjetividad de los personajes se suspende dando paso a zonas corporales con suficiente entidad enunciativa. Por ello, el significante se orienta hacia lo troceado, hacia la significancia de lo fragmentario.

De la obra de Hernán Hoyos se colige un conjunto de principios que dibujan lo que podríamos denominar el *octágono* de la estética porno. A esta teorización y conceptualización emergente –de la teoría fundamentada propia del paradigma de investigación interpretativista (Glaser & Strauss, 2006)– se llega a partir del estudio sistemático de las novelas del autor caleño. Pero lo cierto es que el análisis empírico por inducción, que se realizó sin tomar en cuenta marcos teóricos preestablecidos, ha conducido a hallazgos convergentes con los de la literatura especializada sobre los estudios pornográficos de los últimos años. Dicha literatura contempla la pornografía sucesivamente como documento antropológico (Arcand, 1993), (McNair, 2004) y (Kendrick, 1995), como documento narrativo (Barba & Montes, 2007) y (Goulemot, 1996), como fuente histórica (Hide, 1969) y (Darnton, 2003a), (Darnton, 2003b) y (Darnton, 2008), a partir de la relación estética/pornografía (Claramonte, 2009), (Batis, 1989), (Puppo, 1998), (Maes, 2013) y (Horbury, 2019) y hasta sus implicaciones éticas (Ogien, 2005).

Los ocho principios del *octágono* de la estética del porno, que configuran la labor narrativa del caso hoyoseano, trascienden su lugar de enunciación, pues esas implicaciones literarias reflejan universalizaciones y lugares comunes presentes en la tradición literaria del

género. Estos principios son los siguientes: *Principio de causalidad*, *Principio de naturalidad*, *Principio de disponibilidad*, *Principio epidérmico*, *Principio de fragmentación*, *Principio mecanicista*, *Principio de insaciabilidad* y *Principio de procacidad*.

Principio de causalidad

La cantidad de acontecimientos y anécdotas en las novelas se sucede como una especie de vorágine en apariencia desordenada. Tal impresión lleva al engaño en la medida que los episodios y sus personajes le pertenecen a una estructura invisible, inteligencia mayúscula, que orienta y modela a la muchedumbre y los destinos individuales. Esta fuerza superior que gobierna al relato –y a los destinos que allí se tejen– se camufla en él como fenómeno constante, sino cómplice, por el cual las cosas ocurren cuando deben ocurrir y esto es de la manera más conveniente al hilo narrativo. Aristóteles ha señalado que la tragedia es una imitación no sólo de una acción completa sino de una serie de incidentes que se suceden unos a otros y provocan piedad y temor; en efecto, hasta los hechos más ocasionales parecen más asombrosos cuando tienen la semejanza de haber sido realizados a designio (Aristóteles, 2002, pág. 55). En su campo textual, la trama desempeña una función de integración en el orden de cada acción; uno de los más visibles artilugios que se emprenden en el momento de los acontecimientos es la capacidad mediadora agenciada desde y por las acciones concretas, muchas veces mínimas y pueriles, de los personajes en cuestión. Una suerte de compromiso ingente al acontecimiento sobrevuela al relato, operando de manera autónoma entre los seres que allí anidan a partir de incidentes individuales que se entrelazan con una historia que se lee como un todo completo.

La trama, entonces, convierte el tren de incidentes –que es cada párrafo– en una historia. De allí que un acontecimiento sea bastante más que una ocurrencia peculiar, la valía de éste último se revela en la contribución que hace a la trama. Ricœur sobre lo anterior ha señalado que “una historia debe ser más que una enumeración de acontecimientos en serie; ella debe organizarlos en una totalidad inteligible, de modo que se pueda conocer en cada momento el «tema» de la historia. En resumen: la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración” (Ricœur, 2009, pág. 132). Siguiendo al autor galo, la trama, entendida como la síntesis de lo heterogéneo, en donde se ordena muy especialmente la intersignificación entre proyecto, circunstancias y azar, atiende principalmente a la dimensión episódica de la narración porno cuyo “entonces-y-entonces” está en relación con el universo diegético propuestos en los relatos de Hoyos, es decir, mundos en los que se avanza entre contingencias y peripecias en procura del evento sexual.

Al estar la historia predeterminada por toda clase de encuentros y desencuentros, ausencias y focalizaciones, coincidencias y desatinos, se van sumando y conduciendo, progresivamente los personajes hacia la justificación de su existencia: la consumación de la actividad sexual. En efecto, la coincidencia, comprendida como *orden secreto*, es la forma idónea en que el destino se manifiesta para organizar la vida de los personajes y –solventando el encuentro sexual– encaminar la trama. Los encuentros rutinarios y en apariencia triviales llegan a construir unidades extraordinarias de sentido en las que se encabalgan toda una serie de puentes destinados a relacionar los eventos capitales y garantizar, así, la direccionalidad del fluir narrativo. En estos episodios –que a priori no son los considerados neurálgicos del porno– se descubre que no hay hechos sueltos ni desordenados, sino que todos se articulan a una lógica superior en la que se gestiona la energía de futuras acciones que son las que

adquieren las dimensiones enunciativas claves de la novela; *cráteres* en los que se intensifica al máximo la vida que hay en la novela (Vargas Llosa, 2004, pág. 57).

El encuentro callejero de Daniel Aguirre con Anatolia Cabal, por ejemplo, se da *justo* cuando él se ha quedado sin dinero y, a partir de una coincidencia notable, intercambia miradas con la solitaria, ajada y acaudala mujer. Gestualidad que se da *precisamente* antes de que su coche se averíe y ante una doble desgracia: la incapacidad de que el chofer de Anatolia solucione el *impasse* y la indiferencia de los transeúntes presentes que no acuden a arreglar el entuerto. Todos parecen implícitamente convencidos de que la solución debe producirse a manos de Daniel ¿por qué? Porque el acontecimiento necesita que el personaje fulgure a partir de atributos ideales para una mujer de esa edad, es decir, los de una masculinidad fuerte, experimentada y resolutiva. Para fines mismos del relato, Anatolia acepta rápidamente llevar a Daniel a su casa, dejarse seducir por él y socorrerlo de su ya inevitable indigencia (Hoyos, 1972, pág. 143).

De modo similar en *Aventuras de una sirvienta* (1970) se relata la salida del pueblo natal de Petronila Cueto-chamba, una joven campesina, bonita e ingenua que decide arriesgar suerte y fortuna viajando a la gran ciudad. Después de haberse quedado dormida durante todo el viaje, Petronila se despierta con los gritos del chofer y, al pedir su maleta, se da cuenta que uno de los tantos ocupantes del bus la ha robado. Al estallar en llanto, *casualmente*, pasa por la acera una reconocida proxeneta que, al ver la doble desgracia de Petronila –un chofer que no sabe cómo remediar el problema y un policía poco solvente con casos de hurto– decide entrar en escena. La *madame* “Lola” parece, al igual que Petronila, enteramente convencida de que ella es quien puede remediar la situación: ofrece en el acto un empleo a Petronila quien, paradójicamente, acepta sin conocer ni a la mujer ni pedir información sobre la clase de empleo que oferta. Para una finalidad acorde con el hilo narrativo del porno, Petronila, sin

mayor turbación, empieza a aceptar todo tipo de atenciones: vestidos, comidas, perfumes, un lugar donde vivir y demás ¿Por qué? Porque es necesario comprometer totalmente al personaje quien, además, ha sido descrito desde el inicio del relato como honesto y responsable, aunque el episodio termina en un acto sexual con un cliente (Hoyos, 1970, págs. 5-6).

Estos encuentros, capturados como una prodigiosa destreza del azar, parecen prescindir de la voluntad de sus personajes. Ellos no deciden sobre su vida: padecen o gozan de manera inevitable en relación correspondiente con las acciones necesarias para que el relato cuaje.

Principio de naturalidad

En la narración pornográfica predomina el imperativo de naturalidad, entendido como la atmósfera creada a partir del espontáneo impulso de desnudamiento –parcial o total– de los personajes. Desde los primeros episodios hasta el desenlace de cada novela se comprueba que los personajes son susceptibles de ser atrapados en su desnudez o son persuadidos rápidamente para que se muestren sin ropa. Esta naturalidad se construye a través de la frecuencia en la alternancia de desnudos.

La *desnudez* en la estética pornográfica se expresa mediante encuadres a través de los cuales se focaliza y construye un marco referencial propio del cuerpo desnudo. Estos encuadres se suceden en la novela en un doble sentido. En el primero se expone al cuerpo desnudo como episodio sincrónico, como acontecimiento estático, al modo de la parcialidad implícita del lenguaje fotográfico¹³. Tal encuadre revela la condición parcializada de la desnudez descrita en los libros de Hoyos, pues, la imagen fotográfica considerada

¹³ De hecho, en algunas ocasiones y haciendo alusión a la naturaleza visual, cinematográfica de sus historias, se alude a la actuación de los personajes: “Yo estaba muy curioso por ver cómo actuaría Alberto” (Hoyos, 1974, pág. 38).

aisladamente (a modo de fotograma) reproduce la semántica constitutiva de las zonas erógenas como campos de sentido fragmentados. Así, la desnudez no logra su forma cumplida pues la descripción misma del cuerpo desnudo exhibe las zonas erógenas descubiertas y, a partir de allí, se genera la presunción de una desnudez total. Esta eventualidad confirma la imposibilidad epistemológica del cuerpo desnudo en el porno pues, por un lado, implica la labor de recomponer una figura humana combinando de manera correcta diferentes piezas erógenas con su respectiva carga libidinal. Esta reconstrucción articula a un personaje *descriptivamente* troceado en el que sus partes expuestas se aúnan, configuran y dan cuenta del cuerpo desnudo. Por otro lado, por medio de la labor descriptiva, se reproducen primerísimos planos de las zonas a las que se hace alusión. En efecto, la sobreidentificación de significaciones dominantes (zonas erógenas) amplifica la función exponencial de los órganos sexuales como la forma idónea de la construcción de la subjetividad en el porno como una especie de “maquinaria de rostridad” (Barrios, 2019, pág. 76). En la desnudez parcial, por ejemplo, fungen de pantalla y rostro de la subjetividad el asomo de ciertos órganos. Así se documenta en la novela *El Tumbalocas* (1972):

Daniel entró al inodoro que era un cuartucho maloliente en el patiecito de atrás y dejando la puerta abierta se puso a orinar.

La señorita Anuncia estaba lavando ropa en el lavadero del rincón. Era una gorda cuarentona de rostro malicioso. Había mirado a Daniel de reojo. Escuchó el chorro del muchacho y haciéndose la tonta vino hacia el inodoro con ropa húmeda en la mano. *Echó un vistazo disimulado hacia el interior del cuartucho en el momento en que Daniel sacudía su pitón.* El muchacho tenía una verdadera serpiente pálida, cubierta por el prepucio, con la base rodeada por pelos negros e inesperadamente larga para su edad (Hoyos, 1972, pág. 8).

Debido a que no se logra describir la totalidad del cuerpo desnudo por la dificultad que comporta en sí misma la discriminación de unas zonas corporales respecto a otras, el segundo

sentido de la desnudez en el porno articula a partir de una serie de encuadres que se van sucediendo de forma secuencial y diacrónica y dan cuenta de la desnudez de los personajes, brindando así una forma más acabada o por los menos más expositiva de los personajes. Esta sucesión de fotogramas solventa de manera mucho más sostenida a la desnudez como lugar común del porno, restándole su carácter episódico y revelándolo como sino y realidad congénita del personaje. En efecto, la serialidad de los desnudamientos crea una atmósfera en que éstos se perciben como ley natural: lo que hay en la naturaleza fundamenta el comportamiento ético de los personajes, de allí que el vestido sea un mero elemento retórico que añade tensión narrativa en la meta sexual. Semejante atmósfera constituye la *doxa* del porno en tanto visión asumida sin discusión; como una «actitud natural» que remite a un punto de vista particular, el punto de vista de los dominantes, que se presenta y se impone como punto de vista universal (Bourdieu, 1997, págs. 120-121).

Así, la naturalidad del cuerpo desnudo evidencia el consenso latente sobre el sentido de las cosas, la desnudez como una condición aceptada y reiterada por todos los personajes como algo indiscutible e inaplazable. Es posible identificar tal eventualidad en *La reina y el mariposo* (1974). En un primer fotograma aparecen cuatro personajes desnudos: “¡Muy claramente visibles! Desnudos los cuatro. El cubano, el negro y Fulvio, sentados, escuchaban” a Amín (Hoyos, 1974, pág. 119). Luego, Maricel y su madre ven a través de una ventana la escena: “Maricel pegó su oído al tabique de tablas. Filomena hizo lo mismo. Y oyeron la voz alegre y musical de Amín, quien trataba de hablar más bajo” (Hoyos, 1974, pág. 119). En un tercer momento se relata la conversación entre los cuatro personajes: “Queridos: voy a suspender la competencia porque ustedes lo están tomando muy en serio. Vamos a amarnos todos a la vez en una gran orgía griega, unidos de cuerpo y corazón, ja, ja, ja. Cierra la puerta Fulvio. Fulvio bebió un trago antes de obedecer” (Hoyos, 1974, pág. 120).

En un cuarto fotograma: “Maricel se asomó y ahora Amín y sus amigos formaban un nudo. [...] Vio como Amín, boca abajo sobre la banca, abría las piernas y el cubano se le montaba encima dirigiendo con una mano su miembro casi tan grande como el de Pepe el camionero” (Hoyos, 1974, pág. 120). Más adelante se relata como desde una esquina Maricel y Filomena observan la orgía:

En el momento Moscoso sacaba y metía su grueso y brillante miembro por el recto de Amín, mientras Amín chupaba el miembro de Tolón, quien se lo ofrecía de pies frente a la banca. Por su parte Fulvio, acostado bajo la banca boca arriba en dirección contraria a Amín, masturbaba a su patrón por entre los barrotes del mueble, mientras Amín con ambas manos los masturbaba a él.

Los cuatro hombres se movían y respiraban con agitado ritmo (Hoyos, 1974, pág. 121).

Principio de disponibilidad

Uno de los rasgos característicos de la narrativa porno es la igualación social que se logra en el momento de la excitación sexual de los personajes. En el momento del goce se celebra el destronamiento de personajes que tienen un estatus social cuya imagen está investida de sobriedad y compostura: profesores, sacerdotes, policías, alcaldes, empresarios y demás, que se muestran totalmente permeables a la lascivia. Así, una cierta liberación transitoria de los roles –democratizada por el deseo– cristaliza la disponibilidad sexual de todos los personajes.

Dadas estas profanaciones, degradaciones, inversiones y derrocamientos bufonescos posibilitadas a través de la lógica del mundo «al revés» (Bajtín, 1990, pág. 16), se puede considerar al porno como una variante del mundo festivo y del carnaval. Al igual que las bacanales en la Antigüedad transgredían las fronteras marcadas por los rangos sociales (Fernández Vega, 2018, pág. 51), la afirmación de la vida que se hace en el carnaval incluye al gozo en su más hondo sentido pues lleva, *incluso*, a degradar lo “elevado” y

convertir el indiscriminado goce sexual en el olimpo de la vida cotidiana. En *Sor Terrible* (1973), se relata:

Entonces dije desmayadamente:

- Reverencia, métame un dedo al culo y perdone.

- ¿Dices un dedo al culo, Estefanía?

- Si, padre Barcia.

- ¿Todo?

- Con la punta es suficiente, padre Barcia y revuélvamelos adentro. Me gusta...

El padre Barcia me complació mientras su lengua seguía trabajando en mi vulva

[...] Entonces tomé su órgano con mi derecha, lo puse en la entrada y le dije:

- Bien pueda, reverencia (Hoyos, 1973, pág. 79).

Otra característica que acompaña a la festividad generalizada que se despliega en el porno es la abundancia de los alimentos presente en las orgías y todo tipo de encuentros sexuales: “En un comedor con larga mesa, el anfitrión ofreció a Daniel fríjoles con chicarrón, aguacate, cebolla cabezona, ensalada, arroz blanco y arepas redondas. Para terminar, manjar blanco, grandes tazones de espumosa leche recién ordeñada y aromático café” (Hoyos, 1972, pág. 119). Esta copiosidad alimenticia está relacionada con una cierta pulsión de nutrición. El hambre, como sensación y a la vez impulso de saciedad oral, remite a las necesidades endógenas, relacionadas aquí con la sexualidad. Hambre y deseo sexual son expresados en las novelas como intolerablemente agudos de allí que se solventen bajo la condición de lo opulento y lo impostergable: sexo y hambre carecen de algún tipo de plasticidad en la pulsión; no es posible sublimarlos. En unos casos los personajes insaciables en lo sexual también son excesivos en lo alimenticio, como Gladys, la protagonista de la novela *Un alegre cabrón* (1974), que va agotando a todos sus *partenaires* en una orgía de la que sale “invicta” gracias “a su fuerte naturaleza y a la excelente alimentación a base de ensaladas, pescados, brandy, frutas”

(Hoyos, 1974, pág. 36). En otros momentos de los relatos ambas condiciones convergen: “Mis manos se paseaban frenéticas por sus muslos levantados en un hermoso «pollo asado»” (Hoyos, 1973, pág. 155), “El sabor a almendras crudas aumentaba mi locura y mi lengua aceleraba su vibración” (Hoyos, 1973, pág. 47), “Desprendía de su sexo un perfume artificial [...] me sentía como en casa ajena tomando por cortesía una sopa” (Hoyos, 1973, pág. 124), o “Arizabaleta sintió un sabor misterioso, mezcla de dulce guayaba y almendras crudas y el aroma de un exótico perfume, combinación de jazmines y pescado fresco” (Hoyos, 1978, pág. 89). La permanente simbiosis entre alimentación y sexualidad parece indicar el telón de fondo de insaciabilidad e inevitable apetito en que transcurre la mundanidad de las novelas de Hoyos. No hay otro camino que satisfacerlas, de hecho, ningún personaje expresa una negativa ante invitaciones gastronómicas o sexuales. Tal disponibilidad –la respuesta positiva y el característico entusiasmo ante este tipo de ofertas– es columna de la autoconservación del relato porno.

En *El Tumbalocas* (1972), capítulo catorce, se relata el encuentro de Daniel y su amigo Alejandro con dos prostitutas. En un primer momento: “En la finca, Alejandro llevó dos colchones al comedor y cerró las puertas” (Hoyos, 1972, pág. 123). Más adelante: “Alejandro subió los colchones a la mesa del comedor, sacó de un aparador botellas de vino, una caja de galletas y varias latas de salchichas. Abrieron todo aquello y comenzaron a comer bocados y a beber. Pronto vinieron los chistes verdes. Y los cuatro reían” (Hoyos, 1972, pág. 123). Luego: “Alejandro pidió que se descalzaran y subieran sobre los colchones. Gloria se sentó con las piernas abiertas, exhibiendo unos pantaloncitos rosados, transparentes, que dejaban entrever la enorme y abultada sombra de la entrepierna” (Hoyos, 1972, pág. 123). Y, finalmente: “Cuando estuvieron medio

ebrios, Alejandro propuso con cierta autoridad: - ¡Ahora Gloria y Magola se empelotan y se ponen a arepiar!” (Hoyos, 1972, pág. 123).

Principio epidérmico

Las novelas de Hoyos son un laberinto de muchas puertas todas las cuales encaminan al lector a la excitación sexual. Una excitación cuya atmósfera de relajadas costumbres se comprueba en la espontaneidad con la que se encumbra el cuerpo en su desnudez. La provisionalidad característica del mundo que se describe, de los seres que allí transitan, son atributos de la tendencia enunciativa reportada por el narrador de un universo diegético francamente material. El narrador muestra vidas interesadas en el embeleso de las formas, las superficies, las texturas. De allí que el egoísmo de los personajes sea tan genuino y natural como nulo cualquier intento de sostener en el tiempo los vínculos entre ellos: agotado el deseo cesa el vínculo entre uno y otro.

El narrador *–voyeur* omnipresente– se posiciona como personaje interesado en identificar quién es quién en estos relatos. Si su voz no fuera tan eficiente, tan prolija en las descripciones física de los personajes, hubiera sido difícil trascender los límites de anécdotas en exceso truculentas y, por lo tanto, irreales. La coherencia y astucia de éste narrador consigue equiparar la anécdota sexual de la atmósfera en que sucede con la detallada impresión cárnica de los seres vivientes y les impone un semblante de realidad posible: “la «realidad» de una secuencia no está en la sucesión «natural» de las acciones que la componen, sino en la lógica que en ellas se expone, se arriesga y se cumple” (Barthes, 2016, pág. 34), salvo por detalles cuantitativos: penes grandes, flácidos o inquietos; senos profusos, caídos o incipientes; clítoris rosados o protuberantes; vaginas experimentadas, incólumes o amplias; anos estrechos o dilatados. El narrador, como el pintor tenebrista, ilumina con luz

focal y determina lo que deber ser percibido del episodio narrado. Su voz, en tanto efecto óptico, representa la ilusión de una mirada designada como “mirante”. Así, los personajes de Hoyos son asimilables en tanto su figuración primera pasa por la focalización del tejido epidérmico que les reviste, en una construcción sinestésica.

El narrador parece particularmente propenso a identificar a los personajes por su tez y por toda aquella información que deriva de ésta con el propósito de dar coordenadas de sentido sobre la razón social y moral de los personajes. La ficción que se configura, a través de la epidermis de los seres que allí convergen, da la impresión de entregar información suficiente sobre las cualidades esperadas de personajes de este tipo. La piel, como envoltura del cuerpo, revela lo que hay de más íntimo en el mismo; en tanto mediador cognitivo, es el puente que comunica a los personajes presentados con el lector que atiende a la ceremonia carnal, en la que el despojo de la ropa interior da paso a la descripción de las demás partes corporales. En *Las muchachas pobres* (1970), el narrador introduce así a uno de sus personajes:

Perra Flaca con manos febricitantes se fue desnudando. Se libró de sus blue-jeans y quedó en unos calzoncillos anchos, curtidos, de lienzo, que se levantaban por la erección. Se libró de éstos y apareció su cuerpo largo y fibroso, lampiño, color chocolate oscuro, y su miembro totalmente erguido, de grandes proporciones, violáceo, casi negro. Los brazos y el pecho estaban cruzados de cicatrices amarillas (Hoyos, 1970, pág. 153).

En *Un alegre cabrón* (1974) se presenta de la siguiente manera a un personaje: “El marinero tenía un horrible miembro, grande, lleno de cicatrices de chancros pasados y un mordisco salvaje que le había dado una prostituta en Panamá” (Hoyos, 1974, pág. 23). Por fuera de su “cuerpo consumido, de huesos forrados en piel [...] el pene ganchudo y flácido descansaba entre pelos blanquecinos sobre las bolsas arrugadas” (Hoyos, 1970, pág. 57).

También, sobre el personaje de Anatolia Cabal que figura en *El Tumbalocas* (1972) y *Aventuras de un impotente* (1974) se describe: “Anatolia desnuda era una especie de gigantesca muñeca de caucho. Su piel, enteramente gris, era muy gruesa y porosa. Sus muslos estaban llenos de huecos, depresiones” (Hoyos, 1976, pág. 23).

Principio de fragmentación

La información sobre el personaje remitido en el porno deriva de enunciados descriptivos que, por medio de definiciones directas, el narrador informa sobre su apariencia externa en un proceso de caracterización continuo que no solo se torna exhaustivo sino presuntamente “objetivo”. Los “retratos” que entrega el narrador oscilan entre el resumen cortante, casi lacónico, del quehacer de los personajes en su diario vivir y la abundancia de detalles sobre sus zonas “pudendas”. En los detalles de éstas zonas hay una saturación de información que sobredimensiona la ilusión referencial del personaje, sobre el quehacer de éstos apremia una descripción discontinua y parcializada en la que se deben llenar espacios en blanco para tematizarlos.

La escena capital por antonomasia del porno es el cuerpo que yace desnudo, desprovisto de “toda gracia” y, a consecuencia, en posiciones impropias en que se revela su obscenidad (Agamben, 2011, pág. 98). Tal escena se refiere, en el espacio de su descripción narrativa, a una suerte de taxonomía libidinal que entiende al cuerpo como pura superficie y, por medio de una economía antibarroca, es vastamente descrito como un ejercicio de rostridad sexual (Barrios, 2019). La explicitud referencial de los órganos sexuales se traduce como la pretensión de transparencia a la que se orienta el relato y revela, al mismo tiempo, a las zonas erógenas como cara, visibilidad extrema del cuerpo y por lo tanto rasgo identitario por excelencia de los personajes. Detrás de esa operación subyace una labor narrativa

encaminada a identificar por economía del lenguaje a los personajes a partir de singularidades.

La funcionalidad que conlleva el *nombre* como punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato (Pimentel, 2017, pág. 63), en las novelas de Hoyos se remite a atributos sexuales cuya figuración son el eje de imantación semántica de todos sus actos. De hecho, en un episodio de *Sonrisa de diablo* (1974) se dice: “Mi verga había sido consecutivamente psiquiatra, médico, instrumento de placer, y por último, azote de Dios castigando a Alejandra” (Hoyos, 1973, pág. 156). La zona erógena como principio de identidad permite referenciar y recordar al personaje –como una especie de anclaje– en el proceso de “actorialización” del discurso narrativo. De hecho, la caracterización de la zona erógena funge como una especie de compendio de la historia del personaje y permite orientar el hilo narrativo. Las especificidades de estas zonas constituyen alternativamente una suerte de *advertencia*, *anuncio* o *zoomorfismo*.

En las novelas de Hoyos se suceden estas caracterizaciones sin solución de continuidad como formas de enunciación narrativa del discurso figural. Una de las caracterizaciones más recurrentes son las del tipo *advertencia*: “A la luz del sol tropical y en medio de la verde vegetación, el blanco minero de tórax peludo, exhibía un órgano genital, incluidos los testículos, completamente negro. El pene de Jacinto Peñalver, en total erección, erguido como un mástil, parecía el de un africano del Congo” (Hoyos, 1979, pág. 4). En efecto, en las primeras páginas de *El miembro de Lucifer* (1979) se introduce al personaje de Jacinto con esa singularidad genital a partir de la cual se crea una suerte de suspenso, entrada premonitoria sobre las inclinaciones ocultistas y satánicas del personaje a lo largo de la historia. Por otro lado, en *El Tumbalocas* (1972) se relata:

El muchacho tenía *una verdadera serpiente pálida*, cubierta por el prepucio, con la base rodeada por pelos negros *e inesperadamente larga para su edad*. *Daniel se volvió sin dejar de sacudir su arma*. La señorita Anuncia miró directamente ahora. Entonces los ojos de ambos se encontraron. *Daniel sacudió una vez más su miembro en dirección a Anuncia* y la enfermera le guiñó un ojo (Hoyos, 1972, pág. 8).

El protagonista, Daniel Aguirre, es una indecencia humana; pero superdotada, audaz y atractiva¹⁴. En la primera descripción que se tiene del personaje –con visos zoomórficos, además– ya se señala el plan de ruta de un ser ficticio absolutamente depredador; tal condición está enunciada no solo por su figuración venérea ofídica sino por la evidente experticia en el trato femenino desde sus años mozos.

Sobre las caracterizaciones en forma de *anuncio* también hay numerosos ejemplos: “Los ojos de Vergolio llameaban y las aletas de su nariz se dilataban” (Hoyos, 1976, pág. 202); “Yo bajaba la prenda íntima, bajaba y bajaba, hasta que se la quité del todo y apareció entonces *el gran triángulo peludo, castaño, rizado y el amplio rabo rojizo, duro*” (Hoyos, 1973, pág. 140); “Su enorme *lengua roja*” (Hoyos, 1978, pág. 89) y “El mozo había sacado un robusto y gran pene muy erecto, de prepucio blanco y glande rosado” (Hoyos, 1977, pág. 5). De “el mozo” que figura en la cita anterior se conoce el nombre solo hasta el segundo

¹⁴ El personaje tiene tanta fuerza narrativa que aparece en otras novelas. En *Las muchachas pobres* (1970), en la que aparece trabajando como fotógrafo, se le retrata así: “Un mozo moreno, de ojos verdes que no pasaba de los veintiocho” (Hoyos, 1970, pág. 63); y más adelante en una orgía: “De pronto Daniel Aguirre se levantó de un salto y se libró de la sábana que cayó como un paracaídas. Completamente desnudo, con el descomunal miembro en total erección, se lanzó al centro del tapete” (Hoyos, 1970, pág. 79). En la novela *Aventuras de un impotente* (1976), Anatolia, su mujer en *El Tumbalocas* (1972) dice de él: “[...] No creo que haya dos como él ¿De casualidad conociste a Daniel Aguirre, un sujeto al que llamaban “el tumbalocas”? [...] solo quiero decir que desde que me separé de mi marido, me dije: no vuelvo a meterme con varados, con muertos de hambre” (Hoyos, 1976, pág. 18). Similar tratamiento se le da al personaje de Alberto, conocido fornicador cuyas dimensiones genitales y capacidades gímnicas se reiteran en *Un alegre cabrón* (1974) y *Aventuras de un impotente* (1976). En la primera novela se le refiere así: “[...] no se satisfacía con nada ni nadie [...] sus testículos colgaban como dos calabazas, y su miembro, aunque torcido, tenía una gran cabeza chata provista de ancha corniza [*sic*] y era más largo y grueso que el del difunto Gabriel” (Hoyos, 1974, pág. 37). En la segunda novela es descrito como: “amador famoso, capaz de satisfacer a dos y tres mujeres en una noche” (Hoyos, 1976, pág. 161).

capítulo cuando el narrador lo refiere como “Andrónico”, tratamiento inicial paradójico, pues a lo largo de la historia, este personaje libertino y entusiasta, incita e interviene protagónicamente en diferentes orgías. Esta omisión del nombre perturba el principio de identidad de los personajes y por tanto su reconocimiento (Hamon, 1977, pág. 134). Además, esta omisión deliberada –aunque no definitiva– del nombre de “Andrónico” granjea una cierta inestabilidad e ilegibilidad del relato a favor de las caracterizaciones depositadas en un “alguien”, aunque al principio del relato pareciese poco relevante sobre *quien* recaen esas cualidades y sus posteriores acciones. Esta elipsis, inicialmente, no favorece la identificación narrativa del personaje con la información que se le va atribuyendo en páginas posteriores, pero da igual, pues el personaje de Andrónico es identificable a partir de sus atributos y dimensiones genitales.

En cuanto a las caracterizaciones a modo de *zoomorfismo* hay toda clase de variantes del reino animal: “Cada uno pasó y observó a su gusto el apéndice rosado, triangular, casi tan grande *como la cresta de un gallo*” (Hoyos, 1976, pág. 134); “El profesor enseguida puso *la cabeza de su serpiente* frente a la vulva de mi linda esposa” (Hoyos, 1976, pág. 204); “Vergolio desnudo *parecía un macho cabrío*” (Hoyos, 1976, pág. 203).

Principio mecanicista

La condición cárnica del cuerpo es el fenómeno narrativo relacional por el cual los seres ficticios del porno se dejan afectar –*incesantemente*– por las cosas del mundo. La carne, entendida como ausencia de plenitud, es siempre experiencia de necesidad de lo otro de sí, de falta (Puppo, 1998, pág. 45). Si afectivamente esta advierte sobre el cuerpo como un irrenunciable propio, señala el camino, da coordenadas, hacia el placer en el cuerpo ajeno: es la carne la que hace impostergable la sexualidad con el otro. Este materialismo hedonista

permite avizorar que, en la relación sexual, el cuerpo humano es sobre todo materia y, a su vez, que la relación se produce a partir de la condición briosa e impetuosa de los personajes. En efecto, los comportamientos de la anatomía cristalizan el carácter dinámico y continuo de la materia corporal. De hecho, que el materialismo no se contradiga con el vitalismo dinámico, sino que incluso lo precise, hace parte de la concepción del ser humano como máquina (Onfray, 2010, pág. 120). En efecto, esta determinada representación del goce se aventura a la discusión de nimiedades, allí se detalla, distingue, refina y dispone el placer de tal manera que los personajes no disfrutaran primitivamente, sino que la mecánica y la vitalidad, como efectos de estilo, permiten valorar estos encuadres como ejercicios sofisticados y gímnicos: “el amor sexual es una especie de deporte” (Nietzsche, 2006, pág. 109).

La naturaleza material caracteriza el acontecer sexual de la narrativa de Hoyos en que evocaciones mecanicistas refuerzan el competente vigor con que se produce el goce, pues la magnitud y duración detalla la intensidad del placer. De similar forma a como de La Mettrie entiende a los seres humanos como máquinas biológicas reguladas para buscar el placer y huir del dolor (Blom, 2012, pág. 70), la relación sexual en los relatos porno depende del correcto funcionamiento del cuerpo y, para tal oficio, es necesario que devenga máquina de engranajes bien lubricados.

El horizonte narrativo asociado a este tropo anuncia un campo semántico en que abundan imágenes de cilindros, resortes, lanzas, mástiles, esferas, báculos, conductos, pulgadas y calibres, entrecruzados con la presencia perpetua de fluidos, nervios, apéndices, sabores, texturas, tonos y fragancias. Así, la intersección de realidades disímiles como las referentes al mundo “mecánico” por un lado y, al contexto “sexual”, por el otro, es decir, la alienación que reviste a ambas realidades, constituye la fuerza de la imaginación poética y los ademanes retóricos implícitos en los encuadres en que se consuma el acto sexual. A modo

de ejemplo: “Puso a *vibrar la punta de su órgano fonético* sobre el rosado clítoris de la muchachuela” (Hoyos, 1972, pág. 59), o también: “El *dilatado instrumento empezó a disparar semen* sobre las baldosas” (Hoyos, 1972, pág. 104); “Así que esperé toda *lubricada por su semen y mi aceite*” (Hoyos, 1974, pág. 39); “El negro inició entonces su trabajo. Apoyándose en las puntas de los pies y los antebrazos empezó a *sacar y meter rítmicamente su grueso cilindro, que salía brillante de secreciones y entraba haciendo ruido de bombeo*” (Hoyos, 1971, pág. 147); “Un *órgano viril como el garrote de un policía*” (Hoyos, 1976, pág. 111); “Se agachó y su lengua agitada, húmeda y calurosa empezó a *limpiar los alrededores del sexo de la muchacha*” (Hoyos, 1970, pág. 12), asimismo “[...] hundió su miembro en la cobija y empezó a *bombear* en un remedo de acto sexual y a medida que *hundía y sacaba* apretaba más su abrazo” (Hoyos, 1970, pág. 78); “Entonces metió sus narices entre las piernas de la chica y disparó el *extremo vibrátil de su lengua* sobre la tierna vulva” (Hoyos, 1978, pág. 90). En *Sonrisa de diablo* (1973) se amontonan términos del campo semántico de lo mecánico:

Ahora iba a poseer a Zafiro, a penetrar en sus entrañas, a meterle la estaca y a revolcársela adentro. A demostrarle que mi verga era mejor que el consolador [...] Hasta que la cabeza de mi órgano, brillante y engrasada por sus glándulas, penetró entre los labios mayores y trató de continuar [...] Entonces comencé a meter y sacar mi pene furiosamente, a tratar de partir a la chiquilla, a mover mi congestionado mazo a derecha e izquierda [...] Enloquecido sacaba y metía, adelante-atrás, derecha-izquierda, adelante-atrás, derecha-izquierda, adelante-atrás (Hoyos, 1973, pág. 68).

De allí que la figuración reiterada de metáforas inspiradas en la mecánica esclarece, adicionalmente, no solo su papel medular en la construcción de expresiones lingüísticas imaginativas o poéticas, sino que también articula procesos de pensamiento que en gran medida son conceptos metafóricos. A condición de que el lector ejecute las necesarias

traslaciones, el vocabulario mecanicista se entrelaza con el lenguaje del goce sexual a lo largo de las novelas de Hoyos. Este empleo metafórico revela, al parecer, “que el escritor quiere evitar «repetir detalles monótonos» consciente de la pobreza del vocabulario de las cosas del amor” (Goulemot, 1996, pág. 146). En efecto, la mayor parte del sistema conceptual ordinario empleado para la representación del placer está estructurado por metáforas mecanicistas: *lo sexual es mecánico*, estructura –mayormente– lo que se hace y aquello cómo se hace cuando los personajes gozan sexualmente. Así, la esencia de la metáfora mecánica es entender y experimentar la sexualidad en términos operativos y técnicos: el encuentro sexual, *narrativamente*, se organiza en parte, se piensa, se ejecuta y se describe en términos mecánicos. Entonces las metáforas tienen la función de vehículos de comprensión de los episodios referidos y, además, desempeñan una tarea central en la construcción un todo coherente de la experiencia sexual y su articulación con los personajes en cuestión, pues:

Las metáforas pueden crear realidades, especialmente realidades sociales. Una metáfora puede así convertirse en guía para la acción futura. Estas acciones desde luego se ajustarán a la metáfora. Esto reforzará a su vez la capacidad de la metáfora de hacer coherente la experiencia. En este sentido, las metáforas pueden ser profecías que se cumplen (Lakoff & Johnson, 2001, pág. 198).

La orientación mecánica de estas metáforas estructurales se confirma, por un lado, en la total ausencia de estados psicológicos o anímicos de los personajes sino, por el contrario, en estados corporales irreflexivos. Por otro lado, esta orientación mecánica se traduce en que el trasegar narrativo de estos personajes derive en una incapacidad congénita para establecer vínculos profundos, pues solo el deseo y el goce se repiten hasta el desenlace de la novela como un *leitmotiv*. En el análisis general de estos *partenaires* se confirma que estructuralmente ninguno de ellos cambia o crece de un episodio a otro, sino que son *siempre* los mismos. De hecho, el efecto porno estaría severamente comprometido si alguno de éstos

cambios se produjera, ya que la condición llana del personaje es la que posibilita que deseo y goce se desplacen sin contratiempos ni obstáculos, en perfecta armonía.

Principio de insaciabilidad

La intensidad característica del placer retratado en el porno contrasta, *perversamente*, con la volatilidad de cualquier impulso que emprenda el deseo. Al final de cada capítulo de la narrativa de Hoyos se revela la condición instantánea y efímera de cada gozo, debido principalmente, a la pertinaz insatisfacción que define al deseo del personaje. La prórroga imperecedera que se articula en el deseo como *modus vivendi* de los personajes es la estrategia narrativa que, como parte de la inteligencia estructurada en el relato, impide apropiarse o capturar al otro que se desea en su completitud; renegar del sujeto deseante y denostar la cualidad intersubjetiva de la experiencia sexual cimienta las bases del relato porno. La proximidad de las zonas erógenas articuladas con la expectativa de descarga de la excitación hace posible que la reproducción de lo sexual sea continua, incesante e independiente de elementos fuera de sí: “Es quizás el sinónimo más perfecto de producción de significante: produce un significado tras otro sin cansarse jamás” (Martínez de la Escalera, 2009, pág. 198).

La necesaria falta de vínculos duraderos y sentimentales entre los personajes posibilita la construcción de episodios discontinuos que, como a los personajes mismos, nada les une realmente. De un episodio a otro, tanto el *tempo*, la graduación como el desenlace no cambian. Lo que sí cambia son los nuevos personajes que se integran al relato y por extensión los lugares, las escenas y las posiciones enmarcadas en la excitación sexual. Efectivamente, la inauguración del episodio es el (re)nacer del deseo, tenaz e inequívoco, la consumación del mismo indica la clausura del capítulo. De allí que se dé una incesante circularidad: las

mismas lógicas y el mismo encadenamiento de historias que se resuelve en la consumación del placer como una suerte de teleología extática. Excitación que al acabarse acaba, a su vez, con el vínculo de los personajes en cuestión. Ocaso que renace con el inicial impulso de la búsqueda del placer en el capítulo siguiente o el que eventualmente sigue a capítulos de *descanso*. Esta afirmación *dionisíaca* del mundo que se crea a sí mismo y que se destruye eternamente, revela la “doble voluptuosidad” (Nietzsche, 2006, pág. 680) y los desbordamientos apasionados del porno: el momento del impulso creador dará paso a la voluntad de su destrucción, pues la esencia misma de estos registros se resuelve en esta constante variable. Tal condicionalidad de la estructura narrativa pornográfica remite a la infinitud del tiempo mismo en el *eterno retorno*: “se afirma al ser como devenir, en su eterno retornar; ya que si lo único subsistente es la infinitud del tiempo mismo, ningún fin como tal podrá ser alcanzado jamás” (Nietzsche, 2006, pág. 20). Que todo acontecer sea devenir demuestra, así, el carácter inacabado e inagotable de la circularidad de estos retornos; la trasfiguración incesante del mundo porno, la *pornoesfera*, no es más que esta persistencia del impulso, de la energía gracias a la cual el deseo y el gozo renacerán perpetuamente y se volcarán por continuidad en una impostergable decadencia que, al igual que Dioniso, divinidad de la vegetación, está condenado a renacer para luego morir.

El ciclo temporal y rítmico de la sucesión de episodios de las novelas está en clara correspondencia con la vitalidad inicial y el posterior ocaso del deseo de los seres que allí transitan. El placer por lo que se viene en el futuro se encumbra de manera triunfante en la modalidad seminal de los personajes; condición iniciática que revela como el goce en proyectivo alimenta la fuerza creadora de los primeros pasos de un personaje que se encamina a la búsqueda de una meta sexual a lo largo de cada capítulo. Por ello, es el instintito vital, una especie de ímpetu natural hacia la vida desbocada, el gesto que identifica al personaje en

cuestión y que le lleva a la embriaguez dionisiaca del goce sexual. De Dioniso, el dios de la fiesta báquica, la máscara y el entusiasmo, se tiene noticia por su participación principal en *Las Bacantes* (405 a.C.) de Eurípides; allí es traído a cuentas por su capacidad de generar el olvido de las tareas cotidianas debido a su temperamento terriblemente feroz y dulce, y, a consecuencia de “suscitar la manía y el desvarío [...] el dios despierta los turbios instintos reprimidos. Dioniso es el Seductor, el Tentador, por excelencia, con un poder demoníaco” (García Gual, 1996, pág. 238). De hecho, “en las procesiones en honor de Dioniso se lleva un enorme falo, símbolo del dios; más que de su fertilidad lo es de su impulso creador; símbolo de la excitación y la tensión vital que el dios provoca” (García Gual, 1999, pág. 133).

La presencia de Dioniso, como tensión vital y divinidad de los instintos reprimidos, evoca la noción de impulsos y actos sexuales repetitivos producidos durante el transcurso de las novelas. Por tanto, la repetición convoca a la noción misma de *instante* cuya sucesión se articula en el relato a través de los movimientos implícitos en ese eterno retornar. El instante, siempre actual y repetido en cadena, da la sensación de continuidad en el relato. De hecho, esta repetición eterna se articula en episodios a través de los cuales se enuncia el carácter insaciable de los personajes. El personaje prototipo refleja al hombre dionisiaco nietzscheano que afirma la vida en su eterno devenir transfigurador, una incesante metamorfosis en la que toda identidad se disuelve en una múltiple alteridad. En este círculo del eterno retorno ningún fin –y especialmente el de la completitud del deseo y del goce– podrá ser alcanzado jamás: “los fuertes instintos vitales” (Nietzsche, 2006, pág. 369) o, mejor dicho, “el principio de persistencia de la energía” (Nietzsche, 2006, pág. 676) es lo que mueve la voluntad de poder como sujeto de la metáfora del eterno retorno, esa *doble voluptuosidad* del mundo dionisiaco “que se crea a sí mismo, que se destruye eternamente a sí mismo” (Nietzsche, 2006, pág.

680), se percibe en la estructura episódica de los relatos porno y en el ímpetu natural hacia el tropel orgiástico que alienta la vida de los que allí habitan.

La historia de la novela *Ofelia la voluptuosa* (1977) encarna la dimensión femenina a partir de la belleza, la juventud y la promiscuidad. La grandeza a la que aspira la protagonista es la resolución de su esporádico romance lésbico con Rebeca, su criada, a través de un posible emparejamiento heterosexual. Para tal propósito inicia una serie de romances con personajes poco probables (sean *cabrones* o fornicadores compulsivos) en los que se cristaliza la incapacidad congénita del relato para describir personajes o historias de vida edificantes; es un relato alérgico a cualquier bosquejo humano virtuoso o aleccionador y tal intención es inequívoca desde la primera línea del capítulo inicial: “Desde que su padre, después del derrame cerebral, no había vuelto a bajar a la pieza del archivo, contigua a la sala, la pieza permanecía cerrada. Ofelia se encerraba allí a mirar revistas pornográficas y algunas veces había aceptado que Rebeca le chupara rápidamente un seno, pero nada más, por temor a que doña María las sorprendiera” (Hoyos, 1977, pág. 1). Esta novela presenta un esquema narrativo en el que cada episodio propone, ambienta y renueva un mundo exótico, mórbido y conmovido por la escasa claridad con que se consuman las relaciones sexuales en espacios y entre personajes demasiado cercanos al vínculo familiar. En el segundo capítulo se narra, por ejemplo, cómo desde un mirador secreto Ofelia observa a su madre practicarle una felación a un vendedor de fruta, librándose de la mirada reprobatoria de su padre, por una desgastada cortina. Al cerrarse este capítulo inicia el ciclo de experiencias libertinas que, capítulo a capítulo, construyen una atmósfera de franca vitalidad auspiciada por el impulso sexual –insaciable– de la protagonista.

El capítulo tres da cuenta de un episodio lésbico entre Ofelia y Rebeca, como también del posterior escándalo al ser descubiertas por la madre de la protagonista. Después de una

extendida reprimenda, al final del capítulo, el personaje de Ofelia, taciturno y amonestado, parece haber interiorizado la demandada entereza moral. Tal ocaso de la vitalidad inicial renace, sin embargo, en el capítulo siguiente. Luego de la ausencia paterna, Ofelia juega al travestismo con su amigo de la infancia, Hugo. Encuentro que termina en una serie de *cunnilingus* siendo interrumpido por Andrónico, masculinidad exaltada del relato, que logra desplazar a Hugo como *partenaire* y hacer que la joven le practique una felación en la puerta principal del hogar paterno. Hijastra de una larga tradición pornográfica de la pluma del mismo autor, Ofelia personifica, como los demás personajes antes de ella, la persistencia sexual, es decir, la imposibilidad del agobio o el hastío sexual como forma de relajamiento narrativo. Su condición incansable e inalterable revela el principio de la persistencia de la energía nietzscheana que, bajo el signo de la fiesta báquica, canaliza el entusiasmo y la búsqueda perpetua del desenfreno sexual. Así, en el siguiente apartado Ofelia es castigada con el miembro viril de Andrónico por su pecado “contranatura” de lesbianismo. Pero no solo Ofelia acepta plácidamente el castigo, sino que, manifiesta su veneración por quien se lo infringe. De hecho, Nietzsche refiere que “el sentimiento de embriaguez religiosa y la excitación sexual [son] dos sentimientos de gran profundidad, que se coordinan de manera casi maravillosa” (Nietzsche, 2006, pág. 527).

El tránsito entre sensualidad y crueldad hace parte de la fuerza creadora y destructora de lo dionisiaco; de gozar a sufrir para después santificar las más dolorosas de las iniciativas en las que se recrea esta ambivalencia y en las que también se regodea el relato sobre Ofelia con indudables tintes sadeanos:

- [...] Te lo voy a meter hasta el fondo, hasta que te salga por el culo, para que no volvés a meterte plátanos ni hacer arepas con jorobadas hijueputas.

Ofelia soltó un quejido de placer.

[...]

Ofelia se quejó de dolor y goce.

[...]

- Ay papasote, te adoro, te venero, ay mi vida, qué dicha, qué placer, ay, ay, ay, qué felicidad, mi amor, mi todo– decía Ofelia desfalleciente, pálida.

[...]

Entonces el mozo agarró el cabello rojizo de la chica con ambas manos, se lo tironeó furiosamente, le escupió la cara, le chupó los labios brutalmente, todo sin sacarle el miembro y tuvo un prolongado orgasmo mientras se retorció, mugía, bramaba y hundía aún más su órgano dentro de la muchacha como si fuera a traspasarla (Hoyos, 1977, págs. 74-75).

Principio de procacidad

Una vorágine vital, que es como se presenta el imperativo sexual de estos relatos, no representa en sí misma la existencia humana, sino que insufla, vicariamente, la forma de vida dada a las criaturas en esta narrativa. En el planeta de Hoyos, el sexo, esto es, la vida, es demasiado sórdida, carece de cualquier guiño a la higiene y su acontecer nunca es sutilizado por la terneza de sus personajes. La gimnasia copulatoria que se practica en esas páginas no atiende ni se aproxima a lo entendido por erotismo, es más, en las novelas del autor caleño la función del sexo no es individual sino social, está abocada a cubrir el rosario de necesidades fisiológicas que vampiriza, cada tanto, al elenco de sus personajes. De allí que en el enjambre sexual creado en la novela se promueva una suerte de “servicios de solidaridad” a los que acuden espontánea y periódicamente los personajes, y cuya serialidad revela, de modo recurrente, que el sexo no enriquece ni cimienta sus relaciones humanas ni estimula o completa de ninguna manera su trasegar existencial, sino que, más bien, animaliza,

cuando no degrada, cualquier sedimento que pudiera sobrevivir en ellos de decencia o dignidad.

La condición humana se volatiliza y degenera, sobre todo, por el lenguaje que emplea la voz narrativa en los relatos ¿Quién es el narrador que, como parte del mundo narrado, interviene en el relato? En las novelas de Hernán Hoyos el narrador es mucho más que un observador: es un participante activo, testigo interesado y cómplice de la historia. Así pues, deviene personaje también. Un personaje que, instalado en el mundo diegético (de la pornoesfera), emplea palabrotas y procacidades para apuntalar la verosimilitud de lo narrado; el narrador hace gala de un compendio de términos soeces en el que la realidad más cotidiana se transmuta, súbitamente, en imágenes sórdidas, encuentros lúbricos, donde la mugre, lo mórbido y lo escatológico, crean una atmósfera en la que el tiempo se adensa a través de una prosa *coprolálica* cargada de retórica sobre lo lúbrico. Ello remite a las múltiples manifestaciones del carnaval señaladas por Mijaíl Bajtín en la obra y el contexto de Françoise Rabelais, una de estas singularidades reposa en las diversas formas y tipo de vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas familiares y demás) empleado por el escritor francés en su narrativa (Bajtín, 1990, pág. 4). Como en la plaza pública y en el carnaval, en las novelas: “las groserías, juramentos y obscenidades son los elementos extraoficiales del lenguaje. Son y fueron considerados una violación, flagrante de las reglas normales del lenguaje, un rechazo deliberado a adaptarse a las convenciones verbales: etiqueta, cortesía, piedad, consideración, respeto del rango” (Bajtín, 1990, pág. 151). A partir de la presencia copiosa y deliberada de terminología soez en las narraciones, Bajtín plantea que ésta:

Ejerce una poderosa influencia sobre el contexto y el lenguaje, transfiriéndolo a un plano diferente, ajeno a las convenciones verbales [...] liberado de las trabas y de las reglas, jerarquías y prohibiciones de la lengua común, se transforma en una lengua

particular, en una especie de argot. Como consecuencia, la misma lengua, a su vez, conduce a la formación de un grupo especial de personas “iniciadas” en ese trato familiar, un grupo franco y libre en su modo de hablar. Se trata en realidad de la “muchedumbre de la plaza pública” (Bajtín, 1990, pág. 151).

En efecto, el narrador emplea tonos vulgares, al modo callejero, en solidaridad con la realidad licenciosa y franca referida del relato, cuya entonación y estilo están más allá de las convenciones tradicionales de las Bellas Artes y, por lo tanto, de sus prohibiciones verbales. En *Memorias fisiológicas* (1995) de Hoyos, la obra autobiográfica en la que la voz narrativa es protagonista en tanto locución y personaje principal, el primer capítulo se titula: “Los niños cacorros – Cacoricismo [*sic*] e historia – Confesiones de un paidofilo – Las romanas daban chiquito – el Sida en la Antigüedad”. En él se da cuenta de una serie de comportamientos sexuales prevalentes en la sociedad colombiana de ese entonces. En un primer momento se observa la utilización de un lenguaje científico, aséptico, distanciado, en el que es evidente una intencionalidad impersonal del narrador. Pero rápidamente ese tono se abandona y permuta en uno desfachatado y procaz. En la transición entre ambos momentos el narrador en las primeras líneas usa terminologías que identifica como parte de un “argot” popular que parece no compartir, para luego, emplearlo profusamente en la casuística a la que atiende el capítulo. El narrador lo introduce así:

Gran porcentaje de niños varones tienen tendencias bisexuales innatas sin que nadie los inicie y por supuesto, sin haber tenido contacto con publicaciones o películas pornográficas. Muchos compañeros infantiles que recuerdo, eran tentados por ciertas andanzas que llamaban en su argot “cochinadas”. Los confesores estaban bien enterados de esa situación y también algunos padres de familia. Pero la mayoría de los padres en mi época (años treinta a cuarenta) nunca imaginaron lo que podían hacer sus retoños en las excursiones campestres o jugando al escondite (Hoyos, 1995, pág. 3).

A continuación, el narrador cambia abruptamente de tono:

Era frecuente que los niños se escondieran de a tres o por parejas, bajo matorrales y dentro de minas abandonadas a mostrarse las verguitas y tocárselas. [...] En estos juegos sexuales los niños no tratan de penetrarse por el culo, a pesar de que algunos ya tienen erecciones, aunque si, algunas veces, de mamarse las verguitas. Esta situación se prolonga hasta la adolescencia y pubertad frecuentemente. Los confesores preguntaban: “¿Ha habido tocaciones con los compañeros?”. En casos esporádicos, muchachos de quince años de especial desarrollo sexual, capaces de tener erecciones firmes, se culeaban a menores. En algunas regiones de Colombia, entre pandillas infantiles, cundía de pronto un chisme que se extendía rápidamente: “Descularon a Fabio, descularon a Fabio”. Significaba que un quinceañero inclinado al amor griego había aprovechado el candor de otro menor que él para darle por el culo. Todo lo anterior se refiere a niños de ciudad (Hoyos, 1995, pág. 3).

Desde las primeras líneas se inaugura una congruencia entre el narrador y lo narrado; una coherencia procax, desprovista de todo candor, que se mantiene a lo largo de las novelas y solidifica la atmósfera verbal característica de la narrativa de Hoyos. Esta ambientación abundante en referencias a lo cotidiano y lo soez refuerza los grados de verosimilitud en la construcción de párrafos que se presumen testimoniales y, por lo tanto, honestos. Así, en *Memorias fisiológicas* (1995), se describe una precoz experiencia de cunnilingus en los siguientes términos:

Es posible que el récord mundial de precocidad en miné lo tenga este servidor, quien hizo una a los dos años y medio de edad. Cierta joven india del servicio de mi casa acostumbraba a encerrarse a trabajar en el cuarto de la plancha [...] La india, encerrándose conmigo, que apenas gateaba, cumplía dos deberes: cuidarme y planchar [...] Yo procedía en cuatro patas a explorar la habitación. En una de mis incursiones me metí entre las piernas de la india y curioso miré hacia arriba. Me llamó la atención el paisaje y me dediqué a manosear entrepierna y calzones. Además el olor –era un clásico aroma vaginal de muchacha sana– me gustó. Complacido con el ambiente y deduciendo que si el olor era bueno el sabor debía ser mejor, procedí a lamer la panocha y entresijo de la fámula por un lado de sus calzones. Ella abrió las piernas y siguió

planchando. El niño disfrutaba y demostraba afán por lamer la fruta pelada, idea que no disgustaba a la india, quien se quitó los calzones sin cambiar la posición de piernas abiertas. Comprobé entonces que lo mejor había estado faltándome y lo aproveché debidamente (Hoyos, 1995, pág. 8).

En esta ficción los personajes no son nunca lo esencial; lo son la anécdota y el lenguaje, entendido éste último como la técnica del párrafo a través del cual se estiliza, ordena y orienta (se da forma) a la obra; el recurso retórico determina que una novela sea vacua, exangüe o pletórica de significados. A través de la técnica de utilización del lenguaje en Hoyos se manifiesta, al modo explicado por Gabriel García Márquez, una “carpintería secreta” en donde la construcción del párrafo y el oficio dado a las palabras empleadas, alientan y erigen las abstracciones metafísicas que solventan la vida, el ambiente y la forma misma de la novela en cuestión (García Márquez, 2002, pág. 324).

La coherencia que se observa en el párrafo se articula a partir de que el morbo, aunque vigoroso, se comprende como gesto solapado de la sexualidad. Esto se integra como parte orgánica de las imágenes y del estilo del relato, promoviendo una poética que no solo enuncia, sino que suscita y ambienta los cuadros del relato, las actitudes de los personajes y lo enunciado por éstos en sus diálogos. Ciertamente, el empleo de un lenguaje vulgar por parte del narrador se extiende al uso de un lenguaje soez de los personajes y es allí donde se establecen dos niveles de enunciación de lo real/procaz en el relato. El primer nivel, referido al narrador, se formula a partir de un habla expresada de forma obscena, articulada en un repertorio de degradaciones cuya mera existencia revela la voluntad pertinaz e inequívoca de un texto intencionadamente procaz. En *El profesor corrompido* (1978) se lee:

La lengua de León volvió a trapiar [sic] vulva y pelos vigorosamente, introduciéndose entre los lubricados y calenturientos labios.

[...]

El hombre tenía la boca cubierta de espuma. Volvió a agacharse y su lengua tornó a lamer con ritmo y vigor.

[...]

Así que, sin dejar de trabajar con la lengua, se desabrochó la bragueta, sacó con dificultad su erguido pene, se ladeó para dirigirlo hacia un lado y presionando más su apéndice lingual contra los frescos y abultados labios mayores de Gloria, aumentó la frecuencia de los lamidos. Instantes más tarde su pene empezaba a escupir almidón sobre el piso del bus (Hoyos, 1978, pág. 9).

Como se advierte arriba, este nivel no se presenta aislado, sino que está – inevitablemente– vinculado con la forma verbal referida a los personajes: aquí, narrador y personajes se remiten a un mismo entramado de sentido. Por ejemplo, en *El Tumbalocas* (1972), se recrea una orgía de la siguiente manera:

Comenzaron a competir en vulgaridad. Gloria contó con voz chillona y ahogada por la risa el chiste más sucio que conocía. Esto causó espantosas risas a todos, especialmente a Alejandro.

Cuando estuvieron medio ebrios, Alejandro propuso con cierta autoridad:

- ¡Ahora Gloria y Magola se empelotan y se ponen a arepiar! [*sic*]

[...]

- Entonces empelótense todos y Daniel se las culea aquí en el colchón ¡Yo soy un pachá y los miro culear! – propuso Alejandro.

[...]

- ¡Uy papacito! ¡qué vergota! ¡Santa Bárbara bendita! Mijo, con eso lo matás a uno, papacito lindo – dijo Gloria y terminó en otra carcajada.

- Magola, chúpale la verga a Daniel – ordenó Alejandro.

[...]

- Hagan una rueda de Chicago ¡una rueda de Chicago! – rugía Alejandro.

- ¿Eso cómo es? – inquirió Magola.

- ¡Gloria le mama el miembro a Daniel, vos le hacés la miné a Gloria y Daniel te hace la miné a vos! Todos acostados formando una rueda (Hoyos, 1972, pág. 127).

Ambos niveles –el referido al narrador y el que hace hincapié en los diálogos de los personajes– unifican lo real/procaz como un todo racional vulgar, en el que quedan ensambladas la voz narrativa, las acciones emprendidas y el testimonio registrado en el empleo gramatical de cada ser del relato. En algunos episodios, esta condición es mucho más evidente, pues la voz narrativa y la de los personajes coinciden en el talante indecoroso de sus modos enunciativos. En el mismo episodio de la orgía en la hacienda de Alejandro, se relata:

Gloria clavó su cabeza sobre el colchón y se encogió un poco con lo cual su inmenso trasero, blanco, redondo y protuberante, apareció ante los ojos enloquecidos de Daniel. Este montó sobre la mujer dirigiendo su pitón hacia el ano.

Alejandro se tiró de bruces para ver la operación en todos sus detalles: el miembro de Daniel empezó a desaparecer por el ano de Gloria lentamente. Y Daniel seguía entrando hasta que Alejandro sólo pudo ver afuera la base del largo pene, tiesa, como un palo de escoba.

Y Gloria empezó a gritar:

- ¡Máteme papacito, húndamelo más, métamelo todo, rómpame el culo, destróceme! – y a mover furiosamente su gran trasero con lo cual Daniel se zangoloteaba como si estuviera montando sobre una potranca briosa (Hoyos, 1972, pág. 128).

En este universo desbocado no existe ninguna jerarquía del lenguaje pues todos los personajes hacen uso de un vocabulario sicalíptico de forma suelta y franca, incluso aquellos que pertenecen a la pequeña y excluyente burguesía local. En *Sonrisa de diablo* (1973), los personajes de Fausto y María Francisca, conspicuo pintor el uno y *socialité* y empresaria la otra, a propósito de tratamientos antiarrugas, dicen:

- S[í], Fausto, el semen es una maravilla – me dijo rotundamente y posó su mano gordita sobre la mía.

- Noticia nueva para mí, María Francisca – expresé enarcando las cejas.

- Y tragando semen, Fausto, perdóname que te hable en esos términos, pero yo sé que tú eres un hombre culto y que me comprendes, es que han conservado su juventud esas viejas actrices que parece que no envejecen nunca. Tú me entiendes...

- Claro que te entiendo, María Francisca. Me sorprenden tus conocimientos médicos.

- Pero los prejuicios y la ignorancia de esta sociedad retrógrada impiden a muchas mujeres...tú me comprendes...

- Claro que te comprendo, naturalmente...- dije sospechando el final de tanto discurso. Y para ayudarle a María Francisca añadí:

- En otras palabras, que muchas mujeres en nuestro país no maman debido a los prejuicios...

- ¡Exacto, exacto, ni más ni menos! – dijo María Francisca con una pícaro risa.

- ¿Y tú también, María Francisca, tienes prejuicios contra la mamancia?

La distinguida dama elevó los hombros (Hoyos, 1973, pág. 114).

En efecto, la aversión a la jerarquía del lenguaje refleja la igualdad implícita entre los personajes. En la medida que su participación en el relato está diluida enteramente por la energía de su vicio, nada les diferencia. Únicamente, impera una incontinencia verbal en sus diálogos análoga al fluir verbal del narrador, cuya propensión enciclopédica intenta capturar la enunciación misma del goce en el plano discursivo a modo de catálogo. Todo ello permite concluir que, en la obra de Hoyos, el goce está definido por la lengua: solo existe engendrándose en ella, pues la sexualidad, el acaecer de las criaturas del relato, está atiborrada de un mundo ceñido a las palabras, a la ley del lenguaje, con claras alusiones a la economía lingüística del “decirlo todo”.

Capítulo 3: Recurrencias porno: sicalipsis, sacrilegio y satanismo en dos novelas de Hernán Hoyos

En el siguiente capítulo se hacen dos análisis de tipo hermenéutico sobre la corporalidad de los protagonistas y la forma en que la trama, el tema y el argumento narrativo, gestionan las lógicas sobre el deseo en dos novelas del autor colombiano. En el primer apartado se discute el rol de la lujuria como directriz temática de la novela *Sor Terrible* (1973) de Hernán Hoyos. A través de la protagonista es posible entender la *lascivia* en cuatro momentos: de la belleza, la melancolía, el sacrilegio y la “canibalización” del universo mitológico de la novela. Cuatro momentos que se integran a las partes esenciales del relato: inicio (sor Lucía), nudo (sor Etelvina) y desenlace (la fauna heterogénea), como tramos que corresponden a personajes secundarios que vertebran *Sor Terrible*. Por último, se postulan las situaciones que configuran la teatralización del deseo en el tramo “sacrilego” de la novela. El siguiente apartado tiene como foco central la novela *El miembro de Lucifer* (1979), allí se discute el aspecto físico y la idiosincrasia del protagonista con la finalidad de entender los móviles del pacto demoníaco y la forma en que este contrato se enhebra con la trama narrativa. Seguida a esta discusión se establece la estructura básica del *pactum dæmonicus* por medio de los distintos elementos en los que reposa en la trama. Por último, se identifican y analizan cuatro recursos temáticos que hacen posible la convivencia entre el pacto maligno y la pornografía: *idiosincrasia libertina del pactante*, *marca íntima del pacto*, *caracterización pneumática del demonio* y *misa negra*, con sus respectivos *modus operandi*.

3.1 *Sor Terrible*: la lujuria melancólica del deseo

La protagonista de *Sor Terrible* es la lujuria, pecado e ímpetu que aparece en sus páginas como hormigueo cruel e incesante que alienta –aunque las más de las veces frustra– a la ya turbada Estefanía, ser-protagónico del relato. En esta novela, que en todo momento apela al carácter confesional del libro y al lector como confesor, se narra la aciaga búsqueda espiritual de una niña de diez años, bonita, casquivana, hija de buena familia, en su tránsito por el colegio de monjas primero, y por el convento, la excomunión y la clandestinidad, después. Desde un primer momento, el egoísmo, el dilema de conciencia y el picor sexual sofocan los cimientos altruistas y de pureza que debían inculcarse en los días conventuales y de retiro del mundo del personaje y que, por el contrario, a medida que transcurren las páginas empañan el primigenio anhelo de Estefanía por convertirse en santa. Allí la lujuria, un apetito sexual exacerbado por otras mujeres, aunque le angustia la mayor parte del tiempo, le alienta de tal modo que le hace huir de la escuela de monjas y luego del convento. La lujuria, travestida en esta novela hoyoseana como un espontáneo y casi espiritual impulso amoroso, representa las fuerzas irracionales del sexo y la belleza: ese libertinaje al que el personaje sucumbe episódicamente, con reiteradas alusiones a la búsqueda del amor y la melancólica constatación de la inevitable soledad.

Trenzada a esta historia se desenvuelve otra más intensa: a rastras de su intemperancia sexual y los diversos peligros que corre en numerosos episodios, se erige un personaje dotado de una conciencia moral, de una inusual manera de identificar sus incongruencias y temeridades, en un flujo de conciencia constante que no se interrumpe en el relato y que hace posible una narración intimista, agobiante, muy cercana. Si bien la novela se mantiene en la superficie de los días y las noches de Estefanía, no se detiene en presentar con minuciosidad los lugares ni lo que hace la gente en ellos, sino que esa atención está abocada a la vida íntima

de sus pensamientos y deseos, de sus sueños, de cómo se concretan los apetitos de la muchacha. A las páginas de esta novela acude, al modo señalado por Roland Barthes, un personaje-persona con una suerte de consistencia psicológica, es decir, un “ser” constituido, aun cuando no hiciera nada y, desde ya, incluso antes de actuar (Barthes, 2016, pág. 22), cuyas eventualidades ilustran rasgos de su personalidad y, sobre todo, que no está subordinado a la acción sino que participa de ella, siendo el eje de su propia secuencia. Este “individuo” o “persona” se denomina así frente al sobreentendido de que en el relato se proyecta un mundo de acción concretamente humano y, por tal motivo, sobreviene en el personaje el velo de lo “humanizable”. Atenuando esa excesiva humanidad con que se ha tratado al personaje, Barthes insiste en su condición construida, así, concibe al personaje como una “figura”, como el producto de múltiples síntesis que en él se combinan en un incesante proceso de denominación y reiteración a lo largo del proceso narrativo:

Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen adherirse a él, nace un personaje. Por lo tanto, el personaje es un producto combinatorio: la combinación es relativamente estable [...] y más o menos compleja (comporta rasgos más o menos congruentes más o menos contradictorios) esta complejidad determina la “personalidad” del personaje (Barthes, 2004, pág. 57).

De esta manera, el personaje comprendido como un organismo se entiende como el resultado de un efecto de sentido producido por la organización discursiva de la narración a partir de ciertos principios. Estos principios de organización edifican y robustecen al personaje emparentándolo con diversas estrategias de enunciación del plano de lo moral, lo estético y lo psicológico. Ciertamente, las prolongadas incursiones en la subjetividad del personaje de Estefanía introducen un toque de delicadeza y de humanidad en el relato, pues la angustia y el anhelo que le gobiernan transmutan en una susceptibilidad propia del irredento, de quien convive y sobrevive a lo que de humano hay en él. De esta manera la vida

interior de la joven es un rasgo importante de su imagen: así, por ejemplo, la prueba de fe a través de la duda introduce la pincelada psicológica al trazado narrativo del personaje, con lo que su carácter se profundiza, adquiere visos que confirman que su temperamento es uno que no desprecia la labor mental. En efecto, la unión de la aventura con las introspecciones psicológicas es una de las constantes del ser protagónico, cuyo mundo circundante –y sus personajes secundarios– confirma, al modo de decoración o de mobiliario, su trasegar narrativo –y mental–. De hecho, entre Estefanía y su mundo no hay una interacción real, pues, el mundo al que se remite –su hogar paterno, la escuela de monjas y el convento– es incapaz de cambiarla. Ella, a su vez, no tiene intención ni agencia sobre ese mundo: al resistir o sucumbir a sus pruebas de fe el personaje deja todo en su sitio, nada cambia ni por él ni a raíz de él. Tal cuestión se debe, sobre todo, a que el mundo referido es aquel cuyos ideales se muestran acabados y dogmáticos (su proceso de formación como estudiante o novicia), y se vincula a un ideal estático, concluido y predeterminado a través del cual se revela el problema de interacción personaje/mundo que subsiste en este tipo de narrativa.

El relato, bajo el manto de la expresión literaria, es entendido en sentido amplio como: “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito” (Gennette, 2016, pág. 199). Tal definición es, como señala el crítico francés, una acepción positivista a la que debe añadirse: “el aspecto singular, artificial y problemático del acto narrativo” (Gennette, 2016, pág. 199). Efectivamente, todo relato comporta, aunque íntimamente vinculadas y en grados variados, una serie de representaciones en las que tanto acciones como acontecimientos constituyen la fuerza compositiva de la narración, la cual permite organizar alrededor de un personaje un material heterogéneo que cristaliza su carácter y su compleja psicología. Uno de los principales argumentos anímicos de *Sor Terrible* es la inadecuación del personaje

principal a su destino, la posición que ocupa y las diversas exigencias de la historia a su humanidad. Ese constante trastabillar del personaje consigo mismo, que toma en la novela la forma de una humanidad descompaginada las más de las veces y de relativa plenitud las menos, determina la tipología del personaje novelístico. Se trata de un ser-personaje dotado de una iniciativa moral que construye sustancialmente su imagen mediante la transmisión del discurso interno –pensamiento–, de un personaje particularmente prosaico por el cual se crea una atmósfera íntima-conversacional. Así, Estefanía no es un personaje que revolotee, indiferente, por una vida que es solo forma, carne y sexualidad, pues en algunos episodios su turbación es tan genuina y natural como los diversos viajes que emprende a través de los cuales se manifiestan las diferentes pruebas y el relente de desasosiego, sino propio de su existencia narrativa. Ese desplazamiento incesante constituye, en esencia, el nerviosismo de su estructura mental.

En la novela de Hoyos se despliegan características concretas del tipo de novela de prueba. Esta variante: “se construye como una serie de pruebas de los personajes principales, pruebas de su fidelidad, su valor, audacia, virtud, nobleza, santidad [...] el mundo de esta novela es una arena de lucha y de prueba para el personaje; los acontecimientos, las aventuras, son piedras de toque para él” (Bajtín, 2019, pág. 100). Por tal motivo, en la novela se retoma la casuística retórica en la que se recrea el flujo conversacional del personaje, aludiendo, en no pocas ocasiones, a la concepción retórico-jurídica del ser humano: las nociones de culpabilidad e inocencia, de acusación y de absolución y la invariable conciencia del delito, transforman a la novela misma en un campo de batalla para el personaje. Así, y siguiendo a Bajtín, el personaje como individuo sujeto a juicio se remite a un mundo donde los acontecimientos se convierten en casos y las cosas en pruebas (Bajtín, 2019, pág. 101).

En esta atmósfera, a medio camino entre la culpa y la rectitud, avanza la lujuria, gran personaje colectivo. La lujuria queda ampliamente retratada a través de las anécdotas de sacerdotes, ex monjas y del submundo urbano que componen la lasciva mitología humana del relato: en general, ángeles caídos cuya vida turbia y solapada opera en el sobreentendido de pasiones incomprensibles en el fuero episcopal. La existencia de este submundo delictivo se expresa cual sótano lúgubre pero bullente, donde anidan una plétora de personajes que, cual alimañas, viven una vida cargada de inconciencias trasgresoras de las normas sociales y episcopales; un ecosistema que termina desdibujando los planes virtuosos que, como a Estefanía, los alentaban existencialmente. Por ello, estos personajes componen una fauna heterogénea e intensa conocedora del riesgo y del secreto, que comprende de callada manera las faltas que les agremia en un sentido común pornográfico.

**Cuadro 2. Esquema de la novela *Sor Terrible*
(Trama, momentos y situaciones de la teatralización del deseo)**

Tramos y sus personajes vertebradores				
Trama	1°		2°	3°
		Sor Lucía		Sor Etelvina
			Situaciones de la teatralización del deseo: <ul style="list-style-type: none"> - culpabilidad estremecedora - percepción sensorial - ambivalencia espiritual/lascivo - alerta de contención moral 	
Momentos	Belleza	Melancolía	Sacrilegio	“Canibalización”

Fuente: elaboración propia.

La novela parte de la certidumbre de que las mujeres –las monjas específicamente– pueden sentirse emocionalmente atraídas unas por otras, este es el *primer momento o momento de la belleza que embelesa*. De forma incipiente, apenas al comenzar el relato, el personaje de Estefanía expresa su admiración por sor Lucía, una de sus maestras en el colegio: “Tenía un encanto especial para todas las niñas [...] era alta, fina, delicada, de andar elegante [...] Tenía una linda boca de labio inferior grueso, sensual y ojos vivos, penetrantes” (Hoyos, 1973, pág. 3). La presentación literaria de la belleza, supone en la labor narrativa, atender a exigencias tanto teóricas como prácticas. Ciertamente la belleza de la que es responsable sor Lucía es una que, como la popular descripción de santo Tomás de Aquino, concierne a: “aquello que resulta agradable a la vista” (*pulchra sunt quae visa placent*) (Aquino, 1981, pág. 556) y, por lo tanto, está relacionada con los sentidos, con las imágenes sensoriales que, episodio tras episodio, corroboran la armonía de las partes físicas de la monjita que le resultan a Estefanía encantadoras e inaplazables. Aunque observa la belleza “corporal” de sor Lucía, ciertamente lo que acontece en Estefanía remite a los efectos de una *belleza sensible* en la medida que: “es comprendida como placer espiritual, mediada por los así llamados sentidos teoréticos: la vista y el oído” (Henckmann & Lotter, 1998, pág. 30). Esta belleza corpórea de sor Lucía es lo más cercano a la percepción del personaje de Estefanía y genera en ella una suerte de “apetitos de los sentidos” que le colocan en estado de inevitable alerta. La jovencita, embebida por el encanto que desprende su institutriz, le asedia en diferentes espacios de la escuela. Tales impulsos del personaje se comprenden a la luz de lo *bello* entendido como:

Calificativo estéticamente elogioso y también, en un sentido más restringido, para referirse a un tipo particular de gracia y encanto que puede embelesarnos [...] En el juicio estético, no se trata de proporcionar una mera descripción de un objeto en el

mundo, sino de expresar un *encuentro*, una reunión de sujeto y objeto, en que la respuesta del primero es tan importante como las cualidades del segundo (Scruton, 2017, pág. 91).

En efecto, la elocuencia de las acciones de Estefanía por acercarse a la bella monja le colocan en evidencia con sus compañeras y coordinadoras del lugar. En estos episodios sobresale una propulsión del personaje por deleitarse visualmente en la belleza, entendida al modo de santo Tomás de Aquino, como una potencia del alma y, por lo tanto, como uno de los principios de acción vital: “El ojo deseará el encanto, la belleza y, sobre todo, el verdor de los sembrados. Por lo mismo, cada una de las potencias desea el objeto que le es propio” (Aquino, 1981, pág. 305).

Tal reflexión está en consonancia con lo que, algunos siglos atrás en el diálogo *Fedro*, Platón pone en boca de Sócrates: “por lo que a la belleza se refiere, resplandecía entre todas aquellas visiones; pero, en llegando aquí, la captamos a través del más claro de nuestros sentidos, porque es también el que más claramente brilla. Es la vista” (Platón, 2000, pág. 350). En este pasaje se alude a la estancia terrestre en la que habita el cuerpo y cómo la belleza, al reconocerse por el más sutil de los sentidos, eclipsa al cuerpo por su brillantez. Sin embargo, el asunto va más allá y la conversación deriva en los efectos de la belleza en el amado y la manera en que el sentido de la vista, al que se considera el camino natural hacia el alma, consigue rebosar de amor al amante (Platón, 2000, pág. 359). Es de esta manera que Platón pondera al *eros* como fuente del amor a la belleza y, por ende, del deseo sexual. *Eros*, que subyace desde la dualidad del “amor erótico” –como forma inferior– que aspira a poseer lo mortal, de allí su transitoriedad, y del “amor contemplativo”, cuyo entorno se remite a las ideas abstractas –como forma superior–, dualidad que se disuelve mediante la experiencia estética. Por el camino del amor contemplativo, el alma se eleva por encima de las cosas

sensuales y participa de la versión divina de la belleza en sí, donde el cuerpo es una excusa para que ésta se exprese. Por el camino del amor erótico, al aspirar el deseo a poseer los detalles concretos de su objeto, se devela la faceta más baja del alma: la que se deleita en la inmediatez sensual.

Esta dilatada trayectoria sobre lo *bello* –cuya versión resumida se presenta aquí– es resumida por santo Tomás, para quien la complacencia y la búsqueda de belleza se remite a que toda naturaleza corporal está sometida ineludiblemente al alma, el cuerpo es su instrumento y materia, por ello el alma se deleita en él como una operación *sensitiva*. Esta operación –la más inferior– se produce en virtud de cualidades corpóreas (Aquino, 1981, pág. 305). Algunas líneas de la novela son indicios de una acción vital en la que no está excluido el apetito: “Yo estaba desesperaba por verla ahora [...] Y me contentaría con solo mirar su silueta” (Hoyos, 1973, pág. 3). De esta forma, la desesperación y el anhelo de proximidad de Estefanía por sor Lucía, el afán por contemplar a la religiosa, dan entrada a un acuerdo entre el portero de la institución y la joven quien, como forma de pago, le consiente encuentros sexuales que dan vía libre a la muchacha para que pueda avistar sin vigilancia a la monja:

El empezó a abrazarme y yo sentía asco.

Pero era la única forma de ver a mi monja adorada.

[...]

El indio se sacó una cosota grandota y negra y me levantó la falda del uniforme.

[...]

No trató de quitarme los calzones, sino que me metió esa cosa en medio de las piernas.

[...]

Cuando sentí que me humedecía los muslos abrí las piernas rápidamente. Porque qué asco, yo no quería que me dejara allí su porquería, la mayor parte cayó al suelo (Hoyos, 1973, pág. 5).

La repugnancia derivada de los encuentros sexuales con el guardia es reiterada en un tono creciente. Lo repulsivo de estos encuentros para Estefanía parece derivar del sentido francamente lascivo y vicioso en que se enmarca el goce masculino en el relato, pues, en definitiva, el placer heterosexual se establece como una subclase de lo repugnante. El goce sexual es asimilado como algo autocontaminante, en caso de que el cuerpo deseado sea masculino. Entonces, la masculinidad es percibida como una zona viscosa, sucia y entrometida: es un fantasma en constante asechanza:

Sor Terrible tenía los ojos cerrados y no advirtió al cartagenero sino al sentir en sus labios la hinchada cabeza del pene. Entonces abrió los ojos y frunciendo el ceño en gesto de profundo malestar retiró su rostro del órgano del periodista. El periodista quiso entonces besarle la boca, pero fue rechazado igualmente.

Sor Terrible me explicó luego que cuando estaba haciendo el sexo con una mujer, no soportaba la intromisión de los hombres (Hoyos, 1973, pág. 65).

Esta aversión por lo masculino es diametralmente opuesta al estado de embeleso que Estefanía experimenta por sor Lucía. La belleza, relacionada etimológicamente con aparecer, brillar y mirar, sucede en la novela al modo de la Antigüedad, es decir, como lo que es valorado positivamente, lo que gusta, resulta atractivo, tiene una apariencia complaciente o despierta admiración (Henckmann & Lotter, 1998). Además, la belleza tiene en *Sor Terrible* un componente relacional pues vincula también la subjetividad de su experiencia receptiva. Así, la contemplación de la belleza de la monja y el inevitable ensimismamiento en el que queda postrada la joven, son entendidos como un todo que, por un lado, aluden a Estefanía como un alguien conmovido y, por el otro, se ilustra esa suerte de hechizo que se desprende de la armonía plástica del semblante de la religiosa como un cierto abolengo de la mujer bella.

De hecho, esta dualidad –belleza y melancolía– es la condición a través de la cual se expresa la belleza romántica: corazón y reflexión, razón e impulso, pasión y sentimiento, que permite la transición hacia el *segundo momento o momento de la melancolía*. La belleza romántica –la que se posee y la que experimenta el amante que la contempla– enuncia, sobre todo, un estado de ánimo del alma. Frédéric Schiffter expresa que, si tuviera que dividir en dos categorías “políticas” a las mujeres guapas y las bellas, las mujeres guapas constituirían un partido democrático, y las mujeres bellas, una aristocracia (Schiffter, 2020, pág. 18). Consecuente a esto último, contemplar a la bella monja genera en la jovencita un cierto derrumbe, una miseria, una batalla contra sí misma para no perder la compostura y, sobre todo, para evitar racionalizar el inminente rechazo. Esa experiencia, entre la perturbación y la melancolía, es expresada en varios momentos:

Pegándome a los muros caminé por la carretera hasta el otro edificio. Me situé al frente, entre los matorrales, a mirar la ventana de la pieza de sor Lucía. Y veía su silueta pasar con un libro en la mano, estudiando.

A veces se cansaba y se asomaba. Entonces yo sentía una desesperación tremenda e impulsos de llamarla, hacerle señas, informarla de cualquier modo cómo yo sufría (Hoyos, 1973, pág. 5).

El carácter taciturno y melancólico de la monja se concibe aquí como parte integrante de la belleza pues se extiende al estado de oscura perturbación de la joven, actitud que por fuerza ha de creerse como totalmente significativa. Umberto Eco ha señalado refiriéndose a la belleza vaga del “no sé qué” que la melancolía nocturna es el sentimiento que mejor expresa esta inmersión y compenetración: romántico es también el hombre de los paseos nocturnos y del vagar inquieto a la luz de la luna (Eco, 2004, pág. 312). Merodear el edificio en que reside la monja presenta narrativamente al movimiento como gesto de la turbación del alma, es decir, caminar como manifestación del sentimiento contrariado de la existencia.

Este vagabundeo sumerge a Estefanía en una transitoria meditación que requiere una sensorialidad que desconoce y que le fustiga a la vez. Si es que “caminar es a menudo un rodeo para reencontrarse con uno mismo” (Le Breton, 2018), ciertamente en la novela de Hoyos está vinculada con un alejamiento de las normas conventuales, su evasión y burla. La jovencita deja plantada su vocación salvífica, se resiste a ésta y acude entonces a la belleza, es el triunfo de los sentidos y el encuentro con una religiosidad personal infausta pero poderosa.

El vagabundeo, tan escasamente tolerado en la literatura como el silencio, supone en *Sor Terrible* una forma de resistencia al deber, a las exigencias y, en general, a los votos monásticos. El intermedio espacial en que se ubica el personaje de Estefanía, es decir, a medio camino entre su celda y la ventana de su monja anhelada, pone el descubierto que la existencia azarosa de Estefanía es intersticial, entre las cosas: “entre muros”, “entres los matorrales”. Tal situación confirma su perenne ambivalencia porque también está afuera, literalmente salida: “por la carretera”, “fuera del edificio”. Sobre la condición existencial del caminante André Le Breton ha señalado que: “Es un hombre oblicuo. Aunque camine de día, simbólicamente es como una criatura de la noche: silencioso; en él desaparece toda claridad” (Le Breton, 2018, pág. 126). Este primer pasaje en el que una solitaria Estefanía vaga buscando una ventana, encontrándola después para pernoctar sigilosamente en la oscuridad, presagia la condición andariega de su figuración narrativa y también la clandestinidad social del que deambula en la novela de Hoyos, pues, efectivamente, al caminar le es congénita la zona de indeterminación.

Así, esta tendencia a deambular del que ha sido “atrapado” por la belleza de otro es también la estrategia narrativa para canalizar que quien mucho siente poco verbaliza. La no verbalización y sí la espera, el sufrimiento y la inevitable melancolía, confirman el carácter

trascendental –aunque primigenio– del personaje y su drama silencioso. Además, ese recorrido descarnado materializa una forma de desnudez corporal: su suprema vulnerabilidad, deambular aquí es esperar con deseo, de allí que su anhelo se formule como una especie de eco, de resonancia íntima: “Entonces yo sentía una desesperación tremenda e impulsos de llamarla, hacerle señas, informarla de cualquier modo cómo yo sufría” (Hoyos, 1973, pág. 5). Sobre las personas cuyos sentimientos tienden a la melancolía, Immanuel Kant menciona:

[...] sus sensaciones, cuando se amplían más allá de una cierta medida, o toman una dirección equivocada, alcanzan esta tristeza del alma con más facilidad que otras condiciones del espíritu [...] Hasta la belleza, a la que es tan sensible, no tiende solamente a fascinarlo, sino a conmoverlo inspirándole admiración (Kant, 1998, pág. 30).

Parece ser que el verdadero y propio origen de lo bello en el relato porno sea el distanciamiento triste con el que son retratados estos personajes como seres etéreos y, por lo tanto, no disponibles para una trama cuyo ingrediente fundamental es la escena sexual ya que ésta, al parecer, tendría que acudir a elementos retóricos de la lírica para su recreación narrativa. De esa manera, la trama pornográfica resuelve el personaje bello a través de la idea romántica de la belleza y su inevitable destino trágico de no resolución amorosa. Aludiendo a los prerrománticos y, en especial, a la belleza medusea, Mario Praz ha definido lo “bello” como algo ardiente y triste, una cabeza seductora y bella que hace soñar –pero de una manera confusa– con la voluptuosidad y la tristeza unidas, que comporta una idea de la melancolía, es decir, un ardor asociado con una amargura refluente, como si provinieran de la privación y la desesperanza. El autor, citando a Charles Baudelaire, va más allá y expresa que el misterio y la pena son también caracteres de lo “bello”: “no digo que la Alegría no pueda ir asociada a la belleza, pero digo que es uno de sus adornos más vulgares, mientras que la

Melancolía es, para expresarlo de alguna manera, su ilustre compañera” (Praz, 2019, pág. 75). De hecho, las cualidades que se citan en el personaje de sor Lucía recuerdan las deliberaciones entre Mefistófeles y Fausto sobre la fascinación peligrosa que causa la belleza:

Mefistófeles: ¡Renuncia! Contemplantarla no le hace bien a nadie. Es una figura hechizada, sin vida, un fantasma. No está bien tropezar con ella [...]

Fausto: Es verdad. Son los ojos de una muerta, que ninguna mano cerró con amor [...]

Mefistófeles: ¡Eres un imbécil! ¡Es obra de encantamiento! A cada uno se le aparece como si fuera su enamorada.

Fausto: ¡Qué voluptuosidad y qué sufrimiento! ¡No puedo apartarme de esa visión! ¡Qué extraño es que una sola cinta roja, no más ancha que el filo de un cuchillo, adorne aquel hermoso cuello! (Goethe, 1995, pág. 122).

En *Sor Terrible* la mujer bella, y no la guapa que solo pretende destacar sus encantos carnales como para ofrecerlos, depende de detalles físicos y gestuales casi imperceptibles para afianzar su estatus de belleza: actitudes sutiles o pequeños artificios ratifican esa naturalidad congénita al donaire del que es poseedora. La discreción y la elegancia que acompañan la soledad de sor Lucía es afín a la caracterización que hace Schiffter sobre el lugar de residencia y el comportamiento de la mujer bella:

Pudor, elegancia, discreción [...] todos ellos evocan la epifanía de un alma cuyo cielo de las ideas sería su lugar de origen y que, a causa de su emigración hacia el mundo sensible, tuviera nostalgia de su patria [...] la mujer bella no parece preocuparse más que de recuerdos, divagaciones y sueños, tras los cuales creemos adivinar un motivo doloroso, pero que, al mismo tiempo, protegen a su ser en saludable soledad [...] sea cual sea el origen de la tristeza que se lee en sus rasgos, le confieren una distinción, una “clase” (Schiffter, 2020, pág. 26).

De allí que Estefanía –y el resto de jovencitas encandiladas por la gracia de la afamada monjita– no se permiten con ella excesos de confianza ni sugerencias con doble sentido, se evita siempre ese registro y, de hecho, termina prevaleciendo el esfuerzo por comportarse de

forma correcta. sor Lucía goza de una especie de áurea privilegiada inaccesible cuyo sino en la novela es la renuncia por adelantado a ella:

[...] me despedí de ella abrazándola fuertemente y besándole una mejilla. Ella me correspondió al abrazo y al beso con naturalidad, sin ninguna pasión, pero yo me sentí intensamente feliz. Por un instante creí que estaba correspondiéndome.

Yo sentí que el alma se me quedaba con Sor Lucía. Yo la adoraba más que a mi vida.

La abracé nuevamente y le apreté las manos.

Ella se soltó suavemente (Hoyos, 1973, pág. 9).

Años después, cuando Estefanía ya ha renunciado a sus votos en el convento y se vanagloria de una larga lista de conquistas femeninas, vuelve a encontrarse con la monja y confirma el carácter inaprehensible e inatrapable del personaje adorado:

Aunque habían pasado nueve años y sus mejillas ya no eran tan frescas, me pareció linda todavía.

- ¡Sor Lucía! Exclamé con los brazos abiertos mientras por dentro yo decía “mi amor”.

[...]

Mientras ella hablaba yo la deseaba de nuevo y la imaginaba desnuda en una cama, aprisionada por mi abrazo ardiente.

Eran simples sueños. Yo sabía muy bien que tal cosa era imposible (Hoyos, 1973, pág. 74).

Esa reservada elegancia característica de sor Lucía —expresada en la novela con múltiples silencios— ejerce sobre Estefanía un encanto inefable, como una especie de enigma que paraliza. Pareciera por momentos que, para los fines mismos de la historia de la trama porno, un personaje de tal condición fuese inútil en la medida que no convoca deseo, sino que tropieza con éste porque trunca la anécdota sexual. Al presentarse de manera espectral en lo narrado el sentido de su permanencia en el texto se condensa *únicamente* en la forma que adquiere en el discurso del personaje “Estefanía”. Esa perspectiva figural orienta al relato como un monólogo cuyas descripciones focalizadas —aquí sor Lucía es una forma

privilegiada del inicio del relato— cristalizan el flujo de conciencia de la joven como tránsito narrativizado, ya que el lenguaje forma la perspectiva y la cosmovisión de lo narrado. Sobre la forma de *Discurso directo de los personajes* se ha dicho que se organiza en torno a la perspectiva del personaje, es decir, en torno a restricciones de orden espaciotemporal, cognitivas, etc., y que se derivan del discurso en tanto que acción en proceso y no en tanto que acontecimientos narrados (Pimentel, 2017, pág. 115).

La convergencia de elementos anímicos en el “decir” de Estefanía delata la filiación de un sentir apátrida por venerar aquello que le ignora. Tal indiferencia incita una serie de divagaciones en el pensamiento y el carácter del personaje. Así, el hormigueo del deseo truncado y la diversidad, pero también la alternancia, de los planos de conciencia en la identidad de la joven se conducen mediante un lenguaje incoativo y evanescente que es el que perfila su crecimiento, su formación sentimental y, en general, sus transformaciones estrictamente interiores que afectan irremediablemente el curso de la trama.

Las ficciones que simulan una confesión, como en el caso de *Sor Terrible*, promueven una suerte de “transparencia interior” que contribuye a la naturalidad de la trama. En algunos episodios, el personaje de Estefanía alude a sus pensamientos y sentimientos como quien se explica a sí mismo el motivo de sus acciones: “Yo no podía analizar mis sentimientos, pero sentía un verdadero dolor cuando Sor Lucía hacía demostraciones de cariño a la muchacha” (Hoyos, 1973, pág. 2); “Yo iba a buscarla [...] únicamente para mirarla y tenerla cerca, sin que nada malo, ni un mal pensamiento, estuviera involucrado en el cariño puro que sentía por esa monja” (Hoyos, 1973, pág. 2). Más adelante: “Yo estaba desesperada por verla ahora que Sor Lucía llevaba una semana de retiros [...] Y me contentaría sólo con mirar su silueta desde la calle. Resolví levantarme cuando todas estuviéramos acostadas” (Hoyos, 1973, pág. 3). Finalmente, el evento que sella la expulsión de la jovencita de la institución: “Hice una

pausa y sin meditar añadí la frase que ofendió a Sor Guadalupe y a Sor Josefa y que fue fatal: - Madre yo creo que Sor Lucía es la única santa en este colegio. Ustedes todo lo llevan a lo malo” (Hoyos, 1973, pág. 8). De allí que la configuración de esta historia se deba en gran parte a la información que se proporciona sobre el ser y el sentir *discursivo* de la criatura principal del relato; su “parecer” confiere al texto su carácter específico, pues a través de él se abraza y desprecian los lineamientos y las temáticas cardinales del acontecer narrativo. Aludiendo a los abismos de la conciencia ilustrados en la novela y su capacidad para estructurar y tomar forma en la narrativa, Ricœur indica que:

También es acción, en un sentido amplio, la transformación moral de un personaje, su crecimiento y educación, su iniciación en la complejidad de la vida moral y afectiva. Competen, en fin, a la acción, en un sentido más sutil aún, los cambios puramente inferiores que afectan al propio curso temporal de las sensaciones, de las emociones, eventualmente en el plano menos concertado (Ricœur, 2004, pág. 388).

Ciertamente la belleza de este personaje es el motivo que induce a múltiples ensoñaciones y meditaciones en el ser protagónico de *Sor Terrible*. Pero, sobre todo, la belleza de la monja es el estímulo inicial que pone en movimiento el mecanismo de deseo en la novela, un deseo que no se concreta y que, por el contrario, se caldea en el fuero íntimo de Estefanía. El deseo existe por obra y gracia de la belleza, y no al contrario. El imperativo porno que prevalece en la estructura narrativa de esta novela indica que no es que una mujer sea bella porque se desee, sino que se desea porque es bella. En efecto, en el relato se prescinde de la imaginación aguzada por el deseo para embellecer o hacer deseable a un personaje. Sor Lucía ‘acontece’ cual aparición, pero paradójicamente, el deseo de sus espectadores queda arrinconado pues su descripción corporal está desprovista de artificios o guiños que convoquen una finalidad sexual. Tal situación no impide que en una ocasión Estefanía comunique su deseo a la monja:

Sor Lucía me atendió. Entonces con el único fin de inquietarla inventé la historia de que en las vacaciones yo había tenido relaciones sexuales con una amiga [...]

Cuando terminé mi historia, Sor Lucía me dijo muy seria:

- ¿Usted está arrepentida de eso Estefanía?

- Si, hermana, estoy arrepentida, pero hay momentos en que quisiera volverlo a hacer— le dije perversamente, buscando excitarla.

Sor Lucía me contestó:

- Hija mía, debes olvidar los malos pensamientos y deseos, pedirle perdón a Dios y evitar toda ocasión de ofender nuevamente al señor. Encomiéndate a la Virgen María, reza mucho y ábrele tu corazón al confesor (Hoyos, 1973, pág. 6).

Los silencios, los cambios de tema o el cobijo espiritual hacen parte de la estrategia de evasión de sor Lucía ante las pretensiones lúdico-amorosas de la joven novicia. En el episodio queda claro que cuando el deseo sexual hace su aparición surge como algo connatural a un juicio estético preliminar desarrollado con detenimiento en páginas anteriores. El deseo sexual es, pues, consecuencia inequívoca de la belleza física, de la apreciación estética, pero en un sentido diferido; este deseo incurre en inconsistencia temporal porque se proyecta hacia el futuro de la trama narrativa, hacia el reparto secundario de la historia: son otros los personajes con los que se consuma el deseo detonado por la belleza de sor Lucía¹⁵.

En ese mismo sentido, en la cuestión 180 referida a la *vida contemplativa*, santo Tomás se hace eco de la reflexión que vincula belleza y enamoramiento: “La belleza consiste en cierto esplendor y debida proporción. Pero ambos se hallan radicalmente en la razón, a la

¹⁵ Esta modalidad que vincula lo estético al deseo también aparece implícita en la alabanza a la belleza de la amada en *El cantar de los cantares*: “¡Levántate ya, amada mía, hermosa mía, y ven! (Sagrada Biblia, 1973, pág. Ct. 2:13) y, más adelante: “¡Qué hermosos tus amores, hermana mía, esposa! ¡Qué sabrosos tus amores, más que el vino!” (Sagrada Biblia, 1973, pág. Ct. 4:10), libro que parte de una concepción del amor profundamente humana y terrenal. De hecho, se ha señalado sobre el libro que: “el amor humano en su realidad total, en su corporeidad y espiritualidad, en su entramado de eros, de poesía, de gozo, de espíritu, de vida, [es] el que sostiene la estructura simbólica del *Cantar*” (Rossano, Ravasi, & Girlanda, 1990, pág. 273).

cual pertenece ordenar [...] Por eso se da la belleza en la vida contemplativa, que consiste en un acto de la razón. De ahí que se diga de la contemplación de la verdad: *me enamoré de su belleza*” (Aquino, 1981, pág. 1526). Esta contigüidad entre valoración estética y deseo sexual hace suponer que, en las primeras líneas referidas a la belleza de sor Lucía, la consternación y el encanto de la jovencita encubren su impulso sexual, es decir, el deseo sexual reside allí como oculta conciencia de la apariencia física de la monja. De ahí la importancia narrativa de la contemplación como prólogo del deseo, la invocación de que sor Lucía resplandezca de forma sensorial ante la solícita mirada de la joven.

Si bien el deseo de Estefanía se dirige a la belleza de la monja, vale preguntarse —en aras de entender la trama narrativa— qué puede hacer la novicia con la belleza de la religiosa. Pareciera que en este marco de perpetua evasión, cuyo énfasis es confirmar el carácter huidizo de sor Lucía, poseer la belleza de la amada es tan improbable como poco fructífero resulta observarla desde la distancia sin esperanza alguna. Ambas situaciones remiten a un deseo de lo concreto, a una posesión del otro que desde su origen es estéril porque no puede ser poseído jamás. Entonces, el deseo de Estefanía por saciarse de la belleza de sor Lucía es narrativamente un “punto muerto”, porque vincula a un personaje inasible como deseo concreto del otro. De allí que se genere en la trama un “enroque” en ambos personajes, es decir, un movimiento singular entre dos piezas de la trama que se desplazan —y se alejan una de otra— como momento de significado relevante del argumento narrativo. De hecho, la convergencia narrativa de ambos personajes se entiende *únicamente* a la luz de su separación, es decir, a partir de éste “enroque” un personaje se vuelve estímulo y motor que pone en movimiento la historia del otro: la experiencia con sor Lucía suscita en la joven un inquietante apetito de belleza que permite a que el deseo físico haga su aparición. La odisea afectiva de la joven no se explica sin la mayúscula desazón del amor no correspondido por la monja.

Debido a esta eventualidad, las mujeres que entran en la vida de Estefanía son pura contingencia, comentario y anécdota. Sor Lucía, por comparación, resulta muy superior estética y moralmente a esa colección de disolutas ávidas que serán las compañeras sexuales de Estefanía durante toda la novela. Ellas, que son la esencia inmutable de la pornografía porque su desnudez se convierte en algo cotidianamente disponible para la joven –y para el lector–, son el mobiliario necesario para nutrir la narración. El desnudo de la mujer bella, por el contrario, nunca aparece. Sor Lucía encarna el cuerpo de la belleza y, por lo tanto, permanece siempre oculta, no develada, conserva un halo de misterio y prohibición, cuyo estatuto remite al amor en su dimensión religiosa, anclado a la alianza divina. Esta salida retórica se comprende en la medida que, primero: “la experiencia de la belleza implica la percepción del bien espiritual” (Miravalle, 2020, pág. 18) y, segundo, siguiendo a Platón: “Existe una forma inferior del deseo, que se centra en el cuerpo, y una forma superior, que se centra en el alma, y a través de ésta aspira a alcanzar la esfera eterna de la que descendemos en última instancia los seres racionales” (Scruton, 2017, pág. 63). Ahora bien, la no disponibilidad del cuerpo de sor Lucía y su inmarcesible desnudez, corresponden a esta visión metafísica de la belleza y el deseo y, sobre todo, a la distinción entre las mujeres que figuran en la novela para nutrir la narración y ella que es motivo dinámico del relato.

Si es cierto que “la belleza nos hace *anhelar* cosas más elevadas, y ese *anhelar* nos motiva para *perseguir*, lo cual nos conduce a nuestra realización última” (Miravalle, 2020, pág. 19), es menester recordar que la belleza está vinculada a las pasiones y, por lo tanto, el exceso de sensibilidad podría conducir a lo abiertamente licencioso como la carnalidad flagrante y el comportamiento lascivo, es decir, a todos aquellos desordenes que entorpecen la sensibilidad ante lo bello y estropean lo que de luminoso hay en el mundo sensorial. Santo Tomás de Aquino, en la cuestión 77 referida al pecado y al apetito sensitivo, advierte que la

concupiscencia es el apetito de lo deleitable y el amor desordenado es la causa de todo pecado; entonces, por esa línea, la belleza podría inducir al engaño (Aquino, 1981, pág. 745). Es por ello que la belleza pertenece a la virtud de la *templanza* cuya facultad permite ordenar las pasiones: la moderación refrena lo más bestial del ser humano y reprime los vicios más oprobiosos. Santo Tomás parece postular aquí un condicionamiento moral a la estética ya que el vicio no solo entorpece la belleza, sino que postula al ascetismo como requisito del esteticismo. Análogamente, en diferentes ocasiones sor Lucía trata de redirigir las inquietudes de la joven novicia:

Sor Lucía regresó de sus ejercicios. Yo feliz procuraba llamarle la atención en todas formas. Le contaba mis picardías –menos mi aventura con el indio– sin atreverle a confesar mi amor todavía. Ella me recriminaba suavemente, sin delatarme nunca con Sor Josefa, la directora de mi curso. Y me decía:

- Tú tienes alma de heroína y puedes llegar a ser santa si dejas esos caprichitos tontos. Lo que ella llamaba “caprichitos tontos” eran mis impulsos hacia ella (Hoyos, 1973, pág. 6).

En sor Lucía, la concepción inicial de la belleza inalcanzable y del amor imposible, en su forma de pasión sexual perpetuamente disipada y, por lo tanto, fuente de amarga infelicidad, da paso al deseo carnal desvaído y de espíritu místico de la mujer inalcanzable. A estas alturas del relato, la monja es medio de elevación a Dios, camino hacia una espiritualidad más alta, entonces, belleza espiritualizada. Al no ser opción amorosa ni forma de vida para Estefanía, reconduce la trama hacia la morbosa sensualidad: a un mundo material en que la experiencia de la belleza queda reducida a la inmediata satisfacción. La salida de Estefanía del colegio de monjas y su ingreso al convento es simbólica en un doble sentido. De un lado, representa las fuerzas desordenadas y egoístas de la belleza transfiguradas en concupiscencia, es decir, un portazo al mundo sensible personificado por sor Lucía. De otro, es la inmersión a una vida que es más instinto que espíritu, donde la jovencita vive en un

estado de naturaleza –de animalidad– en que su vida social adquiere la espesura de una jungla de bestias hambrientas. Este es el *tercer momento o momento del sacrilegio* que corresponde al segundo tramo de la novela.

En el segundo tramo de la novela, reconducido por la pronta expulsión debido al mal comportamiento de Estefanía en el colegio de monjas, la joven expresa: “Mi vocación de religiosa no decaía [...] tomé la determinación de entrar al convento. Mi papá me dio la dote exigida de tres mil pesos” (Hoyos, 1973, pág. 10). En estas líneas es muy visible –y se reforzará en las siguientes– el empeñoso intimismo del libro, su carencia de florituras y el inexistente empeño por cultivar algún tipo de expectativa en el lector, condiciones que permiten crear una atmósfera cargada de franqueza y economía del lenguaje. Horarios, rutinas, deberes, silencios y conductas compartidas y esperadas, anécdotas, cuya mención recrean una lógica espacial en el diario vivir del convento, son leídas como una sinfonía de temas que se insinúan para luego desaparecer componiendo una arquitectura emocional de un mundo compacto y autosuficiente. La “realidad” exterior al que se remite el relato se diluye en el fluir de conciencia de Estefanía para después edificarse en la “realidad” objetiva que se relata. Es a partir de este filtro que se resuelve la anécdota y la perspectiva desde la cual se va construyendo su trasegar en el convento.

El claustro está organizado por jerarquías que se corresponden con las competencias y los grados de quienes moran en su seno. Es claro desde el principio que mientras dura su proceso de formación espiritual cada novicia rinde cuentas a una monja. Así, en la novela el convento se estratifica en una jerarquía compuesta por *monjas, novicias y freilas*. Las *monjas*, mujeres dedicadas a la vida religiosa, son aquellas que ya han hecho sus votos sagrados y profesan. A ellas se les retrata en la novela al modo señalado en algunas investigaciones como: “mujeres con-sagradas. La monja es una mujer entregada a Dios. Esa es su forma de

estar en comunicación con él y de participar de su santidad, por lo cual vive una situación excepcional, predestinada” (Lagarde, 2015, pág. 461). Las secundan las *novicias* que, como Estefanía, están en su fase de iniciación y formación y, por lo tanto, aún no han hecho sus votos perpetuos sino los simples. Por último, se encuentran las *freilas* que, por su condición de no haber realizado los votos solemnes, se encargan de las tareas del servicio doméstico. Por las diversas actividades que se referencian en el relato, es claro que existen personajes mudos que transitan en calidad de sacristanas, clavarias, prioras, maestras de novicias y receptoras. En este enjambre de personajes aleatorios se articulan tres componentes de la cotidianidad del claustro que se leen a la manera de reglas, a saber: la realización de un carisma exclusivo a la orden, la vida en comunidad, y el cumplimiento de los votos. La novela alude, insistentemente, al estatus de cada monja y a los miembros de la orden religiosa que han hecho sus votos privados o públicos, sean estos simples o solemnes. Esto, al parecer, es útil para aclarar narrativamente el marco jurídico vital de la comunidad religiosa y también para ilustrar las normas de vida a las que se alude como inviolables por su carácter de perpetuidad a Dios. Sobre el contenido y la orientación de los votos se ha expresado:

En la religión católica los votos esenciales son de pobreza, castidad y obediencia. Los votos son el contenido y la realización de un pacto con la divinidad, para toda la vida, y debe ser refrendado de manera cotidiana. Los votos son el contenido moral y ético a partir del cual se organiza el modo de vida de las monjas como grupo social y de cada una de ellas en particular (Lagarde, 2015, pág. 462).

En efecto, la renuncia se articula como principio político de los votos. Esta renuncia – que debe ser voluntaria– es el eje normativo a través del cual las monjas forjan su singularidad femenina. La dependencia, la obediencia y la pobreza, vinculadas a los pensamientos, acciones y afectos de las monjas, canalizan el adentro y el afuera de las religiosas de forma definitoria. Es de esta manera que la experiencia conventual de Estefanía transcurre entre una

serie de normas que se deben cumplir y una serie de prerrogativas que la jovencita se otorga: “Nos levantábamos a las cuatro de la mañana para bañarnos. Era prohibido bañarse desnudas y usábamos un batón de popelina azul, sin nada debajo. Pero yo me bañaba desnuda. Sentía gran placer en contravenir la regla” (Hoyos, 1973, pág. 10). Más adelante también se menciona:

La confesión se hace de rodillas en mitad del comedor, delante de toda la Comunidad, antes de las oraciones de la comida [...] Una vez, y fue el único caso en la historia del convento, yo disfruté mucho escandalizando a las monjas al confesarme de una falta contra la pureza:

- Madre, me acuso delante de Dios y de mis hermanas de haber faltado a la pureza gozando de pensamientos lujuriosos (Hoyos, 1973, pág. 11).

De la misma forma también se refiere:

A pesar del cuidado que se tenía en evitar que las monjas tuviéramos conversaciones eróticas, algunas compañeras me contaron que se masturbaban. Una compañera de carácter alegre me confesó entre risas que se masturbaba con el papelito que se mete en el papel higiénico.

Yo también me masturbé varias veces con ese papelito. Y otras con la mano (Hoyos, 1973, pág. 12).

Sin embargo, pasan pocas semanas hasta que una suerte de rebeldía contumaz aflora en la estada de Estefanía en el convento. Los actos de donación –entendidos como momentos de consagración del sacrificio ofrecido a Dios– que hubiesen oficializado el compromiso de la joven novicia a un culto permanente con el creador, no tienen momento de gestarse en ninguno de los días que vive en el claustro. Muy por el contrario, tempranamente, las tribulaciones y la escasa disposición espiritual aparecen en forma de exacerbación mental. En busca de refugio y consejo, acude a su maestra de canto, a quien se refiere así:

Sor Etelvina, me comprendió en los momentos en que mi vocación flaqueaba, cuando la regla comenzaba a parecerme muy dura [...] era muy inteligente, trigueña, de bonito perfil y lindos ojos negros. Tenía don de gentes, además. A pesar de su corta estatura caminaba con gran elegancia. Llevaba más de diez y ocho años en el convento por lo cual yo la respetaba mucho (Hoyos, 1973, pág. 14).

Estas conversaciones se llevan a cabo pese a la expresa prohibición de la superiora y a la arquitectura francamente carcelaria del lugar en el que se prioriza la vigilancia a las novicias. De hecho, la restricción de establecer charlas entre las monjas y las novicias es una de las tantas advertencias que santa Teresa de Jesús dicta en las *Constituciones* (1562) en las que se revela la situación conventual de las Carmelitas Descalzas. La santa delimita la conversación al momento en que se tenga la rueca en la mano; hablar, entonces, está limitado al momento de las labores y, siguiendo el consejo de Baltasar de Castiglione, se deben dar bajo el manto de la discreción y las buenas maneras (Fernández Álvarez, 2010, pág. 193). Claramente las indicaciones en los conventos carmelitanos descalzos pretenden inhibir, como en el caso de *Sor Terrible*, el lazo afectivo que pudiese surgir entre las religiosas. En alguna ocasión la Madre Superiora le indica a Estefanía: “En el convento, hermana, no se pueden tener relaciones particulares. Usted debe ser amiga de todas por igual, y para consultas de conciencia, o preguntas delicadas, tienen al capellán” (Hoyos, 1973, pág. 22). De allí que, antes y en el ahora de la novela (1973), estén prohibidos expresamente las manifestaciones de cariño o de simpatía hacia otra persona con la que se está conviviendo en el convento, pues este vínculo desvirtuaría el amor divino dirigido hacia Dios. Santa Teresa es estricta sobre el tema: “Ninguna hermana abraza a otra [...] ni la toque en el rostro ni en las manos, ni tengan amistades en particular [...] todas se amen en general [...] este amarse unas a otras en general y no en particular importa mucho” (Fernández Álvarez, 2010, pág. 194).

Sin ningún tipo de prolegómenos se anuncian en el relato los efectos de la proximidad de la monja y la joven novicia: “Cuando le confesé que flaqueaba, me aconsejó no dejar el convento, ya que Dios me había traído a él. Me recriminó algunas faltas sin importancia. Y entendí que ella quería hacer de mí una santa. Pero éramos carne. Éramos humanas. Y cuando menos pensé me sentí atraída hacia Sor Etelvina” (Hoyos, 1973, pág. 15). Tal pasaje recuerda la carta que san Agustín envía a su hermana, en el 423, en la que advertía a quienes en el convento habían tomado los sagrados votos:

El amor que sentís entre vosotras no debe ser carnal sino espiritual: aquello que practican las mujeres impúdicas, incluso con otras mujeres, en chanzas y juegos vergonzosos, no deben hacerlo ni siquiera las mujeres casadas ni las jóvenes a punto de casarse, y mucho menos las viudas o castas vírgenes destinadas por los votos sagrados a ser servidoras de Cristo (Agustín, 1958, pág. 232).

Lo que con tanto ahínco quieren evitar santa Teresa y san Agustín no es la existencia de un aprecio desmedido entre las monjas o ratificar el clima de sobriedad que debe imperar entre los muros de los claustros ni tampoco la ciertamente repudiable concupiscencia a la que, de paso, ninguno de los dos se refiere o, por lo menos, evitan llamar por su nombre. Parece ser que aluden a un claroscuro ético, a la coartada usada por el *mal* para justificar el anhelo de bien a través de la cual los vicios se venden como virtud y van perdiendo, con el paso del tiempo y la laxitud de las relaciones humanas, su mala reputación: bajo ese manto la avaricia se postula como el temperamento del emprendedor, la soberbia como la autoestima necesaria o la lujuria como el insondable amor.

En muy pocos días, estando en el recogimiento de su celda y experimentando más inquietudes que certezas sobre su condición de novicia, a modo de confesión, la joven expresa: “La verdad es que en una semana soñé dos noches seguidas con una monja a quien abrazaba y besaba. La monja no se identificaba claramente en el sueño y a veces se parecía

a Sor Etelvina y otras a Sor Melba. Eran sueños placenteros, pero al día siguiente me atormentaban” (Hoyos, 1973, pág. 15). La tribulación, aflicción típica de los preliminares amorosos de este personaje, le llevan a consultar a su monja amiga:

- Sor Etelvina ¿es malo amar a una mujer?
- ¿Y tu a quien amas? – me dijo sin dejar de sonreír.
- A una monja.

Sor Etelvina me miró por unos instantes y me dijo:

- Eres tan linda.

Luego, inclinándose quitó mis manos de la máquina y escribió: “Yo te amo”. Y se retiró para que yo lo leyera.

Leí y le escribí: “Yo también” (Hoyos, 1973, pág. 16).

Efectivamente, aquí el *mal* se encuentra asociado a la carne pues los sentidos son precarios y la luz del pecado encubre al vicio, al apetito distintivo de la lascivia de la carne, con el halo virtuoso del amor. La Sagrada Escritura en ocasiones se refiere positivamente al deseo sexual (Génesis 2:23 o Corintios 7:3), sin embargo, advierte contra la *lujuria*, a la que entiende como un deseo sexual desordenado y excesivo y, a menudo, se retrata en términos de concupiscencia (Davie, Martin et al, 2016, pág. 836). Para los efectos del pasaje en *Sor Etelvina*, las condiciones que enmarcan la presencia narrativa de la lujuria se generan a través de una teatralización del deseo en cuatro situaciones: *culpabilidad estremecedora*, *percepción sensorial*, *ambivalencia espiritual/lascivo*, y *alerta de contención moral*.

La primera situación se presenta como un *estremecimiento*, es decir, como el augurio de un placer que envuelve a los amantes, que les abrumba y que contamina su existencia: “A los ocho días nos pusimos de acuerdo para quedarnos en la primera planta mientras todas las hermanas estaban en la capilla, arriba” y, como consecuencia:

Estuvimos besándonos durante diez minutos.

Hubo un momento en que ella se excitó tanto que frotó sus partes sobre mis muslos, con ritmo acelerado, masturbándose [...] Nos separamos temiendo que nos sorprendieran. Ella se encaminó a la capilla. Yo en cambio no fui capaz de ir a la capilla inmediatamente. Me parecía que había cometido un pecado gravísimo. Pero de todas formas tenía que entrar al rezo (Hoyos, 1973, pág. 17).

Estos episodios dan la sensación de aludir a la versión católica de la concupiscencia en la que se previene sobre los efectos perjudiciales que mancillan a quien se pervierte en estas prácticas¹⁶. Siendo el “corazón” donde residen los deseos y los afectos del hombre, es allí donde se origina la lujuria y la inevitable corrupción de éste. En efecto, en la segunda parte de la novela, ubicada espacialmente en el convento y regida por la experiencia afectiva entre Estefanía y sor Etelvina, se construye una perspectiva de sus conciencias en movimiento cuya finalidad es retratar las ambivalencias de los personajes: la férrea abstención inicial y luego el avasallador impulso sexual que les gobierna. Estas mudanzas, del deseo y la culpa, ocurren a veces en una misma página a través de la sagaz alternancia del monólogo interior –donde el narrador desaparece y se diluye en las conciencias de los personajes– y el estilo indirecto libre, en tercera persona gramatical, como método narrativo. Los episodios en que la culpabilidad aflora intermitentemente como conciencia del grado de irreverencia de las acciones de ambos personajes están ligados a la condicionalidad sagrada que reviste de un valor especial a los espacios, los objetos y las personas que ofician en el convento. En la novela de Hoyos a lo sagrado se le atribuye la virtud de materializar las instancias intangibles de las que dependen los mortales, de allí que se le conceda un trato singular de sumisión, devoción o temor, es decir, toda una tipología de sentimientos excepcionales. Remitiéndose

¹⁶ Por ejemplo: “Porque del corazón provienen los malos pensamientos, los homicidios, los adulterios, las fornicaciones” (Sagrada Biblia, 1973, págs. Mt. 15:19-20).

a la valoración de las cosas sagradas, santo Tomás de Aquino indica que la causa por la que se les llama así es porque están destinadas al culto divino y, por el hecho de estar destinadas al culto de Dios, se hace de ellas algo divino. De allí que se les deba veneración: todo aquello que implica irreverencia hacia ellas es injuria que se hace de Dios y constituye un sacrilegio (Aquino, 1981, pág. 1275). Desde esta perspectiva, las acciones de Estefanía y de sor Etelvina son agraviantes pues los personajes advierten en sus comportamientos una experiencia de desorganización interior y moral que, tal como verbalizan, no pueden evitar pero que, finalmente evidencian la mala intención o cierta manifestación de desprecio hacia la sacralidad.

El sacrilegio, entendido como una razón especial de deformidad en el que se viola una cosa sagrada, está enumerado en tres diferentes especies: el personal (*ad personam*), el local (del *locus*) y el real (*verum*), es decir, contra las personas, los lugares y los objetos sagrados. Esto en el sobrentendido de que al considerarse a las personas consagradas como sagradas, el lugar y los objetos sagrados que se usan están subordinados a la santidad de quien oficie el culto a Dios¹⁷.

En el segundo tramo de la novela *Sor Terrible*, se articulan varias anécdotas sexuales entre sor Etelvina y Estefanía en diferentes claustros del convento. Además, las celdas de ambas religiosas son utilizadas aleatoriamente para la comisión del pecado contra el voto de castidad. Tanto sor Etelvina quien ya había recibido las Órdenes Sagradas como la joven novicia, que había realizado votos simples, son retratadas, a hurtadillas, incurriendo en sacrilegio:

¹⁷ Para dar claridad sobre este punto se reitera lo expresado en la Sagrada Escritura: “El señor no eligió la gente por el lugar, sino el lugar por la gente” (Sagrada Biblia, 1973, pág. Mac. 5:19). Así, el sacrilegio cometido contra una persona consagrada es más grave que contra lugares y objetos pues en la persona está contenido el carácter sagrado de los otros dos.

Ella tomó la iniciativa. Me subió el batón y se subió el de ella. Yo estaba inmóvil, aterrada. Me tocaba por todas partes. Me acariciaba los muslos, me acariciaba el sexo. Parecía una loca. Yo disfrutaba verla gozando tanto, pero yo propiamente no sentía nada. Mis ojos estaban clavados en la puerta de la celda, esperando que de pronto alguien abriera. Sor Etelvina me acarició y besó durante una hora y media. No pude demorarme más. Tuve que regresar a mi celda aterrorizada. No pude volver a pasarme a su celda (Hoyos, 1973, pág. 19).

O, más adelante, en un episodio dedicado a los encuentros sexuales entre el padre Alcántara y Estefanía:

Y comenzó a acariciarme los ojos, la boca, la nariz y a decirme ternezas.

No demostraba lujuria. Y a mi me gustaba que me acariciara, pero recordaba que él era sacerdote y pensaba que yo estaba pecando. Entonces me enfriaba.

[...]

- ¿Quieres conocer mi celda? Me preguntó.

- Claro, padre— le dije.

[...]

El padre Alcántara comenzó a bajarme el slack difícilmente porque soy de cintura fina pero nalgona y ancha de caderas. Y cuando apareció mi bikini calado se enloqueció. Acabó de bajarme el slack apresuradamente y me remangó el bikini hasta las rodillas. Entonces se quitó la sotana (Hoyos, 1973, pág. 34).

Estas jornadas sexuales de la novela derivan en sacrilegio del *locus*, entendiéndolo como la violación de un lugar designado como sagrado. Se incluyen bajo este rótulo las iglesias, capillas, conventos, monasterios, palacios episcopales, pero también, cualquier recinto que pueda quedar contaminado por el acto pecaminoso que se perpetra en él. Del cruce de espacios y personajes investidos como sagrados se genera el denominado sacrilegio *verum* que constituye el tratamiento irrespetuoso de objetos sagrados. En algunos episodios de la novela este pecado ocurre en medio de la administración de los sacramentos y, en especial, de la eucaristía —de valor supremo para la Iglesia porque está destinado a santificar

a los creyentes—o con útiles, accesorios y diferentes objetos reservados al ornato de la iglesia y de sus ministros. Sobre una y otra circunstancia la novela refiere: “Sor Etelvina me ofrecía sus comuniones y yo también. Cuando el sacerdote levantaba el cáliz, en el momento de la Elevación, sus ojos llenos de amor se encontraban con los míos” (Hoyos, 1973, pág. 21) o: “Un día Sor Etelvina al pasar cerca de mi hacía la capilla, me besó el velo” (Hoyos, 1973, pág. 23).

En esa línea de acciones, santo Tomás de Aquino dictamina que: “todo pecado que comete una persona consagrada es materialmente y, por así decirlo, accidentalmente un sacrilegio [...] que va directamente en contra de su santidad, por ejemplo, el de fornicación en una virgen consagrada a Dios” (Aquino, 1981, pág. 1276). De esta forma se constata que en la acepción más clásica y específica el sacrilegio no solo incluye a la comunidad exterior a la iglesia como renuente, sino que circunscribe a sus propios religiosos cuyos pecados se elevan al grado de sacrilegios, como en el caso de la monja y la novicia. Violar el honor de una persona consagrada también comprende el daño físico infligido a un clérigo o un religioso; esta manera de sacrilegio deriva, a su vez, del sacrilegio *ad personam*. Un par de episodios, del primer y tercer tramo de la novela, dan cuenta de este tipo de pecado capital que, bajo el privilegio del canon, se castiga con pena de excomunión: “Sor Josefa alzó los ojos y me miró despectivamente. Agarré la escoba y se la lancé con todas las fuerzas de mi dolor. La escoba le dio en la cabeza. Sor Josefa lanzó un grito y se fue al suelo” (Hoyos, 1973, pág. 8) y:

El padre Alcántara le agarró los brazos. Etelvina libró el izquierdo y envió un zarpazo al rostro de su reverencia, quien lo esquivó, pero las uñas le alcanzaron el cuello. Una línea rojiza apareció en la garganta blanca y gruesa, bien afeitada.

- ¡Etelvina es un sacerdote! ¡Respetá!— grité y me metí entre los dos (Hoyos, 1973, pág. 38).

La segunda situación de la teatralización del deseo, la *percepción sensorial*, retrata un campo de actuación de las amantes que no se reduce a las zonas inferiores del cuerpo, ya que los efectos argumentativos de la lujuria involucran a los órganos responsables de la actividad sensorial de los personajes: los ojos, porque al mirar tocan y atrapan¹⁸.

También el tacto figura como suave caricia y promesa, así las manos adquieren un rol protagónico en los actos secretos denominados “impuros”: “Entonces ella me tomó las manos y me miró apasionadamente. Más no fui capaz de seguir adelante. Me desprendí y me alejé. Durante el mes siguiente sólo hubo miradas, pero ya estaba encendida la chispa de la mutua atracción” (Hoyos, 1973, pág. 16). Más adelante:

Tropecé y caí.

Sor Etelvina se apresuró a recogerme. Sentí una gran emoción cuando me tocó [...] se dispuso a untarme unguento en las magulladuras.

Estábamos solas.

[...]

Luego exclamó emocionada:

- Usted tiene muy bonitas piernas, hermana— y me apretaba los muslos.

Nos miramos y nos apretamos las manos con fuerza (Hoyos, 1973, pág. 17).

La tercera situación, de *ambivalencia espiritual/lascivo*, es aquella a través de la cual la lujuria cristaliza el deseo en una condicionalidad dual y antitética: el amor romántico y, por ende, espiritual, que había inspirado en la joven la belleza de sor Lucía, y el amor lascivo, como una disputa entre la carne y la religión que convoca el personaje de sor Etelvina. Ambos

¹⁸ De hecho, en el muy conocido pasaje de la Biblia sobre “El adulterio y el homicidio de David” se subraya el compromiso de la mirada con el pecado de la lujuria y de otros vicios que vienen vinculados a ella. Allí se explica cómo el rey poeta, persuadido por los encantos que se le ofrecían a la vista, termina cometiendo una serie de faltas, todas muy desagradables a ojos de Dios que empiezan por el contacto visual: “Una tarde levantóse del lecho y se puso a pasear en la terraza de la casa real, y vio desde allí a una mujer que estaba bañándose y era muy bella” (Sagrada Biblia, 1973, págs. Sam. 11:2-27).

caminos, el espiritual y el lascivo, le otorgan una importancia desmesurada al sexo ya que en ellos la sexualidad adquiere dimensiones absolutas, extravagantes: el personaje casto, al renunciar al placer sexual, le otorga la importancia suprema de estar siempre pendiente del tema, de allí que su figurar narrativo esté signado por la inacción, y su renuncia se va convirtiendo en una obsesión sexual, una negación que va glorificando el sexo. Por tal motivo, es un personaje congestionado de cara a aquello de lo que procura apartarse. Análogamente, el ser lujurioso circula en la novela con la reiterada conciencia de su deseo como una especie de “afecto vergonzoso”. Este personaje sobrelleva, al tiempo, una incontinencia que toma literariamente la forma humana del personaje nervioso y escondidizo. La insistencia de su búsqueda está perfilada por una tendencia a la normalización de su conducta. Así, su disposición favorable a la apertura sexual lleva a que algunos personajes, más versados en concupiscencia, consideren la castidad como una forma de perversión sexual y tiendan a normalizarla. Pronto se asiste al episodio en que éstos defienden a la fornicación de sus numerosos detractores, pero, también, se asiste a la consecuencia lógica de estas valoraciones en que el colmo de la lujuria es tener acalorados encuentros sexuales en la biblioteca del convento para después, serenamente, dirigirse a la capilla y rezar la nona. Luego de un encuentro sexual, se presenta esta tipología de los personajes lujuriosos:

Diagonal a mí estaba ella sentada muy tranquila, rezando. Esto me impresionó mucho. Yo tan asustada y ella tan tranquila. Entonces murió en mí la idea de que Sor Etlvina fuera una santa. La vi ahora tal como era: una apasionada mujer habituada a las relaciones amorosas con sus compañeras. Ese día no quise verla más [...] Angustiada, esperé al capellán para confesarme (Hoyos, 1973, pág. 18).

La cuarta situación de la teatralización del deseo, la *alerta de contención moral*, es la alarma constante sobre la peligrosidad de la lujuria como vicio que lacera al alma y que afecta, además, a la facultad de la razón. La pérdida paulatina de los juicios valorativos y

reflexivos inhiben la soberanía de la medida, permitiendo la entrada al gobierno instintivo y la desmesura sobre el cuerpo. En la cuestión 153 “Sobre la lujuria”, santo Tomás advierte que: “Cuanto más necesaria es una cosa, tanto más necesario es guardar en ella el orden de la razón y, por consiguiente, más pecado habrá en la transgresión de dicho orden en ella [...] Es propio de la lujuria el incumplir el orden y moderación que la razón exige” (Aquino, 1981, pág. 1439). A causa de la gran relevancia que tiene este vicio por la pérdida de racionalidad a la que conlleva en beneficio de los placeres venéreos, santo Tomás lo postula como vicio capital del modo que sigue: “Un vicio capital es el que se ordena a un fin muy apetecible, de tal modo que, al apetecerlo, el hombre llega a cometer muchos pecados [...] Pero el fin de la lujuria es el deleite venéreo, que es el más fuerte. [...] Queda claro, pues, que la lujuria es un vicio capital” (Aquino, 1981, pág. 1439). Por esa razón, un pecado es más grave en tanto procede de una mayor sensualidad, siendo el ardor de la lujuria el máximo desencadenado por el fragor sexual. Para respaldar su argumento, santo Tomás se refiere a otros teólogos que, antes que él, han reflexionado sobre la dificultad que sobreviene en el lujurioso:

Por eso dice San Agustín, en su obra *De agone christiano*, que entre todos los combates del cristiano los más duros son los referentes a la castidad, en los que se lucha diariamente y se triunfa raras veces. Y San Isidoro, en su obra *De summo bono*, dice que por la lujuria de la carne se hace el género humano más esclavo de Satanás que por ningún otro pecado, porque es más difícil vencer la vehemencia de esta pasión (Aquino, 1981, pág. 1143).

Cortas líneas del relato *Sor Terrible*, alusivas en su generalidad, dan cuenta de un natural impulso de contención moral por parte de las propias amantes o de los testigos: “Nos besamos en la boca [...] y en adelante yo le huía [...] porque a pesar de mi temperamento, yo trataba de no dejarme arrastrar por la carne y ser una santa” (Hoyos, 1973, pág. 17). En otro momento: “Me confesé. El capellán me dijo que no volviera a hacerlo. Que huyera de

las ocasiones de estar a solas con Sor Etelvina” (Hoyos, 1973, pág. 18), “Sentía un gran temor al darme cuenta de que me estaba apartando de Dios y entregando al Demonio, pero aún durante la Sagrada Misa me asaltaba el pensamiento de las dos desnudas, una encima de la otra, amándonos. Y a la vez con el temor al Infierno” (Hoyos, 1973, pág. 20) o “Pero el temor al Infierno y la imagen de Diablo me asaltaban cada vez que evocaba el contacto íntimo que habíamos tenido” (Hoyos, 1973, pág. 21). Ahora bien, el impulso sexual acontece desde lo cárnico de los personajes pues, ciertamente, la carne es el instrumento del pecado, ya que “tiene un significado moral: indica al hombre decaído y frágil, que alberga tendencias y deseos hostiles contra Dios, conducentes por lo tanto a la muerte” (Rossano, Ravasi, & Girlanda, 1990, pág. 1439). Sin embargo, la condición cárnica del ser humano revela que su poder no es constringente, de allí la lucha interna y el insistente monólogo del personaje de Estefanía, ese debate íntimo evidencia la obstinada resistencia de su “yo” interior. Así, la *carne* es la que debe ser seducida, tentada, a despecho de la conciencia de culpabilidad del personaje en cuestión.

A través de las cuatro situaciones de la teatralización del deseo (*culpabilidad estremecedora, percepción sensorial, ambivalencia espiritual/lascivo, y alerta de contención moral*), surge en la novela el condicional “tentación” como un escenario enhebrado por las diferentes historias que se tejen sobre un deseo experimentado como algo que la mayoría de veces causa desaprobación y culpa en las amantes. La tentación es el vaso comunicante que, como cajas chinas, se alterna e imbrica para construir un todo narrativo funcional que va mudando en un argumento en que cada tentación lleva a otra y a otra. En ese serpenteo se va encumbrando el nivel de subversión para instaurar una atmósfera a ratos de pesadilla y a ratos de excesivo placer cuyas acciones se condensan, para luego saltar a otro episodio en que, de manera arbitraria, se cae en el mutismo y el sobreentendido. Esta prosa, sincopada en los

momentos de tentación y torrencial en los de lujuria, parece estar impregnada de la experiencia espiritual del impío, de quien transgrede —en un sentido religioso— la ley divina y atenta contra Dios por obcecación voluntaria e infidelidad.

Algunas lecturas del verbo “tentar” están asociadas a “hacer prueba de”, este sentido claramente benevolente en que se prueba a una persona con miras a mejorarla, algo que Dios hace frecuentemente para santificar aún más a su pueblo (Davie, Martin et al, 2016, pág. 892), no es un sentido integrado a la novela de Hoyos. Ciertamente allí los personajes condenan la lujuria, pero, sobre todo, se alertan ante la condición homosexual de las religiosas. El criterio tradicional de la moral católica es de clara y contundente condena pues la facultad sexual del ser humano está reservada para la relación conyugal, por tal motivo los actos homosexuales son percibidos como intrínsecamente desordenados, y, consecuentemente, son condenados como depravaciones graves que por ningún motivo ameritan consentimiento alguno¹⁹.

Así como la moral católica insiste en la valoración rígidamente negativa respecto a la homosexualidad y se manifiesta sobre la inautenticidad de este tipo de amor que no entiende ni respeta las leyes internas del lenguaje de la sexualidad (Compagnoni, Piana, & Privitera, 1992, pág. 855), del mismo modo el placer homosexual que se retrata en la novela de Hoyos alude a la conciencia sostenida de esa sexualidad como un placer torcido, desviado. El prejuicio de la novela se comprueba en la dificultad conceptual que tiene con respecto a la sexualidad lesbiana, pues allí se evidencia una carencia de terminología apropiada para

¹⁹ De hecho, las condenas al comportamiento homosexual figuran tanto en el Antiguo Testamento donde se consideran “una abominación” (Sagrada Biblia, 1973, pág. Lev. 18:22). Como en el Nuevo Testamento, en las *Cartas de San Pablo a los romanos*, se relata cómo Dios, enojado con los paganos idolatras que lo rechazaban, les castigó haciendo que una mujer deseara a otra mujer para el ejercicio infame de la lujuria: “Por lo cual los entregó Dios a las pasiones vergonzosas, pues las mujeres mudaron el uso natural en uso contra naturaleza” (Sagrada Biblia, 1973, págs. Rom. 1:25-26). En efecto, en el Nuevo Testamento, son abundantes los textos que condenan el pecado de la homosexualidad (Lc. 10:12, 17:29; Mt. 10:15, 11:23-14).

referirse al gozo a que esas páginas se refiere. El texto no reporta un vocabulario ni unos conceptos adecuados, la voz narrativa utiliza un extenso glosario de circunlocuciones y eufemismos para describir lo que hacen estas mujeres, su condición sexual. A modo de ejemplo: “mi temperamento” (Hoyos, 1973, pág. 17), “vicios contra la naturaleza” (Hoyos, 1973, pág. 38), “Etelvina y yo nos queremos” (Hoyos, 1973, pág. 40), “mi pasión por las mujeres no es correcta ni natural” (Hoyos, 1973, pág. 54), “Me confesé con otro sacerdote, desconocido y le enteré de *mi problema*. Le dije que yo me daba cuenta de lo *anormal* y *pecaminoso* de mi vida pero que no podía dominar mi *inclinación*” (Hoyos, 1973, pág. 54), “Entonces la llamé y le dije que me gustaba. Que sabía que ella estaba enterada de *mis problemas*” (Hoyos, 1973, pág. 57) o “Aunque la mayoría de *gente del ambiente* no es de Cali, es allí donde encuentra más libertad para llevar sus vidas [...] Le pregunté si conocía *muchachas del ambiente* y me dijo que varias” (Hoyos, 1973, pág. 83). Al no enunciarse, al negársele un nombre, la sexualidad lesbiana no existe, por lo tanto, tampoco existen las lesbianas, lo que existe en la novela es un reducto de los estragos de la lujuria en la existencia femenina. Efectivamente, la lujuria es el marco teórico de *Sor Terrible* y los personajes lésbicos su soporte empírico; a ellas no se les reconoce en tanto personalización del deseo al que se remiten sino a través del postulado moral que les condena.

La expulsión de sor Etelvina del convento por parte del Consejo de la Comunidad debido a la ya inocultable relación amorosa entre ella y Estefanía, influencia la toma de postura de la jovencita ya que ésta resuelve abandonar el convento y hacer vida marital con su antigua institutriz. La salida al “mundo”, tercera parte del relato, da entrada a una serie de vaivenes y suplicios a raíz del desenfreno sexual de la joven. El impulso amoroso, el placer sexual y el desengaño, se alternan hasta el último aliento de la novela, allí se ilustra un apetito que no da tregua y que tampoco se sacia en episodios marcados por excesivas acrobacias

copulatorias: “pero encuentro mayor goce psicológico acariciando la belleza de una mujer, besando su boca, lamiendo su sexo. Aunque a veces no logro conseguir el orgasmo con mujeres a pesar de que frotemos nuestros sexos durante dos y tres horas, hasta el agotamiento” (Hoyos, 1973, pág. 54), “A la medianoche las dos mujeres estaban empapadas en sudor y exhaustas, pero Estefanía afirmó no haber conseguido el orgasmo. Josefina dijo que tampoco” (Hoyos, 1973, pág. 65), o:

Entré a mi aposento obsesionada por mi vecina. Una puerta comunicaba los dos aposentos. Busqué una rendija. La hallé y me puse a mirar [...] Desnuda se acostó a reposar [...] y tomó de allí una botella de gaseosa vacía [...] abriendo las piernas se humedeció las partes con el resto del líquido que había en la botella [...] Primero despacio, luego haciendo girar la botella más rápidamente y después enloquecida levantaba su cadera y se metía la botella hasta el cuello en un remedo del acto sexual (Hoyos, 1973, pág. 81).

La vida de las criaturas retratadas es una cuyo imperativo se remite al consumo gradual y sistemático de su objeto sexual. En este *cuarto momento o momento de la “canibalización”*, correspondiente al tercer y último tramo de la novela, la mitad del elenco de los personajes está abocada a saciar sus necesidades fisiológicas con la otra mitad. Es así que, en la mayor parte del tiempo, el narrador transmite información sobre la conciencia de Estefanía: ésta se encuentra cavilando y calculando modos para agilizar el encuentro sexual. De esta manera transitan por su divagar narrativo una larga lista de amantes que, entre jovencitas, sacerdotes, parejas de esposos, periodistas interesados en documentar su historia, ex sacerdotes homosexuales y demás fauna urbana, se perciben como la forma desencantada del placer excesivo, el entuerto de desear el deseo, pues con cada consumación sexual se confirma lo que de soledad y perturbación habita en el deseo, como la otra cara de la misma moneda. En efecto, un constante desasosiego sobreviene en Estefanía, la mayoría de las veces

proveniente de su propia conciencia, por sus ajustes y cuentas, y otras de las veces a raíz de la vorágine sexual en la que vive:

Ya organizadas, Etelvina y yo nos habíamos adaptado a nuestra nueva vida. Pero ahora comenzábamos a tener remordimientos e intensas luchas interiores. Comenzábamos a tratar de querernos como madre e hija y evitar las relaciones sexuales. Y algunas veces lo lográbamos, pero la mayoría de las ocasiones podía más la pasión (Hoyos, 1973, pág. 30).

Más adelante, después de los episodios sexuales con Amparo, su joven vecina, el personaje de Estefanía comenta:

Me asaltaron temores y angustias de conciencia nuevamente. Y resolví visitar otra vez al padre Alcántara [...] Le confesé mi loca pasión por la muchachita [...] Me dijo perentoriamente que yo estaba corrompiendo a una niña [...]

- Yo quiero mucho a esa niña, padre. No puedo vivir sin ella. No voy a dejarla.

- ¿Pero reconoces que estás obrando mal?

- Si, padre (Hoyos, 1973, pág. 45).

O, en un episodio que evidencia el carácter volátil y andariego del personaje: “Tomé un avión para Bucaramanga resuelta a descansar veinte días y seguir a Maicao. Pero no soporté la falta de Amparo. Volví a su ciudad para verla. Y esa fue mi perdición” (Hoyos, 1973, pág. 50). El cierre de esta aventura amorosa, como de la gran mayoría de las que da cuenta la novela, hermanan la pena de amor con el pecado mortal: “Lo que sucedió luego en mi interior fue horrible. En mi pieza lloraba hasta el amanecer bebiendo ron y besando el retrato de Amparo. Ahora si yo necesitaba ayuda espiritual” (Hoyos, 1973, pág. 53). Además, los cierres de las anécdotas amorosas también confirman el carácter volátil de la condición humana, pues los seres que anidan en las páginas posteriores de la novela transitan como sombras cuyo ímpetu lascivo les hace aparecer para luego consubstanciarse con el amplio inventario de amores fugaces de la ex novicia. De esta forma, lo efímero, lo tórrido y lo

tormentoso enmarcan narrativamente la post-pasión en *Sor Terrible*. Tal *fatum* parece ser eco de las cualidades arquitectónicas del círculo del infierno al que están destinados los lujuriosos por Dante Alighieri en la *Divina comedia* pues, como es sabido, la primera noticia que entrega Dante sobre los lascivos, corresponde al Canto V, en que las almas divagan azotadas y eternamente impelidas por un fuerte viento que las embiste haciéndoles chocar contra las paredes y entre ellas mismas sin descanso. El uso reiterado del “aire” como fuerza persistente que castiga a la muchedumbre de almas escenifica a las personas que, ahora sombras que divagan, se dejaron llevar en vida por los vientos de la lujuria. El círculo carente de luz y profuso en rugidos del mar viene a simbolizar a través de trombas marinas, ventiscas y tempestades, las muchas formas en que la pasión amorosa se hace verbo en lo cárnico de la humanidad. Así, el protagonista del poema narra lo que divisa, en la más brumosa lontananza:

Supe que estaban condenados a semejante tormento los pecadores carnales que sometieron la razón a sus lascivos apetitos: y así como los estorninos vuelan en grandes y compactas bandadas en la estación de los fríos, así aquel torbellino arrastra a los espíritus malvados llevándolos de acá para allá, de arriba abajo sin que abriguen nunca la esperanza de tener un momento de reposo, ni de que su pena se aminore (Alighieri, 1994, pág. 46).

Así como la lujuria ensombrece el razonamiento y condena a divagar hasta el hastío en medio de la soledad de los caminos, discurren entre Dante más de mil sombras, cuyo amor les había hecho salir de la “vida”. Dos de estas almas, que deambulan con caminar más ligero y también de más sutil manera son llevadas por el viento, se acercan a Dante en medio de un aire malsano y negruzco para contarle la historia en la que el amor les condenó. Una de esas almas torturadas refiere: “Amor, que no dispensa de amar al que es amado, hizo que me entregara vivamente al placer de que se embriagaba éste, que, como ves, no me abandona nunca. Amor nos condujo a la misma muerte” (Alighieri, 1994, pág. 47) Así, la “muerte” de

estas dos almas heridas es la secuela de la cuantía de deseos que conducen a sitios dolorosos. Pero la muerte sobre todo es el desierto espiritual y, por lo tanto, afectivo, que les sobreviene. Una forma de consternación y desasosiego invade a cada personaje que, buscando encuentros amorosos, solo encuentra placer. En un encuentro íntimo con un ingenuo sacerdote, el personaje de Estefanía narra:

Y terminamos juntos. Yo sentí su leche caliente bañando mi recto a la vez que me estremecía con un delicioso orgasmo.

Me cedió el turno para ducharme y enseguida se duchó él.

Nos despedimos cansados, en silencio.

El padre Barcia estaba triste.

Muy triste.

¿Remordimientos? Tal vez. Yo recordaba mis angustias en el convento cuando tuve mis primeras aventuras con Etelvina. Tal vez el párroco se sintió igual que yo entonces (Hoyos, 1973, pág. 80).

De esta manera la lujuria, en su exacerbada compulsión a la repetición, se encuentra narrativamente con la monotonía y la predictibilidad. Contiguo a este ambiente se va generando una cierta desidia en los encuentros sexuales a través de los cuales empieza a filtrarse el hastío existencial de Estefanía. Tal frustración la lleva, en algún pasaje, a lamentar su desplante al mundo sensible personificado por sor Lucía en detrimento del mundo en que ahora habita, y recordar a la monja: “A pesar de mi agitada vida yo no había olvidado a Sor Lucía, mi adorada monjita ¿En dónde estaría ahora? Como me gustaría verla, pensaba” (Hoyos, 1973, pág. 70). La mitología urbana que destaca en esta parte del libro es una cuya vida turbia opera en contra de los principios y las virtudes sociales. Esa es la situación de Estefanía, ciertamente. Pero también la de cada ser con el que ella se cruza, aunque sus breves pasos dejen tras de sí un relente de transgresión, sicalipsis e impetuosa concupiscencia. La historia de este personaje da la impresión de evanescencia, de estar en el aire, de que su vida

está inconclusa, al igual que sus movidas no son compactas ni tienen, pese a la materialidad de sus encuentros sexuales, un componente de solidez.

Lo que de inconcluso y vaporoso hay en *Sor Terrible* es también el atributo de los seres que en sus páginas circulan. En ella, por supuesto, y en el último tramo de la novela también, hay un vacío, un algo que no llega a cuajar del todo, una indefinible sensación de que una hazaña pudo ocurrir y se quedó a medio hacer; se escurrió de las manos. La melancólica condición de promesa incumplida que sobrevuela el final del relato viene enmarcada por la reiterada imagen de santa fallida, de ángel caído, razón de ser del hilo argumental del libro. Al final, con evidente celeridad para salir del paso, el personaje de Estefanía comenta:

He conocido a un caballero cuarentón, muy culto [...] estoy pensando en serio con este hombre. Y creo que voy a dejar el ambiente. Estoy aburrida del ambiente.

Desde que estoy saliendo con mi nuevo amigo, no tengo necesidad de mujeres.

No sé, pero creo que ha llegado la hora de que yo forme un hogar normal con un hombre y tenga hijos.

Y es curioso, pero no me olvido de que cuando yo era niña, quería ser santa (Hoyos, 1973, pág. 104).

Una novela como *Sor Terrible* no debe ser analizada solo desde una perspectiva literaria, a través de la valoración del estilo y de la composición de su estructura narrativa, como el acabado producto artístico que es. En la novela el deseo y sus implicaciones narrativas se recrean y retratan por medio de un hilo argumental que ambienta al pecado capital y, por consiguiente, describe los meandros de la tentación y los sinsabores de sus secuelas en los personajes. Entonces, esta novela popular puede considerarse también como una “parábola” (Beristaín, 1995), una narración porfiada en enseñar moralmente una verdad: que el camino del vicio conduce a una desolación sin tregua. Ciertamente, el didactismo por medio del cual se hace la crítica de los vicios íntimos —que se vuelven locales— aspira en las

páginas del libro de Hoyos a la comprensión de la naturaleza humana, de ahí su carácter *parabólico*.

3.2 *El miembro de Lucifer o la virilidad satánica*

El miembro de Lucifer (1979) relata la aventura aurífrica de Jacinto Peñalver de la Fuente, un guapo aunque áspero español de cuarenta años, que, durante una larga temporada, había explotado hasta la saciedad una mina de oro y a los nativos de esas casi impenetrables cordilleras situadas entre el Valle y Antioquia, departamentos de Colombia. Grison, su fiel escudero, hombre pequeño y regordete, habiendo huido de París por haber violado a una niña, se une a Jacinto en su expedición americana en busca del preciado oro y de mil promesas de riqueza, poderío y lujuria que el midas español le había prodigado al burdo sirviente.

La historia comienza una fresca mañana de 1866, en la que Jacinto se baña desnudo en un riachuelo mientras su servidumbre, una mujer negra y dos indígenas cubiertas solo por taparrabos, le miran con solícito interés para dispensarle, luego de terminada la jornada de ablución en agua dulce, lisonjeros cuidados: masajes con aceites perfumados que terminan en opíparas comidas. Aunque en el curso de este episodio se suceden varios encuentros sexuales con las bellas lugareñas, lo realmente notable de las anécdotas que lo componen es la descripción del miembro viril del ser principal de este relato: “el blanco minero de tórax peludo, exhibía un órgano genital, incluidos los testículos, completamente negro. El pene de Jacinto Peñalver, en total erección, erguido como un mástil, parecía el de un africano del Congo” (Hoyos, 1979, pág. 4). El pene negro del personaje y la reiterada alusión a lo macrofálico de este, desde un principio singularizan la individualidad estética de Jacinto quien, dado su ímpetu vital, es decir, su voracidad por prodigarse riquezas y placeres

sexuales, crea una compleja combinación de factores que inciden no solo en la caracterización plástica del personaje sino en la dimensión argumentativa del relato.

Las andanzas de Jacinto están signadas por la artimaña y la fuga; condición que hostiga al personaje desde un pasado en el que ofició como sacerdote de una iglesia satánica en el Viejo Continente y que, al contar con una extensa variedad de personajes embaucados, los sucesivos escapes cambian abruptamente los escenarios de la novela: huir del remanso de las cordilleras de Los Vientos para encaminarse por una retahíla de pueblitos colombianos, hasta llegar a la capital colombiana, y después huir raudo hacia el Valle nuevamente, hacen que la novela, al ser leída de corrido, sea una truculenta sucesión de homicidios, alusiones satánicas, entuertos y episodios lúbricos que ratifican que en estas páginas la maldad humana se manifiesta sobre todo por y a través del sexo. Esta visión cruel y despiadada de la vida sexual es característica de *El miembro de Lucifer* y de ninguna otra novela hoyoseana, pues aquí el lector asiste a una misa negra, a asesinatos, a un sacrificio humano y a varios momentos de sollicitación de un cura a su feligresa durante la confesión, es decir, a un abanico de degradaciones morales que dejan un relente turbio en la vida emocional de aquellos que no comparten los vicios pregonados por el protagonista y que, después, por conmoción o por contagio, anidan en sus comportamientos más íntimos. En efecto, el picor sexual se traduce como una experiencia que animaliza y degrada a cada personaje con el que se relaciona Jacinto, él siembra y anima lo impúdico y lo irreflexivo en los demás. Esa animalidad animada que es lo “humano” en la novela vehicula la presencia del mal y sus resonancias simbólicas donde lo demoníaco se erige como telón de fondo de una historia que se funda en los restos de humanidad y decencia de cada ser que en ella aparece.

Así, la novela se estructura en tres grandes atmósferas: la primera y la más breve, la que concierne a la época de prosperidad de Jacinto en la mina de oro, caracterizada por la

licencia sexual y los buenos alimentos con el objetivo material de reunir suficiente dinero para fundar la iglesia de Lucifer en tierras colombianas y después partir a Francia; el segundo y más extenso, su traslado a la capital, donde establece dicha iglesia y entabla amores con Concepción Gutiérrez, bella bogotana adinerada e hija de familia con alcurnia militar; y, tercero, la caída en desgracia del protagonista y su fuga de la capital hacia el suroccidente colombiano, donde la integridad épica del personaje se descompone por su inadecuación a un destino que sobrepasa su humanidad.

El modelo de caracterización de la imagen de Jacinto es la nominación misma de su personaje en el sentido que en él toda apelación inicial indica la vitalización de una individualidad delimitada por rasgos que no se alteran ni crecen o se profundizan a lo largo de la historia. Por tal motivo, su caracterización es plana, pues presenta unos pocos rasgos como dominantes y socialmente manifiestos sin necesitar espacio para desarrollarlos ni reiterados énfasis que, a través de la anécdota, pudiesen alterar su carácter. En consecuencia, su representación alude a una economía en la caracterización del ser-personaje, economía que se focaliza en la diversidad del mundo y los sucesos que vive de modo maniqueo con la alternancia de situaciones en perpetuo contraste: abundancia-pobreza o suerte-desgracia. De esta manera la novela de Hoyos alude a la novela de peregrinaje, la más simple variedad del género novelístico. Allí:

El personaje carece de características esenciales y no se encuentra en sí mismo en el centro de la atención artística del novelista. El personaje, que se mueve constantemente en el espacio, tiene, en esencia, una magnitud neutra y vive una serie de aventuras. Su movimiento y sus aventuras le permiten al novelista desarrollar y mostrar espacialmente la diversidad geográfica y social del mundo: países, ciudades, nacionalidades, culturas, diferentes grupos sociales y sus modos de vida (Bajtín, 2019, pág. 98).

Aludiendo en todo momento al naturalismo clásico –*El Satiricón* (ca. 60) atribuida a Petronio o *El asno de oro* (ca. 170) de Apuleyo– y, más concretamente, a la picaresca europea –*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554) atribuida recientemente a Alfonso de Valdés, *Guzmán de Alfarache* (1604) de Mateo Alemán o *La vida del buscón* (1608) de Francisco de Quevedo–, la novela de Hoyos desconoce el proceso de formación del personaje pues aunque la condición social del personaje (pícaro) cambie, su perfil de antihéroe se mantiene sin conciencia moral, inconforme consigo mismo y evitando establecer algún vínculo social duradero o profundo, ya que él está abocado a vivir cosas curiosas e inesperadas en ese mundo que le ha sido dado.

La novela de Hoyos, que corresponde a la tipología de aventura, remite a categorías temporales elaboradas de forma muy escueta. El significado especial de la aventura se adecúa a segmentos temporales de corto alcance en que la brevedad de las acciones (instantes, horas, días, el atisbo de la mañana o la oscuridad de la noche) se manifiestan en la ausencia del tiempo histórico y, por lo tanto, la desintegración del mundo en sucesos aislados que se articulan y alternan a lo largo de la trama. Entonces, el tiempo en *El miembro de Lucifer* consiste en el tiempo de la aventura, la contigüidad de cada uno de los momentos y las anécdotas enmarcan la unidad del proceso temporal de la trama a través de enunciados habituales como: “Una mañana de octubre”, “Dos horas más tarde”, “A las once de la mañana”, “En ese mismo instante” o “Momentos después” (Hoyos, 1979, págs. 14-19). La ausencia del matiz histórico en la enunciación del tiempo se percibe, sobre todo, en la alusión al tiempo biológico del personaje principal, pues el hilo narrativo está exento de cualquier modo de apelación a Jacinto que implique alguna identificación temporal con el ciclo vital, como su juventud o su entrada en la vida adulta. La novela no presenta a un personaje que se perfeccione o se degenera como consecuencia de eventos que obran en su carácter; en esta

trama, de fluida trabazón, se dice que han ocurrido hazañas en determinado lapso de tiempo, análogamente al suceder en el género picaresco: “En la novela picaresca, la secuencia cronológica lo es todo: ocurrió esto y luego lo otro y lo demás allá. Las aventuras, cada una un episodio que pudiera constituir una narración aparte, están unidas por la figura del protagonista” (Wellek & Warren, 1979, pág. 258). De allí que la edad y nacionalidad de Jacinto son señaladas tan solo de manera formal, como predicado de base, pues el personaje permanece fijado, inmutable, como fondo propio, ya que el transcurrir del mundo exterior no afecta su aspecto ni alude a su camino vital –que permanece invariable en esencia y que solo hacia el final de la novela, con su muerte, se alude a la axiología de su enorme poder corruptor–, sino a la organización de su destino o la fortuna o desventura del mismo.

En efecto, los acontecimientos no tienen implicaciones en Jacinto, sino en su destino, la secuencia del hilo narrativo enfatiza en lo que el personaje hace y no en lo que es en la medida que participa del eje semántico de la lujuria y el mal. Así, el personaje hoyoseano erigido aquí es el punto sólido en cuyo rededor se efectúan toda clase de movimientos en la novela; su participación en esa esfera de acciones es típica y previsible, conserva, además, una jerarquía causal que no alude a los pequeños actos que conforman el tejido narrativo sino, a las grandes articulaciones que establecen el sentido amplio de la *praxis* narrativa.

Al ser este personaje una magnitud constante en la fórmula de la novela, el cumplimiento del destino y de la vida del mismo constituye el contenido del argumento y, en definitiva, articula la estructura de la trama. De esta manera, la relación entre el universo diegético y Jacinto es mecánica, no existe una relación intrínseca entre uno y otro, sino, solamente un convivir superficial en que el personaje se tropieza, sin mayores descabros, con las vicisitudes. El mundo tan irrevocablemente negativo que describe la novela se remite a una humanidad que, cuando no execrable, resulta incauta y por tal motivo, moralmente

maleable. Jacinto, al excluirse de la humanidad, se ocupa de corromper a los demás personajes de la historia, gozar de ellos para después destruirlos moralmente y abandonarlos. En el episodio que da cuenta de su huida de la mina de Los Vientos, debido a la persecución de un novio agraviado, el personaje le cuenta a Grison, por medio de una extensa analepsis, lo ocurrido en París:

Yo tenía organizada una iglesia de Lucifer en el [B]arrio [L]atino y celebraba misas negras. Y la prometida de Grandmaison, una grandísima puta que estaba ansiosa de ser violada por el Príncipe de las Tinieblas, prestaba su bello y gran culo para que el sumo sacerdote de Satanás consagrara en su maloliente y riquísimo hueco [...] Satanás en persona la violaba en la oscuridad por delante y por detrás [...] su novio allanó la iglesia de Lucifer con la policía y sorprendió a su prometida desnuda, con el culo lleno de vino, expuesto en el altar. Venía con tres asesinos para acabar conmigo, pero yo me había ido a un sitio más seguro (Hoyos, 1979, pág. 11)

Al personaje de Jacinto se le permite hablar con total desenvoltura, su descripción de las escandalosas prácticas en las que participa está signada por lo obscuro mediante el reiterado uso de la transgresión verbal y su consecuente efecto provocador que solidifica, escalonadamente, un contexto de creciente podredumbre moral. Así, son secundarias las contingencias exóticas que el personaje inaugura y anima, pues el lenguaje procaz cumple una función transcendental a los acontecimientos que no se limita a enervar el deseo, sino que lo multiplica mediante la puesta en marcha de un lenguaje alusivo a la depravación que gobierna al protagonista. De hecho, el personaje que habla, y la suma de sus palabras, son la esencia de una representación artística en la novela, por eso la orquestación novelística de la trama narrativa se gestiona en los diálogos directos de, en este caso, el personaje central. Los contenidos y las enunciaciones directas de Jacinto aluden, sin sosiego, a esa concreta concepción e interacción con un mundo que se adhiere a sus palabras. Se comprueba que los

actos del lenguaje literario suponen la organización compleja e intensa de un macrolenguaje que involucra al propio decir del personaje:

- Tendrás el culo de Dorotea Grison, como premio por la producción de este mes. Te daré a la negra, pero no vayas a destrozarla con tu trabuco [...] Recuerda que casi muere la niña de tu país [...] Úntate manteca y méteselo suave, lentamente. No bombees hasta que la negra no se haya acostumbrado a tu calibre (Hoyos, 1979, pág. 8).

Las palabras propias del personaje están enredadas con la imagen de su mundo; la procacidad de Jacinto no responde a un dialecto individual, sino que, exponencialmente, modula cierta significación social. Sobre el hablante en la novela se ha dicho que “una lengua particular en la novela es siempre un punto de vista particular sobre el mundo, que pretende un significado social” (Bajtín, 2019, pág. 565). Ciertamente el discurso directo del personaje orchestra el tema de la novela e introduce escenarios preñados de imágenes sórdidas. Esta inevitable interdependencia verbal-semántica gestiona un horizonte propio en el que zonas de acción reproducen y resuelven la voz del personaje.

En los textos narrativos los pasajes descriptivos del lugar son de gran relevancia en tanto que no solo dan cuenta de la posición geográfica en que se sitúan los personajes, sino que, además, se relacionan con la forma física en que se perciben y contemplan dentro del tejido estético de la novela. Al estar la historia narrativa determinada por la forma en que se presenta el relato, los lugares están estrechamente relacionados con la percepción plástica que de ellos se ambienta. Así, “estos lugares, contemplados en relación con su percepción, reciben el nombre de espacio. El punto de percepción puede ser un personaje que se sitúa en un espacio, lo observa y reacciona ante él [...] Esta distinción puede dar lugar a una tipología de la presentación espacial” (Bal, 2016, pág. 106). Entonces el marco en que se inserta el

mundo referido se extiende a través de las formas, los colores, los sonidos y el volumen de la perspectiva diseminada por el discurso del personaje.

De esta manera la población hoyoseana se enmarca en exteriores donde el espectáculo de la suciedad y el abandono compaginan con la mezquindad y la vulgaridad del ser principal del relato, allí se mezclan excrementos, sexo y podredumbre humana: “Un arroyo que recogía las aguas negras de las viviendas pasaba por el centro de la calle. Los gallinazos sacaban de allí desperdicios e inmundicias y se los disputaban”, mientras, en el interior de una posada, Jacinto expresa: “Que me parta un rayo, Grison, si no meto mi lengua al gatito de Concepción”, luego de compartir con su esbirro diversas impresiones sobre la mujer en cuestión, la voz narrativa describe un afuera donde habitan: “Mendigos de ruanas astrosas, con lamparones, con llagas en las piernas. Otros, sentados en el suelo, enseñaban sus piernas monstruosas por la elefantiasis. Y los había con las orejas y los labios carcomidos por la lepra” (Hoyos, 1979, págs. 15-16). La selección y orientación del entramado de la historia y las imágenes con las que se abastece, despliega un punto de vista sobre el mundo que tiene una significación determinante en novelas como esta.

La información narrativa que se obtiene del relato se deriva de la focalización en el personaje de Jacinto Peñalver y de la perspectiva diegética de la mundanal podredumbre que instiga la narración por medio de una adjetivación recurrente. En este cruce de información se va tejiendo dos realidades endogámicas que no solo no desentonan, sino que se contaminan una con otra. Incluso podría decirse que, desde el enfoque estilístico, la trama, entendida como “la disposición artística de los acontecimientos que conforman la narración” (Selden, 1987, pág. 20), insiste en consolidar esas dos grandes líneas narrativas que, desde el inicio, se unifican como el discurso referido en el mundo narrativo. Aunque es grande la zona de coincidencia entre el discurso directo de Jacinto y el universo diegético de la narración, esta

última realidad se va adelgazando notablemente en tanto que, página tras página, el énfasis de la estructura narrativa se focaliza en el ser y el hacer discursivo del protagonista. La descomposición moral del contexto da amplio paso a la propia condición maligna del personaje, cuya figuración recae en la anunciación de la negrura de su inmenso órgano copulatorio. Esta forma de presentación de la identidad física del protagonista es directa, más o menos continua y posee un alto grado de codificación retórica, llegando a generarse una caracterización del tipo “retrato”, al que ha aludido Luz Aurora Pimentel como forma descriptiva de la retórica tradicional (Pimentel, 2017, pág. 71).

Así, el pene de Jacinto Peñalver de la Fuente apertura el planteamiento de principios sobre la función de la apariencia del ser-personaje en el relato. La función de la imagen del individuo establece la caracterización tipológica de la novela y, al tiempo, una serie de expectativas sobre qué se puede esperar de un personaje con ese aspecto. En efecto, el retrato fisionómico de Peñalver involucra su pasado y su futuro narrativo, es decir, está conectado con el argumento de la novela. Inicialmente su presentación física se remite a la puesta en marcha de su singular anatomía: “Y antes de que la muchacha terminara suspendió la operación para colocar la cabeza de su gran verga negra en la puerta de la vulva, que estaba ahora húmeda y resbalosa. Penetró a la mestiza lenta y decididamente hasta sepultar su grotesco órgano en las entrañas de la muchacha” (Hoyos, 1979, pág. 5). Este retrato literario incluye, asimismo, el inventario de emociones suscitadas y deseos que su aspecto físico genera en aquellos que lo contemplan:

Jacinto Peñalver salió de la corriente tiritando y fue recibido por la india [...] La india, con una sonrisa maliciosa, seguía friccionando a Jacinto Peñalver. Le desató los calzoncillos y se los bajó rozándole intencionalmente los genitales [...] Peñalver con las manos en las caderas, sonriendo, esperó que la india le quitara los calzoncillos. La muchacha se arrodilló, agarró el miembro con sus cobrizas manos y se lo metió a la

boca [...] La otra india y la negra habían acudido y esperaban tras la primera. Cuando esta les cedió el turno, la negra continuó con la impúdica caricia (Hoyos, 1979, pág. 4).

Más adelante, en un momento de prematura tensión narrativa, mediante el secreto y su consecuente expectativa, el personaje de Jacinto trenza y orienta los acontecimientos que se sobrevienen en la secuencia cronológica: “–Concepción, soy un peregrino acosado por un secreto terrible y con un corazón hambriento de amor– y el hombre avanzó hacia la muchacha y le tomó ambas manos” (Hoyos, 1979, pág. 20). Asimismo, el papel de la imagen física corrobora y atiende al contexto nauseabundo, de suciedad e indecencia en que se enmarca su devenir narrativo. Aquí la apariencia del personaje es analógica al entorno, es inseparable del contexto. Entonces, no es un retrato, como advierte Bajtín, que encierre al hombre, sino que lo abre y muestra el destino del individuo en su apariencia (Bajtín, 2019, pág. 155). A efectos de la novela, el descomunal pene de Jacinto, y su atípica negrura, ambientan y predisponen el destino del personaje. Si es que los penes son, en general, la herramienta masculina de la lujuria por antonomasia, el pene negro en un cuerpo blanco podría incluso declararse como satánico. Dado el ambiente en que se inserta a Jacinto, el tamaño y, sobre todo, la pigmentación del miembro remiten a una cuestión mucho más cercana a la biología que a la teología, por lo menos inicialmente: una sexualidad bestial, primitiva pero sugestiva, porque ciertamente el enorme pene negro de Jacinto fascina tanto como horroriza a los personajes con los que se relaciona.

Frantz Fanon en su clásica obra, *Piel negra, máscaras blancas* (1952), ha señalado que el negro simboliza lo biológico, el sexo fuerte, lo salvaje, lo animal, pero también al diablo y al pecado. Esa *imago* generalizada que se tiene del negro le ha fijado, además, en lo genital, por ello el negro se ha eclipsado y se ha convertido, sobre todo, en un miembro (Fanon, 1952, págs. 150-151). En efecto, la tradición cristiana ha relacionado la negrura con el pecado y el

deseo, de modo especial, al Demonio con la oscuridad; en multitud de circunstancias se encuentra ese inevitable contraste entre la perversión diabólica y la santidad piadosa manifiesta en el antagónico tinieblas/luz. *El miembro de Lucifer* retoma la connotación moral tenebrista del tradicional motivo literario reiterado en diferentes obras en que el humano tiene tratos con el Demonio. El motivo, comprendido como un programa narrativo cuya recurrencia organiza y dirige al texto mismo, reproduce en la novela de Hoyos un claroscuro estético que se expresa en las formas de la dualidad y de la hipérbole. Ciertamente, en el personaje de Jacinto se difumina la línea divisoria entre lo humano y lo animal: de hecho, su figurar narrativo insiste en lo bestial del hombre y en cómo se dirigen esos impulsos en su radio de acción. Sus acciones, igualmente, confirman que su comportamiento responde a un fuero íntimo en que, al darse vía libre a la bestialidad, el Demonio se encuentra allí, enquistado, agazapado en las entrañas del personaje pecador que se niega a doblegar su parte animal.

Uno de los muchos crímenes por los que fueron imputadas miles de mujeres durante las cazas brujas que, entre los siglos XIV y XVII, se produjeron en Europa y América del Norte, fue el de establecer contacto íntimo con el Demonio. El testimonio de Anna Pappenheimer, solitaria mujer de Munich, generó una oleada de confesiones femeninas sobre la forma, el volumen y la pigmentación del pene del diablo, documentada en *Con mentalidad propia. Historia del pene*:

El pene del diablo fue la obsesión de todos los inquisidores y la “estrella” de prácticamente todas las confesiones de las brujas. Las mujeres afirmaban invariablemente que era frío [...] La mayoría afirmaba que era de color negro y que estaba cubierto de escamas [...] Unas equiparaban el pene del diablo con el de una mula y decían que “El Diabólico” lo exhibía constantemente porque se sentía orgulloso de su tamaño y su forma gigantesca (Friedman, 2007).

En efecto, la mayoría de esas mujeres que ardieron en la hoguera acusadas de brujería por haber correspondido –con satisfacción– las blasfemas atenciones de Satanás, caracterizaban ese miembro viril con insistentes alusiones tanto a su tonalidad como a su calibre. La presencia narrativa de la negrura y el pene grande, se remonta a la consideración judeo-cristiana que concibe la sexualidad negra como pecaminosa. De hecho, la exégesis bíblica ha interpretado que la relación entre negrura e hipersexualidad –simbolizada por el imponente pene africano– deriva de la Maldición de Cam. En este pasaje bíblico el patriarca Noé maldice con la esclavitud a uno de sus hijos cuando se entera de que éste, al haberlo encontrado en su tienda desnudo y en estado de embriaguez, se burla al contárselo a sus hermanos (Sagrada Biblia, 1973, págs. Gn. 9:20-27). Ciertamente el texto original se remite a la “desnudez” de Noé, sin embargo, es claro que se trata de un eufemismo del pene. En términos de la hipersexualidad como pecado situado, la burla manifiesta de Cam por el estado vulnerable en que ha encontrado a su padre erosiona la autoridad patriarcal de éste último porque ridiculiza la modestia sexual que ensalzan las leyes mosaicas. De hecho, se ha señalado que para san Agustín: “la causa y el efecto del pecado original es el deseo, el síntoma y la enfermedad es la erección. De una sola tacada, este solo hombre transformó el pene mucho más de lo que haya podido hacerlo cualquier otro hombre: el báculo sagrado se convirtió en la vara del diablo” (Friedman, 2007, pág. 49).

La literatura que aborda temáticas demoníacas generalmente pone énfasis en la interioridad psicológica del personaje central dado el carácter ubicuo del Demonio. Sin embargo, la variedad de versiones que han recreado al cornudo personaje ha robustecido el *motif* literario, pues desde el lastimero e impotente Lucifer aislado en la Judeca del “Inferno” de Dante en la *Divina comedia* (1307), pasando por la magnificencia y estoica resistencia del Satanás de John Milton en *El paraíso perdido* (1667), hasta el diablo en *Los hermanos*

Karamazov (1880) de Fiódor Dostoyevski, que resulta tan esencial para el plan divino pero, a la vez, es tan perversamente destructivo. Sin duda, la representación literaria de Satanás ha convocado a diferentes roles y variados frentes culturales que, desde el punto de vista estilístico, atienden al problema de la personificación de la oscuridad, de la destrucción perpetua y del salvaje mutismo.

Las diferentes versiones de ese personaje condensan al archivillano universal, antípoda de lo divino y, al tiempo, pauta narrativa apocalíptica de la salvación humana. Darren Oldridge señala que, en los siglos más cercanos, no sólo los poetas continúan presentando narrativamente a Satanás como un vacío aniquilador, en total, como una suerte de desolación perpetua sino que, “además de retratar el carácter del diablo en términos de sus deficiencias, la espantosa negrura que ocupa su ser, los poetas han establecido paralelismos entre su condición y la situación similar, pero menos catastrófica, de hombres y mujeres” (Oldridge, 2012, pág. 118). El acercamiento entre los humanos y el Demonio se debe fundamentalmente a la propia condición de Lucifer, el ángel máspreciado y sello de la perfección divina, que, enaltecido por su hermosura, fue expulsado del cielo. El reconocimiento de su propio esplendor dio paso a una multitud de vilezas en las que su codicia, soberbia y maldad, le privaron de la gloria divina, por ello Dios lo consumió en fuego y arrojó sus cenizas en tierra, en donde mora condenado a una vida material desesperada en la que “espanto serás” (Sagrada Biblia, 1973, págs. Ez. 28:12-19). En efecto, la tragedia del Demonio es la tragedia de aquel que, anclado a un anhelo, a una aspiración de grandeza que se le antoja posible, es vencido por los envites de la realidad. No se tiene conocimiento de algún pacto del Demonio con otra entidad, pero lo cierto es que su narrativa expresa la desesperación de quien experimenta el desajuste entre sus deseos y un mundo en el que no acaba de encajar. A raíz de su tortuosa y perpetua condena –y la luz de la dialéctica por

inversión– al Demonio solo le interesaría ganar adeptos como lenitivo a su alicaída existencia, de allí que, sabio sobre lo indispensable y conecedor de la condición humana, se muestra comprensivo con las limitaciones y necesidades de los hombres.

El mito faústico, cuya leyenda se popularizó en el siglo XVI, atiende al pacto demoníaco a partir de la insatisfacción intelectual de un hombre que, debido a su desmedido afán de conocimientos, vende su alma al maligno poniéndose en contacto con Mefistófeles – un diablo de menor alcurnia– o directamente con el Demonio, para conseguir su respaldo en este mundo. Los frutos de ese pacto se materializan en una serie de viajes y aventuras que, entre demostraciones de magia, conocimientos y destrezas adquiridas y, además, excesos sexuales, clausuran al final de la narración cualquier posibilidad de perdón divino del protagonista. Fausto tradicionalmente ha encarnado el mito universal del pactante, aquél que ávido de esplendor mundano experimenta en su fuero íntimo el insoportable anhelo de trascender la realidad y de chocarse violentamente con ella. Los orígenes del mito se remontan al reconocido impresor alemán Johan Spiess que publicó, hacia 1587, un libro anónimo de cuentos sobre el Doctor Johann Faustus, cuyo argumento fue posteriormente retomado en diversas obras literarias como la de Christopher Marlowe en *La trágica historia del doctor Fausto* (1604), la de Johann Wolfgang von Goethe en *Fausto* (1829) y, más tarde, la del *Doctor Faustus* (1947) de Thomas Mann.

En *El miembro de Lucifer* se asiste a la vida de un hombre que, habiendo entregado al Demonio algo tanpreciado para el catolicismo como el alma, se rebela contra Dios, contra las convenciones morales e incluso contra sus propias limitaciones humanas, pues el acontecer narrativo de la novela descubre que todas esas transgresiones lo llevan a la muerte. Es iluso creer que la novela de Hoyos tiene una existencia independiente de la tradición literaria que le antecede, pues ella también hace parte de una constelación literaria poblada

de novelas ya existentes a las cuales se integra. En la teoría literaria de mediados del siglo pasado se discutió que toda obra literaria es posible a partir de otras obras con las que se integra, discute o transforma. Julia Kristeva, aludiendo a los postulados sobre el *dialogismo* de Mijaíl Bajtín, explica que en el universo discursivo del libro ocurre un hecho capital: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (otros textos). Así, “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee al menos como *doble*” (Kristeva, 1981, pág. 190).

Las novelas, entonces, existen entre otros textos y a través de ellos. Este denominador común de la obra literaria al que se ha denominado como *intertextualidad* permite comprender la novela como “un suceso lingüístico que cobra sentido en relación con otros discursos” (Culler, 2000, pág. 46). Ciertamente, la novela de Hernán Hoyos entra en compleja relación con obras contemporáneas o del pasado que han aludido al pacto demoníaco, es decir, tiene un sentido en relación con la tradición narrativa del pacto, pero también tiene una significación para sí misma a partir de lo que en ella se fragua, se actualiza y se propone, por eso la novela también es *autorreflexiva* (Culler, 2000, pág. 47). Identificar la manera implícita de la construcción del sentido dentro de la novela de Hoyos a través de las obras con las que dialoga y de la imaginación local que allí se instaura permite reflexionar sobre la misma práctica literaria.

Así pues, el resorte primario de la decisión de pactar con el Demonio es alcanzar un poder sobrenatural similar al divino para superar las intrínsecas limitaciones derivadas de la inevitable condición humana y satisfacer sus propios anhelos. En *El miembro de Lucifer* los móviles de la alianza diabólica son bastante mundanos y materiales, en Jacinto no se encuentra el afán de trascendencia, ni la voluntad de develar conocimientos crípticos o

dominar destrezas complejas. Sus motivos, como los del pactante en *El conde Lucanor* (1335), son puramente utilitaristas: radican en la obtención de riqueza, con el añadido hoyoseano del placer sexual desmesurado. El hombre que acude al Demonio por una ambición material ya fue retratado por Don Juan Manuel. Allí un solitario adinerado que cae súbitamente en la pobreza es interceptado por el Demonio para ofrecer sus servicios. Sobre los términos de este negocio en el *Cuento XLV* se lee: “Díjole también que, si quisiera hacer lo que él le dijese, le sacaría de miseria y le haría más rico que nunca había sido ninguno de su linaje, pues era el Demonio y lo podía hacer [...] Entonces hicieron un convenio, y el hombre se declaró su vasallo” (Don Juan Manuel, 1977, págs. 167-168). El motivo del pacto como último recurso de la desesperación humana está asociado aquí con la ambición y con la imagen de un Demonio todopoderoso por el que se filtra una economía subterránea en que, al parecer, todo está a la venta por un mismo precio: el alma humana. Allí también se encumbra a Satanás como el redentor financiero de último recurso. A diferencia de la versión de *El conde Lucanor*, de Jacinto no se tiene noticias de un pasado calamitoso. Aunque, ciertamente, el personaje de Hoyos sí comparte con el de Don Juan Manuel un campo semántico de servidumbre y adoración al Demonio.

La imagen que del maligno ofrece la novela es la de una especie de sustancia espiritual que, pese a su caída del estado de gracia, conserva un poder que ningún otro ser terrenal posee, por lo cual todo orden sobrenatural está al alcance de los humanos si acceden a los elementos axiales del concurso demoníaco. En un episodio en que Jacinto socializa con otros personajes, este reivindica su vasallaje al maligno y además les comenta a sus correligionarios cómo los consagrados al Demonio gozan de poderes excepcionales:

Nuestro dios es el Príncipe de las Tinieblas, el Demonio, más claramente, el valeroso Luzbel. Lucifer premia a sus partidarios más leales dándoles poderes especiales, como

el don de la invisibilidad, el poder de volar, la destreza invencible en el manejo de las armas, la riqueza y la salud. Llegará el día de la batalla final y de nuestro triunfo. Si trabajamos intensamente entonces los más distinguidos luciferinos formaremos parte del gobierno de la Tierra (Hoyos, 1979, pág. 27).

El demonólogo español, fray Martín de Castañega, en su *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, identificó la existencia de dos tipos de pactos con el Demonio: el *expreso* en el que, por medio de palabras claras y formales, se reniega de la fe y se promete obediencia al Demonio, para posteriormente entregarle el ánima y la disposición de su cuerpo; el otro, el *implícito*, es aquel en que, sin apostatar de la fe católica, un intermediario que actúa en nombre del Demonio y del pactante agiliza el acuerdo y permite la celebración del pacto diabólico entre las partes (Castañega, 2001, págs. 33-34). El pacto diabólico en que se ha involucrado Jacinto es *expreso* debido a la claridad de los términos en los que él enlista la serie de atributos y favores que el maligno le dispensa y sus respectivas obligaciones. Allí también se asiste a la franca conciencia del Diablo como antítesis de Dios. Si bien la novela no se remite a la genealogía de esa escisión teológica, sí apunta a la mutua exclusión entre la iglesia católica y la demoníaca de la manera en que la comprende el fraile español, como un afuera de infidelidad: “Dos son las iglesias de este mundo: la una es católica, la otra es diabólica [...] La iglesia diabólica es generalmente, toda la infidelidad que está fuera de la iglesia católica, cual no es propiamente una porque no creen, ni adoran, dios verdadero [...] ni reciben ni tienen sacramento que aproveche y valga” (Castañega, 2001, pág. 24). En Jacinto Peñalver se manifiesta el desprecio tácito del satánico hacia las instituciones y las leyes de Dios. En algún momento, presionado por Concepción, su móvil erótico en la novela, se reproduce un diálogo:

- Jacinto, ven conmigo a la iglesia de San Francisco. Fray Antonio es el único que puede auxiliarnos.

- Te repito que con curas no quiero nada. Y yo no necesito auxilio de nadie (Hoyos, 1979, pág. 58).

En la novela las palabras de los personajes gozan de un estatus particular pues, como se decía en líneas atrás, no solo allí también se orquesta la temática de la obra, sino que al aludir a la realidad designada representan también el acto de articular la frase. Esto quiere decir que “con curas no quiero nada” no significa solo que al personaje le agradan o no los sacerdotes, sino que este cumple a ojos del lector un acto: articula una frase y rechaza una institución. Así, la significación no se resume a través de lo que el protagonista “dice”, sino, sobre lo que se representa cuando lo expresa, el componente actoral de la emisión lingüística. Sobre las palabras de los personajes Tzvetan Todorov explica que “toda palabra es, a la vez... un enunciado y una enunciación. En tanto enunciado, se refiere al sujeto del enunciado y es, pues, objetiva. En tanto enunciación, se refiere al sujeto de la enunciación y guarda un aspecto subjetivo, pues representa en cada caso un acto cumplido por ese sujeto” (Barthes & Todorov, 1970, pág. 188). Cada enunciado que corrobora la presencia del Demonio en la vida cotidiana de Jacinto solidifica su fe y permite, a la vez, considerar la posibilidad de una relación directa –aunque no expresa en los episodios– y satisfactoria entre el pactante y el Demonio. De hecho, Régulo, un personaje que se entera de que Jacinto es sacerdote de Lucifer, le comenta a su prometida: “En Peñalver no se nota el castigo ¡si le vieras! Todos sus trajes son hechos por modistos en París, tiene un caballo negro mejor que el del general Melo, es fuerte, es buen mozo, simpático y gasta dinero a manos llenas. Y no trabaja” (Hoyos, 1979, pág. 37). El protagonista de esta novela está también caracterizado por su relación con los otros personajes, su identidad narrativa se estructura, en parte, por lo que dicen estos de él.

En Jacinto, gracias al pacto satánico, el orden maravilloso y el orden natural se solapan pues se alcanzan realidades soñadas, la realidad vivida y su contraste onírico se funden, se atraviesan repetidamente bajo el mismo nombre y se adhieren al personaje. Jacinto, por tal motivo, es el producto combinatorio de lo real y lo onírico; el personaje remite virtualmente a lo sobrenatural encarnado. Si como piensa Barthes, en el relato *yo* no es ya un pronombre, es un nombre, el mejor de los nombres; decir *yo* es infaliblemente atribuirse significados; es también proveerse de una duración biográfica, significarse como un objeto del destino y dar un sentido al tiempo (Barthes, 2004, pág. 56). Así, el discurso prototípico del pactante que es captado por la astucia demoníaca se encarna en el personaje y en la naturaleza económica de su nombre propio. La operación narrativa recurre a la unidad nominal del personaje para canalizar esa colección de rasgos a través de las cuales se soporta y confirma la cosmovisión de quien pacta. En las primeras páginas de la novela de Hernán Hoyos, el protagonista manifiesta:

Sólo cuatro cosas valen en este mundo, Grison, y las tenemos todas: juventud, belleza, riqueza y salud. Son los cuatro dueños del mundo. Los viejos, los feos, los pobres y los enfermos, se dedican a tonterías para consolarse. A rezar a dioses imaginarios, inventados por los astutos para vivir de los tontos, a estudiar ciencias y a vivir en matrimonio. Allá ellos, Grison, pero nosotros no estamos entre esos infelices (Hoyos, 1979, pág. 7).

La relación del hombre con el Demonio o, por lo menos, la expresa intención de vincularse a él, implica la mutualidad confesa de obligaciones bilaterales. De hecho, el elemento temático que se estructura en el protagonista adquiere las dimensiones de hilo enhebrador de la trama narrativa. La organización y disposición de los pensamientos que, de forma directa expresa el personaje, constituyen la unidad sustantiva de la vida del ser pactante. Debido al comportamiento temático que personifica, Jacinto es idéntico a sí mismo,

esta unicidad del personaje que lo envuelve tautológicamente en su esencialidad discursiva es, como ha señalado Bajtín, un elemento temático necesario en la novela picaresca y en otras novelas de aventuras (Bajtín, 1994, pág. 219). Así, no solo es imprescindible para el relato la aceptación verbalizada del pacto demoníaco del personaje: “Ya no tengo salvación, amada mía. He vendido hace tiempo mi alma al Diablo” (Hoyos, 1979, pág. 49), sino que es necesaria la reiterada alusión a su severidad y soberbia, a su falta de voluntad para aceptar simples principios morales. Remitiéndose a las valoraciones distintivas que rigen el pacto con el diablo en la comedia barroca, Natalia Fernández señala que “la asunción de una alianza expresa con el Demonio exige una serie de formulismos que la convierten en una especie de rito iniciático por el que el pactante pasa a regirse por una nueva escala de valores encaminado exclusivamente al deleite mundano” (Fernández Rodríguez, 2007, pág. 20).

En efecto, en el acaecer mismo de la trama se recalca en lo péfido y, en modo amplio, en las predilecciones terrenales de Jacinto que se escenifican a través de comilonas, bravuconadas, enfurecimientos y despotismo, impulsos que no parecen surgir involuntariamente en la novela, pues no se dan de forma aislada, sino que se suceden simultáneamente configurando el carácter del pactante. A través del temperamento del personaje se filtran, además, corrosivas fórmulas demoníacas que, como escala de valores, revelan el entramado del pacto como una integración progresiva de sentido que, por medio de unidades narrativas concomitantes, vertebran argumentativamente a la novela. El sentido, comprendido como la capacidad que tiene una obra de entrar en correspondencia con sus elementos propios, se esclarece en la posibilidad de articular cada elemento que reside en ella. Esto equivale a pensar la novela como una unidad mayor, como una totalidad integrada por sentidos que residen en cada elemento que la conforma.

Roland Barthes indica que el relato es una jerarquía de instancias y que comprenderlo no es solo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer “estadios”, proyectar los encadenamientos del “hilo” narrativo sobre un eje implícitamente vertical, por lo tanto, leer un relato no es solo pasar de una palabra a otra sino de un nivel a otro (Barthes, 2016, pág. 11). Así, todo en el relato es funcional –incluso los pequeños detalles– y en él no hay unidad a la deriva, sino que la totalidad de la información que está allí escrita es notable y remite a una unidad de contenido. De allí que la novela de Hoyos asiente su estructura sobre el pacto demoníaco por medio de cinco elementos contenidos en el Cuadro 3.

Cuadro 3. Estructura básica del *pactum dæmonicus* en la novela hoyoseana

Cinco elementos en los que reposa el pacto en <i>El miembro de Lucifer</i>	
1. Caracterización del pactante	Protagonista: Jacinto Peñalver de la Fuente. Trasfondo religioso: creencia católica que deriva en satanismo. Monumental insatisfacción existencial vecina de una enorme voracidad sexual. Impulso vital dirigido a la obtención de riquezas y placer sexual.
2. Caracterización del demonio	Teología muy primaria y, por momentos, desordenada. Denominado indistintamente como Lucifer, Diablo, Satanás, el Demonio y Luzbel. Su influencia en la trama se canaliza a partir de las acciones y el discurso del pactante. Único y verdadero héroe de la historia. Tahúr silente, pícaro invisible que, como encarnación del mal supremo, tima al timador.
3. Naturaleza del pacto	Fuera de escena (elipsis). Pacto maligno <i>expreso</i> de tipo explícito cuya evidencia reposa en la fisionomía íntima del protagonista. El cuerpo del pactante está unido irrevocablemente al Demonio. Pacto jurídico (sinalagmático y conmutativo), que atiende a la permuta del alma por los beneficios malignos.
4. Frutos del pacto	Para el demandante: riqueza y sexo, constantes viajes, asesinatos que quedan impunes y frecuente demostración de destrezas físicas y mentales. Para el oferente: misa negra con oblación femenina en el altar y la fundación de la iglesia luciferina en la ciudad de Santa Fe de Bogotá.
	El desenlace de la novela escenifica el engaño del Demonio.

5. Destino del pactante	<p>Repentino impulso de búsqueda de redención divina del pactante (más retórica que real). La muerte del pactante retrata el drama de quien se extravía en el pecado.</p> <p>El arrepentimiento del personaje no es contundente. La intervención divina tampoco se gesta. Castigo de tipo ejemplar.</p>
--------------------------------	---

Fuente: elaboración propia.

En *El miembro de Lucifer* se asiste al resultado del pacto con el maligno y no al trámite del mismo. El transitar narrativo del personaje es una sucesión de triunfos y aciertos en los que, entre contrapunteos, descansa el talante del pactante. En la novela de Hoyos el cuerpo del protagonista, como rúbrica del pacto, permite comprender la caracterización del Demonio que se realiza en la novela donde, a través de ritualidades varias, se dispone el tratamiento pornográfico del pacto demoníaco. Ahora bien, el encuentro entre el discurso pornográfico y el pacto demoníaco es posible por la *recursividad*, entendida como los elementos temáticos que convergen en la obra. Esta “recursividad temática” hace posible la convivencia y la cercanía entre ambas formas discursivas –la del porno y la del pacto demoníaco– dentro del entramado novelístico. Además, la recursividad temática presente en la labor narrativa otorga una unidad *cuasi* autónoma a la obra. Esos recursos temáticos y/o figurativos aparecen en distintos grados de representación en el acaecer narrativo del relato y podrían clasificarse en cuatro recursos que enmarcan y sustentan el pacto con el maligno en la novela: *idiosincrasia libertina del pactante*, *marca íntima del pacto*, *caracterización pneumática del Demonio* y *misa negra* (Cuadro 4).

Cuadro 4. Recursos temáticos y *modus operandi* del pacto en la novela hoyoseana

Recursos del pacto en <i>El miembro de Lucifer</i>	<i>modus operandi</i>
	- El secreto y el “castillo amurallado”

<i>1. Idiosincrasia libertina del pactante</i>	<ul style="list-style-type: none"> - El viaje - El Mal - Lenguaje prosaico
<i>2. Marca íntima del pacto</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Carnalidad maligna - Pecado y negritud - Virilidad metonímica
<i>3. Caracterización pneumática del Demonio</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Invisibilidad y omnipresencia del mal - Sustancia/espíritu - La ciudad y su atmósfera
<i>4. Misa negra</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Iluminación del espacio interior - Narración y percepción sensorial - El personaje femenino

1. Idiosincrasia libertina del pactante

El giro dado al Demonio en la novela de Hoyos es significativo: lo presenta como Príncipe de las Tinieblas en conflicto cósmico contra Dios, como ángel caído omnipotente y, por lo tanto, invisibilidad inevitable de la existencia humana. Allí se esculpe –aunque con ausencia de tejido– la fuerza oscura del mal. La representación narrativa de una figura de tal complejidad y de tan variadas metamorfosis literarias se condensa, sin embargo, en un mismo campo semántico: “como animalejo repugnante, como poderoso altanero o en su carácter fáustico o donjuanesco, viene siempre cargado de valores negativos. Acumula sobre sus anchos hombros todo lo que tiene ver con el enemigo, lo extraño y ajeno, lo desconocido y misterioso. La lubricidad, la aberración, el mal y la perversidad son atribuciones demoníacas” (Tolosana, 1992, pág. 219).

La “presencia” del Demonio en el relato de Hoyos, tan real como alegórica, se traslapa al protagonista, pues en su vida se instaura el orden viciado de la realidad como el poder soberano. Jacinto, lujurioso e insumiso, ambiciona vivir del modo que lo hace la deidad con

la que ha pactado porque realmente el héroe hoyoseano no es un hombre sino un semidiós, un superhombre nietzscheano (“te esparciré mi divina leche de hombre superior” dice expresamente Jacinto a la mestiza en la mina de oro), y aspira a fundar una especie de divinidad a partir de todos sus crímenes. Allí las blasfemias, el sacrilegio, el derroche y la avaricia, las orgías, el satanismo, como también los asesinatos, se confirman en cada página como un individualismo corrosivo y de implícita ajenidad afectiva.

Claramente la inhumanidad y la búsqueda de placer del personaje de Jacinto, sintetizada en el pacto demoníaco, expresa una existencia consustancial a la depredación sexual que deja a su paso. Esa especie de impulso interior altanero y arrogante que le lleva a toda serie de ruindades compagina con la fabulación literaria que del personaje *libertino* retrata el Marqués de Sade en sus relatos. La alusión indirecta al libertino sadeano se reitera en la novela de Hoyos mediante una escala de valores orientados al deleite mundano que es como se retrata la idiosincrasia despótica de Jacinto.

Desde las primeras páginas el personaje español se siente por encima de los demás en tierras colombianas, se sirve de ellos y actúa como amo generando a su alrededor una estela de siervos. Su carácter endurecido ya está formado desde el inicio y no muta en ningún momento de la novela por lo que se trata de un perfil estático cuyo transitar se rodea de una serie de abusos que va dejando a su paso. Así, rara vez hay una línea de diálogo en que se revele alguna interioridad de Jacinto, pues, en general, su presencia en la novela está signada por la exterioridad de sus acciones, de allí que poco sepa el lector sobre él. Esto no se debe entender como una falta de conciencia del personaje, sino, sobre todo, como un sobreentendido que gobierna el comportamiento utilitarista del protagonista: para él “bueno” es aquello que se desea, hacia lo que propende y “malo” es todo aquello que le causa aversión. Así, más descriptivo que prescriptivo, el vicio le representa además grandes dosis de utilidad

porque cada pasión incrementa su potencia y robustece un proyecto hedonista que no cuestiona y tampoco mengua. Sobre este estado de la voluntad del libertino, Susan Sontag ha comentado en referencia al personaje sadeano que este se encuentra profundamente activo en su propia pasividad y, al carecer de conciencia personal, pretende neutralizar las asociaciones personales de su sexualidad (Sontag, 1985, pág. 37).

En efecto, esta apatía emocional o la falta del desarrollo del componente intersubjetivo en las escenas sexuales hacen parte de la inmunidad insigne de la ficción pornográfica: “Entonces fuimos una por una a levantar nuestra falda ante él: hasta más arriba del ombligo, por delante, y hasta la cintura, por detrás. El monje recibió aquel homenaje con una indiferencia hija de la saciedad: ni se inmutó. Después, mirándome, me preguntó qué tal me encontraba tras mi aventura, y al ver que sólo respondía con lágrimas, se echó a reír” (Sade, 2015, pág. 206), expresa Justina sobre el monje Antonino, uno de los cuatro “santos ermitaños” que reside en el monasterio esclavizando jovencitas. Parecido desprecio se retrata en el libertino de Hoyos que, después de haber “tomado” a Concepción, le dice:

- Vete, vete ya.
- ¿Para dónde me voy Jacinto?
- Vete a tu casa, vete rápidamente.
- A mi casa no puedo volver, Jacinto. Estoy deshonrada.
- ¿Deshonrada? ¿Y por qué tienen que enterarse en tu casa de lo que has hecho? ¡Coño! Concepción volvió a iniciar su llanto mientras Jacinto empezó a reír (Hoyos, 1979, pág. 57)

El libertino se autoproclama conocedor de la verdad sobre el goce y al tiempo, le es implícita la disponibilidad de los otros personajes para su propio goce. Ciertamente el libertino se prefiere a sí mismo por encima de todos los demás como héroe inexpugnable, revela en su registro narrativo la antropología cínica de quien se mueve sólo por la obtención

del placer. Al perseguir los límites demandados por su lujuria, convierte a los demás personajes en intercambiables, de tal modo que los encuentros sexuales se resuelven de forma impersonal y objetiva, es decir mecánica, al punto de que las necesidades fisiológicas hablan por los personajes: “Más Peñalver había zafado el último botón y con dificultad extraía su gran pene totalmente erecto”, por lo cual le exhorta a Concepción: “Tócalo, amada mía y siente cómo está de caliente” (Hoyos, 1979, pág. 49), mientras Dolmancé, en *La filosofía del tocador*, le habla a Eugenia “Mi verga se encuentra muy cerca de vuestras manos; dignaos menearla, os lo ruego” (Sade, 2013, pág. 113).

Si en los diálogos de los personajes se filtra una forma de conciencia solo será aquella que está relacionada con el placer corporal y con los instintos más primitivos, sus palabras son unas que no se despegan de la piel. Así, cuerpo y personaje piensan lo mismo, como consecuencia el lenguaje directo del libertino articula lo que desea el cuerpo. Un desear por el que se reitera la individualidad, esa “neutralidad” a la que alude Sontag y que en ambos autores se instauran como una incapacidad congénita al devenir narrativo del libertino, “puesto que el acto sexual consiste siempre en tratar al otro como un objeto, eso significa que todo objeto es equiparable a otro y que, en consecuencia, el mundo vivo en su conjunto debe ser tratado no sólo a la manera de una colección de cosas, sino según el principio de una norma invertida” (Roudinesco, 2009, pág. 53).

Ahora bien, al no haber ni compromiso o transacción con los otros no hay prójimo, el único intento de armonización con los demás involucra a aquellos que son cómplices de sus propios intereses, esto es, la felicidad que les produce el vicio genera en los libertinos reconocimiento mutuo y pacto de cooperación mientras estén a la misma altura de poder (Lasaga, 1974, pág. 30). Entonces entre los cómplices prevalece una coherencia de clase engendrada por el placer. Tanto el mundo de Hoyos como el de Sade es enteramente social,

aunque por momentos los episodios redunden en el vicio y la lujuria a puertas cerradas, lo cierto es que la diégesis transcurre generalmente en exteriores, donde los libertinos establecen acuerdos ordenados y duraderos pese a la incesante alusión a su divagar. Algunos autores han aludido que en las novelas del marqués es manifiesta una suerte de “república sadeana” pues,

No hay libertino que viva en solitario, sin construir –y constituirse– en una «ciudad» por pequeña y aislada que sea; lo interesante es que aún sabiendo de tal contingencia y finitud rara vez pelean o disputan entre ellos y sus relaciones sociales funcionan tan bien, ordenada y emancipadoramente como la mejor Ciudad de Dios (Pinilla, 2013, pág. 498).

El protagonista de Hoyos y los libertinos de Sade muy a su pesar necesitan del otro – que no es su prójimo– no solamente para satisfacer sus deseos sino, sobre todo, para establecer sociedad pues el ejercicio del placer es relacional. La socialización del placer, entendida en esas páginas como una necesidad básica, da entrada a la fundación de escuelas, conventos y castillos amurallados del libertinaje o, iglesias satánicas, en que los comportamientos sicalípticos tienen lugar y los libertinos dentro de sus paredes gozan de inmunidad e impunidad.

Siendo hermanos en el vicio, el argumento envuelve a los libertinos en el prestigio y el poder. Al no haber forma de comunicación con los otros, el egoísmo es la norma de comportamiento que rige al libertino, al escuchar solo la voz de su propia pasión se funda su base moral. El crimen y toda forma de voluptuosidad no es condenable por ningún rasero que no sean los juicios propios. En el programa sexual hoyoseano y del divino marqués prima una especie de expropiación del “yo” corporal de cada personaje, allí es abolido el implícito arraigo moral y físico de cada cual imponiéndose como la tendencia natural de la organización social de esos mundos. Así, por ejemplo, la sociedad secreta entre Antonino,

Clemente, Jerónimo y Severino, monjes benedictinos que en *Justina o los infortunios de la virtud*, celebran misas negras en que a la víctima “la obligan a desnudarse, la hacen tumbarse boca abajo sobre una gran mesa, encienden unos sirios, colocan la imagen de Nuestro Salvador en sus riñones, y se atreven a consumir encima de sus nalgas el más sagrado de nuestros misterios” (Sade, 2015, pág. 229), recuerda la complicidad entre Jacinto y Grison, en cuyos actos delictivos, incluidas la celebración de eucaristías demoníacas, el encierro para aislar sus orgías y gestionar sus vicios lejos del escarmiento social y la sanción legal es estratégico. El tipo de lujuria que se encarna en esa forma de encierro es una cualidad de existencia narrativa manifiesta a través del secreto y el aislamiento, cuyo ejemplo emblemático es el castillo de Silling, que, escondido entre la Selva Negra, sirve de escenario a las rutinas sexuales en *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje* (1785). Efectivamente toda anécdota sexual en el mundo sadiano y hoyoseano se cristaliza en una suerte de “retiro espiritual”; en Sade se retrata la educación en las artes amatorias y la filosofía, y en Hoyos la aspiración a la trascendencia divina por el camino demoníaco y de la lujuria.

La utilidad de este secretismo radica en la comodidad espacial con que el libertino puede solazarse con sus víctimas –y con la complicidad de unos pocos– y evitar los recursos punitivos del “afuera” para fortalecer la institucionalidad del vicio en esos espacios cavernarios. Como allí la ley actúa a favor del despotismo, el aislamiento contribuye en el humano anhelo de los personajes por fundar instituciones ideales en donde la blasfemia, el asesinato, la fornicación, es decir, “las instituciones del movimiento perpetuo” (Deleuze, 2001, pág. 83), se legitimen mediante el común acuerdo de los libertinos por institucionalizar prácticas “infames”. Sobre esos recintos aislados y mayormente amurallados, Barthes ha explicado que “este «agujero» tiene como signo analógico la sede misma de los secretos: se

trata en general de sótanos profundos, de criptas, de subterráneos, de excavaciones situadas en los bajos fondos de los castillos, de los jardines, de los fosos, de donde se sube solo, sin decir nada” (Barthes, 1971, pág. 26). El autor considera que se trata de un viaje telúrico a las entrañas de la tierra, cuestión que, de hecho, puede estar vinculada con el viaje que los libertinos y sus súbditos hacen a las profundidades (anales) en sus múltiples perversiones.

Así como en Sade el placer es el objeto del pensamiento, en Hoyos el placer es móvil de cualquier acción, por consiguiente, ambas narrativas pretenden ampliar al máximo el universo de placer de sus libertinos llevándolos a experimentar un placer egoísta, inmediato y, sobre todo, transgresor, en cada episodio. Los personajes de Sade viajan mucho, el de Hoyos huye demasiado. Justina nacida en París, anhela llegar a Lyon cuando la trama le otorga orfandad; pasa un día en Luzarches, una noche en Tremblay, treinta días en Saint-Marcel, un trozo de día en el bosque de Bondy y, con un grupo de ladrones, descansa en otro bosque, el de Chantilly. Huye del castillo de Bressac por el camino de Lieursaint, en Auxerre conviene que mejor suerte le depara en Sens, pero en el camino se encuentra con el convento de Santa María de los Bosques. Más adelante, Vienne, Virieu y Grenoble se suman al recorrido de la desdichada protagonista. De Jacinto sabe el lector que nació en España, país que abandonó cuando tenía veinte años, que en Francia oficiaba en su iglesia satánica en el Barrio Latino, que en el bosque de Blois, en las proximidades del Petit Palais y en el arrabal de la Place de la Concorde o de la Montmartre, hizo todo tipo de trapacerías menores. Hospedado en un hotel parisino conoció a Grison y con él, huyendo de la ley y de familias perjudicadas, rondó por varios países vecinos. Estuvo en Cuba el año antes de entrar a Colombia, donde trianguló peripecias entre Antioquia, el Valle del Cauca y Cundinamarca, centro capitalino donde muere dejando en el aire el protagónico anhelo de convertir 45.000 onzas de lingotes de oro en un castillo con viñedos en París.

En sí mismo, el viaje es considerado un tema iniciático, de aprendizaje incluso; sin embargo, en los personajes sadianos y hoyoseanos no hay proceso de formación, pues el personaje es una magnitud constante en el proceder de la novela ya que sus valoraciones y atributos son estáticos, no cambian. Tanto Jacinto como Justina o Juliette en su carácter son un punto sólido, estable, alrededor de ellos se generan toda clase de movimientos y transitaros de la novela. Muy por el contrario, el entorno espacial sí que cambia. En términos de Bajtín en este tipo de narrativa:

Todo movimiento de la novela, todas las aventuras y acontecimientos presentados en ella, trasladan al héroe en el espacio, lo mueven en los peldaños de la escalera de la jerarquía social [...] pero el personaje mismo, su carácter, permanece invariable. El argumento de la novela, la composición, toda la estructura interna de la novela implican (postulan) esta inmutabilidad, esta solidez de la imagen del personaje: el estatismo de su unidad (Bajtín, 2019, pág. 109).

Así, en estas novelas los personajes *realmente* no aprenden nada, los libertinos se presentan desde el inicio en el último nivel del edificio inmoral o con la disposición natural del viciado. El viaje en la obra del divino marqués y hoyoseana atiende a una diversidad topográfica en que se enmarcan diferentes escalas de depravación. De allí que, si las novelas de *Justina* y *Juliette* son las novelas del movimiento, del “espacio plural” porque se viaja contantemente, Justina para ser victimizada y Juliette para victimizar (Lasaga, 1974, pág. 24); por su parte, la novela de *El miembro de Lucifer* pone el énfasis en la interrelación del mal y el movimiento. La inagotable energía de la población libertina se manifiesta en su capacidad de circular en bosques, llanuras, ciudades y villas; la geografía libertina incluye reiteradas alusiones a paisajes que no se agotan y caminatas que parecen no tener fin. En estos episodios se establece que sólo los más fuertes y los más dispuestos pueden sobrevivir porque son los que más pueden circular, los que logran mantener esa cadencia entre el vicio

y la persistencia. El hombre soberano de Hoyos tiene como fuente de energía el goce que le produce el mal, y eso no está alejado de la crueldad sádica. De hecho, el larguísimo inventario de homicidios, robos, violaciones y sacrilegios es la fórmula de la novela pues allí se exponen las enormes posibilidades de la concepción libertina del personaje que solo se agota cuando muere. Tal castigo, sin embargo, nunca llega en Sade.

El héroe hoyoseano, abismado en su maldad, está inmerso en un estado irreversible. No hay una línea en la que se vislumbre un personaje dubitativo pues, entregado al pecado y al vicio, la dialéctica que se instaura a partir de sus múltiples negociaciones manifiesta su anhelo de destrucción del otro. Tanto Durcet, Curval, Bandole, Dolmancé o Saint-Fond como Jacinto o Grison establecen un programa narrativo de todos los despotismos, allí no solo es imperativa la destrucción del otro sino implícita la destrucción de sí mismo por el desbordamiento de las fuerzas propias, del abuso de los sentidos ya que, fascinados por la opulencia de los placeres excesivos, se vislumbra la inminencia del propio fin.

Debido a lo anterior, vírgenes y mojigatas son necesarias para el hilo argumental del relato tanto como lo es la soledad conventual o la serenidad de un monasterio en las montañas. La “casa misteriosa que, entre los cerros, está dedicada al culto de Satanás” (Hoyos, 1979, pág. 53) es el marco en que Hoyos ambienta los desordenes más lúbricos en que el héroe del relato está inmerso en rutinas de saturación demostrativa en donde el goce se asocia al *mal*. Y está asociado por partida doble: porque lo que desea el protagonista es su propio *bien* en detrimento del placer o el bienestar del otro y, al mismo tiempo, porque su goce implica la vinculación del personaje cristiano a ceremonias y pactos con el maligno. Así, el *mal* se traslapa plenamente como cara y sello de una misma experiencia narrativa: una experiencia lúbrica pero también satánica.

Muchas veces la labor narrativa de *El miembro de Lucifer* se regodea en la suprema maldad de Jacinto: muertes a traición, robos a gentes ingenuas, violaciones a personajes desventajados y la repulsión al Dios cristiano dosificada en cortas frases sacrílegas que se suceden ocasionalmente. En tanto execrador, el héroe de Hoyos es especialista en modelar el mal, en justificarlo, recrearlo, pero también en el momento de mayor genitalia del relato, santificarlo por medio de la blasfemia. Así como D'Aucourt blasfema mientras se “descarga” en Madame Fournier en *Las 120 jornadas*: “«Dame, ángel mío, dame este hermoso culo para que lo chupe para que lo siga devorando» Y hundiendo en él un pie de lengua, y masturbándose él mismo, el libertino esparce su leche por mis piernas, no sin una multitud de palabras soeces y de blasfemias, imprescindibles, por lo que me pareció, para completar su éxtasis” (Sade, 1991, pág. 183); de modo semejante la cópula del protagonista hoyoseano culmina con la declaración explícita de su filiación al maligno: “¡Recibe mi leche divina de hombre superior, en honor del Príncipe de las Tinieblas, mi amo y señor” (Hoyos, 1971, pág. 57). En *Los libertadores del amor*, Sarane Alexandrian explica que “el libertino perfecto” es el ateo hasta el fanatismo que no sólo no cree en nada, sino que además le gusta burlarse de todas las creencias religiosas llegando hasta la blasfemia y el sacrilegio; su impiedad se manifiesta en delitos brutales, aunque, refiriéndose a lo que el autor denomina el “superhumanismo de la vida sexual”, el libertino no busca el placer sino simplemente gozar (Alexandrian, 1980, pág. 98). En ese universo lúbrico donde reinan los déspotas y el mal, y los demás personajes son reducidos a cosas, la sucesión de episodios consagrados al goce da entrada la utilización de efectos léxicos eficientes mediante líneas prosaicas.

Ahora bien, el vocabulario grosero parece un intento de que nada permanezca oculto de la idiosincrasia libertina. Que el mundo de las sombras no cubra lo inmundo, lo sacrílego o lo abyecto y que, por el contrario, el lenguaje directo de los personajes confirme lo que las

escenas descritas ya han anunciado para así no dejar espacio a lo inefable. Los personajes al no participar de esa ocultación por su uso del lenguaje soez amplifican el “mundo de las tinieblas” en que habitan para erigirlo en Ley. Ese uso del lenguaje es el lugar en que se exhibe la transgresión como norma, es decir, la norma de decirlo todo, pero decir, sobre todo, lo que no se debería decir. De allí el subrayado de que no habría desviación alguna que no pudiese ser expresada. En el capítulo “Decirlo todo o la enciclopedia del exceso”, Marcel Hénaff ha explicado que el arma de Sade es de orden lexical:

Son las palabras lo que Sade ataca; desviar su uso respetable, desplazar su empleo convenido, mezclarlas con las palabras interdictas, es decir, «vulgares» [...] El efecto de obsceno está en la producción de esa desviación instituida entre la forma sintáctica (e incluso retórica) tradicional y el significado del vicio, el cual supone una *sociedad* (y por tanto un orden político con sus valores, sus estructuras de derecho, etc.) que *no debería* hablar la lengua de la gente honrada y de las Bellas Letras (Hénaff, 1978, pág. 85).

La procacidad de Jacinto está relacionada con la influencia demoníaca y lo sobrenatural. Desde el momento del pacto –muy anterior al tiempo presente en que discurre la novela de Hoyos– el lector está ante un hampón depravado curtido por la costumbre del pecado. El universo narrativo de *El miembro de Lucifer* está poblado de grandes “fieras libertinas”, como Jacinto y su sirviente Grison, a través de las cuales se pretende inventariar una enciclopedia del mal fundamentada en su necesidad del goce ilimitado en detrimento del futuro celestial. La vinculación del Demonio al mundo del pactante supone la descripción de un mosaico de actos violentos y desmedidos; esos “pinceles demasiado fuertes prestos al vicio de personajes demasiado odiosos” (Sade, 1971, pág. 58) por los que se le reprochó a Sade en su época, son los trazos que delinean a un protagonista hoyoseano cuya estela narrativa es la historia del pecado y la perdición.

2. *Marca íntima del pacto*

Parece que la ausencia del episodio en que se consuma el pacto demoníaco entre los contratantes manifiesta la propia economía visual que se registra en la novela sobre el figurar diabólico y los negocios del ser humano con la entidad maligna. Este no es un asunto menor puesto que la alianza entre uno y otro constituye el episodio base de la novela de Hoyos. Así, lo sobreentendido y la rúbrica del pacto que fue y se mantiene en vigencia, se radican como certezas primordiales que el lector debe aceptar como la “diégesis pretérita” de la que no hizo parte. Esta historia configura narrativamente lo demoníaco por la reiterada alusión a su identidad y, en el caso concreto de Jacinto, por la mancha íntima que, como evidencia y recordatorio de aquel pacto fuera de escena, se mantiene a lo largo de la trama narrativa como mancha indeleble del alma del pactante. Algunos pasajes bíblicos aluden en diferentes momentos a la mancha como efecto del pecado (Sagrada Biblia, 1973, pág. Eclo. 47:22; Ef. 5:27) y aunque, en estos pasajes, la mancha remite al alma que por pecado compromete su gloria o, en el segundo caso, a la mácula de pecado que se asienta en una institución, diferente interpretación ofrece santo Tomás. El doctor angélico, en la cuestión 86 “La mancha del pecado”, manifiesta que la mancha se refiere a las cosas corpóreas: cuando un cuerpo limpio pierde su esplendor por el contacto con otro cuerpo y, como consecuencia, en las cosas espirituales se debe hablar de mancha por analogía con esa mancha por contacto. De allí que metafóricamente se llame mancha del alma al mismo menoscabo que ha sufrido el cuerpo (Aquino, 1981, pág. 774).

Ciertamente el pacto demoníaco, a partir de lo que se infiere en la novela de Hoyos, es una invención humana y no diabólica, la entidad maligna es quien acude al llamado que, desde el ejercicio del libre albedrío, hace el humano para resolver lo que entiende como una

profunda insatisfacción existencial. La suprema contrariedad de esa negociación jurídica es que, acudiendo al llamado humano, el Demonio inicialmente se muestra servil y condescendiente frente a esa maraña de incertidumbres que caracterizan al pactante. La tradición literaria así lo confirma: “¿Necesitas algo escrito –dice Fausto–, espíritu malo? ¿No has conocido un hombre de palabra? ¿No es bastante que mi palabra dada decida para siempre mis días?”, el personaje insiste: “¿Bronce, mármol, papel o pergamino? ¿He de escribir con pluma, cincel, cálamo? Te dejo la elección”, a lo que responde Mefistófeles “¿Por qué exageras con tanto calor tu charlatanería? Cualquier hojita es buena. Firma con una gota de tu sangre” (Goethe, 1995, págs. 50-51) o, en el caso del *Fausto* de Marlowe, Mefistófeles dice: “¿Qué quieres, Fausto, que haga?” a lo que el protagonista responde: “Te mando que me asistas mientras yo viva y que cualquier cosa que Fausto te ordene lo hagas”, así, entra el contrato de donación en escena: “Que yo asistiré a Fausto mientras viva si él compra mis servicios con su alma” para después ordenarle: “escribiendo un contrato de cesión con tu propia sangre [...] apuñálate el brazo valerosamente y compromete tu alma” (Marlowe, 1982, págs. 169,176-177).

En ambos casos el pacto no podría celebrarse sólo por medio del juramento verbalizado, ni con la solida intención de los pactantes o con el documento firmado por el humano. Es la gota de sangre, valorada como germen de vida, la que ritualiza la iniciación misteriosa de la alianza humano/demoníaca. Visto lo que se reproduce en ambos episodios, pareciese que la ceguera jurídica de los pactantes les impide comprender que, a la par que su alma, sus cuerpos también están envuelto en el enrevesado sistema contractual del que empiezan a hacer parte.

Sin embargo, la versión fáustica de Marlowe va más allá en el pasaje donde el intrépido personaje exclama: “Pero ¿qué es esta inscripción en mi brazo: «Homo, fuge»?”

¿Hacia donde debo huir? Si hacia Dios, Él me arrojará al infierno. Pero mis sentidos me engañan; nada hay escrito aquí. ¡Ah, si, claramente lo veo! Aquí está escrito: «Homo, fuge». Pero Fausto no huirá” (Marlowe, 1982, pág. 178). De esta manera la marca corporal en el pactante se inscribe, en la tradición fáustica, como evidencia de la alianza celebrada con el Demonio. Esta eventualidad puede entenderse como un desplazamiento de la carga temática concentrada en el contrato que se rubrica con sangre. En la novela de Hoyos ya se han resuelto las escenas de la tribulación humana, la exposición de motivos, la negociación y la firma del contrato, pues, en efecto, la marca que sobre su piel lleva el suscrito es válida para confirmar –y de paso resumir– el convenio entre ambas partes, a causa de esto es que con Hoyos se asiste a los entresijos narrativos del *postpacto*. Ciertamente, el cuerpo marcado remite a la entrega, suscripción e implícita unión del pactante con la entidad maligna. Algunos autores han sabido ver en la idea de entrega, comprendida desde un trozo de vestido hasta un poco de sangre, la forma en que “el bautismo diabólico se unía a la antigua tradición que entendía que dando un pequeño trozo de algo se otorgaba el derecho a la totalidad” (Arroyuelo, 1985, pág. 63). Así pues, resulta pintoresco que, para efectos del relato porno, el órgano copulatorio de Jacinto ennegrezca como rememoración a la alianza demoníaca.

En el protagonista de *El miembro de Lucifer* la mancha íntima apunta a la contrafigura del sacramento del bautismo, rito de adopción al cristianismo mediante el cual el Demonio y sus huestes son expulsados del cuerpo humano, incurriendo en lo que fray Martín de Castañega ha denominado como *execramentos*, es decir, el modo contrario a los sacramentos por Cristo de la iglesia católica, que están establecidos en la iglesia diabólica por el Demonio y sus ministros (Castañega, 2001, pág. 26). El estigma maléfico es interpretado por el propio personaje de Jacinto como una marca que le confiere excepcionalidad, que, no sólo evoca el pacto concluido con Satanás, sino que puede ser interpretada –como el propio personaje lo

hace— como un símbolo de exclusión social que parece sobre todo preocuparle a ojos de una posible amante de su mismo rango social o superior a él. A modo de disculpa, el protagonista le habla a Concepción:

- Si Lucifer, el Príncipe de las Tinieblas, pierde la guerra contra Dios, yo seré hundido junto con todos los sacerdotes luciferinos, en el fuego eterno. Más claramente, mi alma está vendida a Satanás, y solo la victoria de Satanás me salvaría.

- ¡Por Dios, qué miedo! Sálgase de esa religión...

- No puedo. Estoy marcado para siempre por el Príncipe de las Tinieblas. Una parte de mi cuerpo es negra. Es la marca indeleble que Satanás imprime a quienes le han vendido sus almas y por esa marca me reconocerán inmediatamente los soldados del arcángel San Gabriel.

- ¿Una parte de su cuerpo es negra? Pero si no se le ve nada negro.

- Sí, la tengo negra. Algún día te la mostraré (Hoyos, 1979, pág. 42).

Al incorporarse a la historia las definiciones que el protagonista da sobre el pacto y, en especial, sobre el origen de su marca diabólica, es implícita la interpretación de que el universo del Demonio tiene la franca necesidad de encarnarse en el ser humano y, por lo tanto, de expandirse, de verificar su entidad y autoridad en la piel del hombre. De hecho, refiriéndose a la imaginería imperante en la persecución de la brujería en Francia, durante el reinado de Luis XIV, Frank Donovan señala que un requisito del pacto con Satanás era la marca que él imprimía en el cuerpo de la bruja neófita como, también, su inclinación por marcar a aquellas que consideraba como inconstantes o aquellas cuya lealtad estaba en duda. Asimismo, reproduce que dicho estigma era bajo el vello del pubis y que, en general, todas las marcas del diablo eran morbosas (Donovan, 1971, págs. 125-126). Por ese mismo camino, Robert Muchembled también se ha referido —con testimonios de la época incluidos— a las marcas pudorosas dejadas por la garra del diablo en cuerpos femeninos como el sello

inequívoco del pacto concluido con Satanás. Marcas que, en la gran mayoría de los casos, se presentaban como anomalías y defectos de nacimiento (Muchembled, 2002, págs. 80-82).

El vínculo entre el mundo terrenal y el sobrenatural, presentado a través de Jacinto y del Demonio con quien pacta, se torna más estrecho entre cada episodio por el comportamiento cruel y por momentos bestial del protagonista. Así, ambos mundos y ambas figuras se acoplan, y se confunden un poco. Lo realmente interesante de la injerencia del Demonio en la piel del personaje es que el mundo de Jacinto se demoniza, está pautado por una influencia retórica del mal, por una suerte de intensificación malintencionada y pernicioso que invade al personaje y a su radio de acción. Esta especie de “naturalización somática” del mal es la manera en que la oscuridad del maligno irrumpe de manera visible en la realidad corporal y, por lo tanto, cotidiana, de la vida de Jacinto. En efecto, la pigmentación oscura del pene del personaje remite al dualismo pictórico propio de los teólogos medievales, quienes, a partir de la lógica binaria de lo divino y lo diabólico, valoran la luz como relativa al bien, a la gracia y, por oposición, la oscuridad como la negación, la nada, el mal (Tambling, 2016, pág. 5). El cuerpo ennegrecido como la indicación más sutil de que los demonios eran ángeles invertidos, representa la idea agustiniana del mal como ausencia de luz. Es ésta una salida estética al problema representativo del mal que, Darren Oldridge rastrea en su investigación y comprende como la forma visual: las consecuencias abstractas de lo que significa alejarse de la luz de Dios para servir al príncipe de las tinieblas (Oldridge, 2012, pág. 125).

Así, las conductas heréticas de los seguidores del Demonio oscilan entre el comportamiento impío y la execración de los sacramentos, actitudes narrativamente enmarcadas en el tenebrismo y la opacidad, es decir, en la ausencia pictórica de luz. De hecho, las referencias físicas, que, sobre la apariencia del Demonio, dieron las mujeres condenadas

por brujería en el momento en que tal persecución había alcanzado su punto más álgido en Francia, coinciden en que el Demonio era negro y su miembro viril todavía más oscuro que el resto de su anatomía (Donovan, 1971, pág. 136).

La enorme excepcionalidad que ofrece el personaje de Hoyos es la fuerza narrativa que reside en su órgano copulatorio negro, es allí donde se ratifica el cuerpo humano fundamentalmente maléfico. De hecho, el mismo título de la obra es un guiño a que el pene es más propiedad del Demonio que del mismo personaje. A esta altura es necesario mencionar que el fenómeno que logra recordar a cada cual su “sí mismo” como un *ipse*, es la carne: “soy según mi carne [...] mi carne se deja afectar incesantemente por las cosas del mundo; y sólo puede hacerlo porque se revela en sí afectable” (Marion, 2005, pág. 23). En lo cárnico la narrativa porno convierte a los personajes singulares e insustituibles, la carne permite la individualidad de la que no pueden sustraerse, allí se juega su *ipseidad*. Además, la pigmentación de ese pedazo de piel es funcional en la forma de vida del personaje porque acentúa las concepciones raciales y estéticas asociadas a la negritud como lugar del deseo y la lujuria. En efecto, la piel como órgano de la apariencia, indica en el personaje de Jacinto un trozo de mundo que se ha adherido a él y a lo cual se inclina su cuerpo. La descripción física del personaje deja de ser un inventario de sus atributos o rasgos, y empieza a tratarse de un perfil que se constituye como forma de vida. Así el personaje, al difuminarse la relevancia de sus otras características físicas, se constituye por la centralidad de su condición viril.

Los actos sexuales de Jacinto colocan el acento en una carnalidad maligna que se hace imprescindible para su estabilidad narrativa. Su brío sexual, el raudal de su “descarga” o su marcada propensión a la blasfemia post-coital, hablan por el personaje: “Más Peñalver había zafado el último botón y con dificultad extraía su gran pene totalmente erecto, duro como un

garrote y negro como el carbón. Concepción miró en la oscuridad con los ojos dilatados la silueta negra del tieso y grande órgano viril”, para después el mismo personaje recalcar: “Tócalo, amada mía y siente cómo está de caliente por las llamas del infierno” (Hoyos, 1979, pág. 49). Aquí el objeto de deseo del episodio es metonímico, pues escapa a su función de sentido tradicional y, también, al discurso que pretende apresarlos. A través de las “llamas del infierno” y el “garrote negro” se articula la conexión de un significante a otro, allí se nombra una cosa mediante otra que le contiene. Algunos episodios son más explícitos en esta cadena de significación en las que, de forma más concreta, se refiere un contexto para su operación:

Hundió la puerta, empujó a Concepción adentro y las tinieblas se hicieron más espesas [...] Peñalver agarró *la virginal vulva*, tibia y tierna, cubierta por tupida pelambreira e hincó el dedo índice en la entrada [...] Su negro y erecto miembro parecía un garrote de caucho. De pronto *el himen de la virgen se rompió* y Peñalver *metió su negro pene hasta el fondo* (Hoyos, 1979, pág. 57)²⁰.

La verdad libidinal que envuelve al miembro copulatorio del personaje se desliza hacia otro significante que, como forma de escenificar al deseo, le sustituye en la cadena de significantes. En efecto, la fascinación del propio argumento narrativo por la tipología del órgano sexual del personaje remite a la propia fascinación por los objetos y los impulsos parciales representativos de los placeres sustitutivos de la libido. Así, el referente pornográfico de la novela está metonímicamente sujeta a una estructura significativa del protagonista: concatenados están el deseo, la negritud, el Demonio, el mal. El genital, como objeto parcial del protagonista, significa porque se refiere a esa unidad que ya está cateada a un tren de significantes, es decir, a “esa conexión palabra a palabra donde se apoya la metonimia” (Lacan, 2009, pág. 473). Es evidente que la identidad del personaje se afirma por

²⁰ La cursiva es mía.

medio de la metonimia a raíz del desplazamiento entre imágenes contiguas que se alternan sobre su virilidad, a saber: el pacto, la oscuridad, el Demonio. Así, el diseño del personaje se presenta como resultado de la interacción de significantes que se realiza sobre la marca íntima del pacto en el proceso textual.

3. *Caracterización pneumática del Demonio*

El Demonio, la contraparte del pacto, presenta en la novela de Hoyos la singularidad estética de la invisibilidad, una condición que le ubica dentro y fuera de los episodios sin perder, en ninguno de ellos, relevancia narrativa. La existencia de la entidad maligna no solo es indiscutible en la estructura de la historia, sino que, además, encaja armónicamente en los mundos terrenal y sobrenatural por los que discurre el argumento narrativo. Ambos campos semánticos, el mundo humano y el maravilloso, se sostienen por un anclaje común: la carnalidad y las acciones viciadas del protagonista.

Ciertamente al Demonio no se le atribuye ningún papel sobresaliente en el Antiguo Testamento²¹, pues el judaísmo comprendió al bien y al mal como responsabilidad de Dios, única entidad verdadera y suprema. Contrariamente en el Nuevo Testamento Satanás surge con una preeminencia mayor, como un ser autónomo, una personalidad divina que, como su nombre indica, es el “adversario” de Dios, el que moviliza a los seres humanos a pecar. Ese Satanás es quien verbaliza en el *Evangelio según san Mateo* las tres tentaciones con las que intenta seducir a Jesús en el desierto. Allí, valiéndose del atractivo de los bienes mundanos y de la debilidad física del Mesías, se expresa en nombre propio y establece lo que después se convertiría en la esencia misma del pacto demoníaco (Sagrada Biblia, 1973, págs. Mr. 1:1-

²¹ Salvo la ocasión en que, en el libro de Crónicas, se le atribuye ser la encarnación del mal (Sagrada Biblia, 1973, pág. Cr. 21:1).

13). Por medio de un sinfín de anécdotas, en el texto bíblico se hace cada vez más recalitrante la lucha titánica entre el reino divino y su antagonico. Sin embargo, es la tradición literaria la que, al recoger la disputa entre el bien y el mal, recrea con mayor precisión la entrada en escena del factor humano. En efecto, en el infierno que retrata Milton en *El paraíso perdido*, Satanás y sus huestes de demonios subordinados comprenden que no ganarían la batalla contra Dios en una confrontación directa. Ante el callejón sin salida en el que se encuentran, el ángel apóstata, sumido en el dolor, desgarrado por una profunda desesperación, pero vanagloriándose en voz alta en un momento de suprema furia, se compromete a corromper a la suprema creación de Dios: el género humano (Milton, 2002, pág. 7).

Aunque la designación más empleada en la Biblia para referirse al Diablo es la de Satanás, la patrística dio preferencia al nombre de Lucifer para referirse al arcángel que se rebeló contra Dios en el cielo. Quienes han seguido las coordenadas al uso medieval de este vocablo destacan que “este nombre –palabra latina que significa la estrella de la mañana– no aparece en la Biblia, pero algunos Padres de la Iglesia lo identificaron con el astro que en Isaías intenta ser como Dios y al que éste arroja del cielo. Lucifer, por tanto, pasó a ser un nombre que podía utilizarse para designar a Satanás antes de la caída” (Levack, 1997, pág. 58). Esta alusión a los orígenes de Satanás, a su belleza y al ímpetu de su rebelión inicial, parece ser la que el mismo Hernán Hoyos rescata en el título de su novela.

Al negársele una fisionomía corporal, el Lucifer de Hoyos figura como inductor encarnado y, por lo tanto, invisible en los episodios que aluden a la tentación de la carne y al fárrago de comportamientos viciados del protagonista y, en general, de los demás personajes. Lo que el esquema de la trama (presentación, nudo y desenlace) demuestra es la alternancia entre una valoración medieval del Demonio concebido por momentos como *sustancia*, y en

otros como *espíritu*, en su concepción renacentista. Esta primera acepción, que se entiende aquí al modo explicado en *Los siervos del demonio* (Casas, 2000), donde se conjetura que el Demonio puede hacerse visible en algún momento y materializarse en el plano terrenal o, a la manera renacentista, únicamente puede actuar sobre la imaginación del ser humano e inclinar su voluntad. Una y otra caracterización se suceden a lo largo de *El miembro de Lucifer* sin interferencias y tan estrechamente que llegan a confundirse. A modo de ejemplo, la figuración “sustancialista” del Demonio se percibe mientras Jacinto relata los pormenores de la misa negra a unos posibles feligreses de la iglesia luciferina: “A veces, cuando la niña es muy bella, Lucifer baja en persona y en medio de rugidos, batir el rabo, resplandores azufrados de boca y ojos, viola a la muchacha, con perdón de ustedes, por delante y por detrás”, para más adelante confirmar esa versatilidad de la sustancia demoníaca, cuando el personaje de Concepción le amonesta: “Jacinto ¿a usted no le da miedo que esas cosas que hace le traigan castigos horribles de Dios?”, y el protagonista declara: “¿Y es qué tu crees que el Príncipe de las Tinieblas no protege a sus sacerdotes como Dios hace con los suyos? Yo no estoy solo –dijo Peñalver con entonación grave y miró fijamente a los ojos de la muchacha” (Hoyos, 1979, pág. 41).

Frecuentemente, como una ondeada de aire, el ímpetu del espíritu demoníaco reverbera a través de la identidad ardiente del personaje, pues, según la versión “espiritual”, su presencia es tan fina que puede literalmente introducirse en la mente y el cuerpo de las personas haciendo el mal desde adentro. En sintonía con los críticos que han considerado que un personaje es una construcción puramente discursiva que no tiene otro ser que no sea el del lenguaje (Pimentel, 2012, pág. 36), es capital comprender su enardecimiento e impulsos como una de las formas privilegiadas de acceder a su ser, pues en efecto, sus reacciones se entrecruzan con lo alusivo a su conducta y reflejan la identidad del personaje y la relación

que lo maligno tiene con él. Las expresiones y, en general, la conducta viciada del protagonista tiene eco en un ambiente solidario con su caracterización. En efecto, la diégesis –en clara sintonía con la temática de la obra– refuerza y le da continuidad al despliegue discursivo del personaje. Así, por ejemplo, cuando Concepción va en busca de Jacinto, se relata lo siguiente:

Salió a la maloliente calle seguida por Fermina. Estaba a punto de pasar frente a una puerta, cuando el grito «agua va» la hizo detener en seco. Una india con gruesa y larga falda, desnudos los pies, salió con una palangana llena de agua sucia y la arrojó al arroyo que pasaba por el centro de la calle. En la próxima esquina vio salir a otra mujer con una batea llena de basuras que vació en el arroyo (Hoyos, 1979, pág. 54).

La ciudad, por doquier, se enmarca sucia y nauseabunda, pero también los espacios interiores y los personajes que en ellos habitan parecen contaminados de miseria y putrefacción:

Una mujer cocinaba sopa de maíz, cerdo y ajos en un fogón sobre el suelo y a la vez daba seno a su hijo recién nacido. Tres chiquillos mugrientos, de tez oscura y cachetes sonrosados, dormían profundamente en un nido de hojas secas.

La mujer movía la sopa y de vez en cuando dejaba al crío en el suelo para rascarse los desnudos pies.

Peñalver sintió picazón en su pie derecho y se quitó la alpargata.

- Diablos Grison, mira lo que tengo –dijo señalando en sus dedos gordo y anular varios puntitos negros rodeados de una vejiga blanca.

Se rascó.

- Son niguas, señor –dijo la mujer– Se sacan con la punta de un cuchillo.

Peñalver exhibió el cuchillo de monte que traía a la cintura y comenzó a sacarse los parásitos, que iban dejando nidos rosados en la piel (Hoyos, 1979, pág. 82).

Aunque la cita es larga permite comprender el tipo de imágenes que describe el mundo material de la novela de Hoyos. En la descripción, que es la encargada de los espacios del universo diegético y es inherente a ciertas formas lingüísticas, se evidencia que la

dimensión espacial del relato se incorpora en las formas del lenguaje que sustentan la narración misma. La dimensión descriptiva de la novela constituye un canal para el desarrollo de la temática, funciona, además, como un respaldo estético donde se forjan los juicios morales del relato. La disposición del espacio articula un mundo en que colores, texturas y formas, es decir, un mosaico de unidades sensibles, por medio de adjetivos, adverbios y frases califican reiteradamente y le dan una significación connotativa de espacio sucio al texto: “chiquillos mugrientos”, “tez oscura”, “nido de hojas secas” o predicados nominales como: “rascarse los pies desnudos”. En efecto, los adverbios y los enunciados calificativos –que dan la impresión de intensificarse con el devenir de la novela– desempeñan una elemental función tonal porque apelan a la suciedad de esas gentes y a la sordidez y bajeza moral constitutiva de ese universo diegético. Esa función tonal permite leer el enunciado “comenzó a sacarse los parásitos” en un sentido literal y, al tiempo, como una significación analógica que apunta al enquistamiento que el mal ha hecho en la vida de esos seres y de cómo Jacinto en ese episodio expulsa a Satanás de su vida, valoración que el resto de la novela no desautoriza.

El tono del marco descriptivo establece los hilos que articulan el mundo descrito de la novela a una carga axiológica específica. Debido a este tipo de descripción –que rebasa el propósito de retratar una zona de la capital colombiana– se expresa uno de los grandes significados morales de la obra de Hoyos: representar al maligno como la entrada a lo que de sórdido y vil subyace en el mundo humano. Así, más que la descripción opere como un marco para las acciones, esta funciona como un “centro de imantación”²² en que se filtran y solidifican los juicios morales y estéticos de la novela. Claramente los fragmentos contextuales en que se le atribuyen rasgos a los objetos permite identificar la función

²² Término utilizado por Philippe Hamon para explicar que la descripción es un centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del relato (Hamon, 1981, pág. 4).

dominante de la descripción que se efectúa, pues “aunque parezca que los pasajes descriptivos son de importancia secundaria en los textos narrativos son, de hecho, necesarios tanto lógicamente como prácticamente” (Bal, 2016, pág. 141). De esta manera, los relatos que aluden al Demonio se ubican en una imagen concreta de la vida, en una concepción del mundo específica en donde conviven toda una serie de recursos que coinciden en la trama y cuya finalidad es dejar constancia de la existencia de un mal que sobrevuela la historia. En la dialéctica de la simetría, la divinidad está asociada a la purificación física y espiritual, y por contraste, la fascinación por la inmundicia y la suciedad establece las bases de la presencia maligna en un entorno totalmente corrupto y degradado. El mismo Demonio ha sido denominado en el *Testamento a Salomón* como “Señor de las moscas” o el “Señor de la putrefacción”, alteración peyorativa de Beelzebú, debido a que los animales que en su honor se sacrificaban se dejaban pudrir, así sus templos de adoración se infestaban de moscas y hedor (Wray & Mobley, 2005, pág. 108). Esta visión nauseabunda es reflejo de la caracterización del miembro viril del protagonista, como un ave carroñera: “El español con manos temblorosas, sin soltar su Cristo, desabrochó la bragueta de sus remendados pantalones y dejó ver su gran miembro negro erecto, de once pulgadas, glande brillante y prepucio rugoso como el pescuezo de un gallinazo” (Hoyos, 1979, pág. 98).

La evidente versatilidad de un Demonio que es, sobre todo, sustancia/espíritu y no forma, crea las condiciones estéticas para que la aparición del personaje “demoníaco” sea inequívoca. Así, por ejemplo, el clima parece “contrariarse” con la presencia del protagonista pues, de un momento a otro, la voz narrativa anuncia: “Las nubes habían cubierto el sol. El cielo estaba gris y un viento frío barría las malolientes callejas. Gallinazos y cerdos se disputaban los desperdicios acumulados en el arroyo de las calles” (Hoyos, 1979, pág. 65). O, más adelante, cuando el protagonista guía a los demás personajes a la misa negra, el

narrador expresa: “Cuando el coche se detuvo en la puerta, que estaba totalmente a oscuras, todos descendieron. *Peñalver encorvó la espalda y comenzó a moverse como un gato*. Un viento helado venía de la cordillera, silbaba entre los árboles y estremecía las vidrieras de la ventana”²³ (Hoyos, 1979, pág. 45). De esta manera, la atmósfera que reviste el universo diegético de la obra se compone de atributos que aluden a la oscuridad y lo pútrido, de similar forma, el ambiente siniestro parece naturalmente propenso a promover la naturaleza bestial de los personajes.

La exégesis bíblica, curtida en mil cuestiones sobre la naturaleza del Demonio, concuerda en que la localización de éste es el infierno en donde está encarcelado con sus secuaces, pero al tiempo él y estos “permanecen presentes en el aire, en el tiempo y durante toda la historia [...] su morada es un aire sombrío que les fue delegado debajo del cielo y sobre la tierra como una prisión donde vivían hasta el tiempo del Juicio. Por esta razón Lucifer fue llamado «Príncipe del aire»” (Almond, 2014, págs. 61-62). Parece que sobre el ámbito del Demonio no ha habido dudas: mientras los ángeles están cerca del trono de Dios, en las alturas, el Demonio está expatriado en un aire oscuro que reposa sobre el mundo terrenal. Si, por una parte, San Pablo se refiere a las huestes del mal que andan en regiones aéreas (Sagrada Biblia, 1973, pág. Ef. 6:12), por su parte para los platónicos Apuleyo de Madaura y Plutarco de Queronea los demonios residen permanentemente en las zonas supraterrrestres. La *phisis*, y en especial la zona sublunar, está poblada de demonios aéreos siendo Hades el líder de estas cohortes infernales, responsabilizadas tanto de calamidades planetarias como de pasiones personales. Algunas de las creencias de la época también apuntan a que la figura de los demonios corresponde a un cierto vapor que se deleita con la

²³ La cursiva es mía.

sangre y el olor a carne. Para Porfirio, filósofo neoplatónico, los demonios tienen cuerpos hechos de *pneuma* (soplo, aliento, aire) que les permiten ser invisibles y permanecer en la tierra donde el aire está más denso, su campo de acción, además, es exclusivamente espiritual, condición que les facilita la labor de depravar el alma humana mediante cogitaciones y fantasías eróticas:

Los demonios, cuya esencia es neumática, pueden asumir todas las formas y colores que quieran [...] Suscitan en nosotros el recuerdo de voluptuosidades pasadas y estimulan frecuentemente, durante el estado de vigilia o de sueño, simulacros de pasiones; excitándonos incluso en la zona inguinal y provocándonos, prestan sus cuerpos a acoplamientos malsanos, sobre todo si nosotros nos dejamos llevar por nuestros propios humores calientes y húmedos (Culianu, 1999, pág. 200).

Los Padres de Iglesia, y particularmente el obispo de Hipona, sostuvieron que el diablo fue arrojado a las tinieblas, es decir, a la atmósfera, y desde allí su cuerpo aéreo lo facultó para transportarse por el aire con una velocidad extraordinaria (Cohn, 1980, pág. 98). Es así que la escolástica retomó el camino trazado por la patrística y estableció la naturaleza *pneumática* de los demonios en la doctrina católica romana en la que adiciona la definición de los demonios como “seres espirituales no unidos a cuerpo alguno” (Aquino, 1981, pág. 441).

Por esa vía, la plasticidad presente en la novela de Hoyos introduce al lector a un mundo de claroscuros en que una entidad lóbrega parece acechar en todo momento a los personajes que allí habitan. Los puntos climáticos de la composición narrativa se expresan a través del “viento gélido”, las “tenebrosas calles” y unas “tinieblas” que no abandonan la ciudad; la voz narrativa, en efecto, no escatima en adjetivos valorativos que acompañen los sustantivos. De esta manera, la atmósfera tétrica que circunda el transitar narrativo del pactante teatraliza e introduce narrativamente a la presencia del Demonio, por medio de esta condicionalidad

tácita es posible la recreación narrativa del mal y, al tiempo, la identificación del personaje demoníaco.

El argumento de *El miembro de Lucifer* otorga al maligno la libertad de residir en la atmósfera del espacio diegético en que opera la novela, su devenir narrativo, además, está signado por el atributo de la omnipresencia y, ya sea por sí mismo o por la capacidad de acción del protagonista, está en todas partes y mueve a otros personajes, como se confirma en el episodio entre Concepción Gutiérrez y el sacerdote fray Antonio, en el desenlace de la narración. Sin embargo, su presencia no es la del espectador ocioso, se trata más bien de un personaje que conserva el incógnito y se cubre con tinieblas, podredumbre y oscuridad, sin que pueda descubrirse su intromisión en todo acto de violencia, avaricia o lujuria, pues todos esos desórdenes son las secuelas de su artificio. En ese sentido, se puede establecer una relación triádica entre la condición *pnemáutica* del Demonio, el mundo y el pacto, pues, desde el rasero de la espiritualidad existente de la novela todo es susceptible de envilecerse o corromperse. Al igual que el diablo de Dostoievski y no del heroico Satanás de Milton, la esencia de la tipología demoníaca de Hoyos radica en poder arrastrar a todos y a todo al nivel más bajo posible. Así, la fuente del mal no solo proviene de la misma arquitectura del protagonista, sino que los personajes son conducidos al mal por una fuerza que es etérea e inaprehensible, independiente de ellos.

4. *Misa negra*

El undécimo capítulo de *El miembro de Lucifer* relata la preparación y consumación de una misa negra celebrada por Jacinto Peñalver de la Fuente en mancomunidad con sus sirvientes Grison, la india “gaitana”, la negra “Dorotea” y sus invitados de la noche: Francisca, su novio Fonseca y Concepción, miembros de la aristocracia local de Bogotá. Este capítulo, de los

veintitrés que componen la novela, supone el momento culmen del relato en tanto la articulación en cadena de orgías, blasfemias, sacrilegios y adoración explícita al Demonio. Se denomina *misa negra* a la liturgia que rinde culto a Satanás emulando a la misa católica. Es considerada como el rito fundamental de las sectas heréticas y de los adoradores del maligno. Tradicionalmente es celebrada por un sacerdote apóstata que profana hostias sobre el cuerpo desnudo de una mujer. Las bases que sustentan teóricamente el capítulo se remiten a las cuatro corrientes en que se clasifican las sectas satánicas:

La racionalista y atea, que ve en Satanás el símbolo de la razón y de la búsqueda del placer, al margen de cualquier tipo de vínculo moral y religioso; las ocultistas, que subvierten las creencias y los ritos religiosos; las satánicas “ácidas”, cuyos ritos adoptan siempre un carácter orgiásticos mediante el uso de drogas; y, por último, las luciferinas, de antigua ascendencia maniquea y agnóstica, en las que el demonio aparece como un principio positivo (Eco, 2007, pág. 216).

En el desarrollo del capítulo se presencia la articulación armoniosa entre cada una de estas corrientes. El culto como tal remite a un tipo de racionalidad propia en que la carnalidad y la mácula sacramental confirman la parodia del cristianismo a través de diferentes inversiones de sus ritos. En efecto, al emular el rito cristiano, este tipo de ceremonia ridiculiza, sobre todo, el sacrificio de Jesús en la Cruz, motivo por el cual se escenifican ritos sexuales, de sangre o carne. En *La Biblia satánica* se señala que “el Satanismo es una religión de la carne, no una religión del espíritu; por lo tanto en las ceremonias Satánicas se utiliza un altar de carne. El propósito al utilizar un altar de carne es para que sirva de punto focal en el cual se va a enfocar la atención de los participantes durante toda la ceremonia” (LaVey, 1969, pág. 157). Este propósito coincide con que el único interés real de Jacinto versa sobre suministrarse goce carnal, pues dentro suyo anida un invariable ímpetu malsano por disfrutar de la materialidad del mundo.

Ciertamente, el texto de la novela construye una estructura presentativa a través de datos espaciales que organizan y guían el proceso semántico de la obra. El componente descriptivo de la novela de Hoyos recae en la virtualidad espacial que ofrece principalmente el narrador. Un narrador que no describe de un solo tirón el escenario principal del episodio, sino que contiene y fracciona la información, retiene o se calla datos, con la finalidad de que el referente espacial central surja con la vehemencia suficiente para cumplir una determinada función narrativa. Así pues, en la novela de Hoyos la voz narrativa crea un marco topográfico que otorga las principales líneas de fuerza a la novela y focaliza, además, la escena central del capítulo: la ofrenda que se realiza a Satanás en la misa negra. Con el propósito de crear un ambiente inédito, en un primer momento el narrador refiere la llegada del grupo de personas a la casa en donde se celebrará la misa sacrílega:

Un viento helado venía de la cordillera, silbaba entre los árboles y estremecía las vidrieras de las ventanas. Todos guardaban absoluto silencio. Peñalver golpeó suavemente el portón. Momento después la “gaitana” abrió. Él cerró la puerta y el grupo quedó en tinieblas [...] Atravesaron el corredor de la planta baja y llegaron a la puerta de la capilla [...] La “gaitana”, con un velo transparente sobre su cuerpo y sin nada debajo a pesar del frío, abrió la puerta de la capilla. El ambiente era tibio por algunos braseros colocados en los rincones (Hoyos, 1979, pág. 45).

Este recorrido de los espacios es, en sí mismo, una cadencia expositiva en que se articulan el sentido global de la lectura en cada fracción espacial que la compone. De esta manera, el narrador modula los campos semánticos de un espacio exterior tétrico que da paso al espacio interior de la capilla. La descripción anterior a la entrada de los personajes funciona a la manera de una prolepsis en que se preanuncia –por la vía de la adjetivación– la acción futura del relato, es decir, se orienta una expectativa que se concreta en un contenido posterior. El narrador introduce así la primera acción que confirma el móvil del capítulo

cuando el protagonista: “Desapareció y momentos después reapareció con una estola al revés sobre el frac, llevando cargada a “gaitana” completamente desnuda y la depositó sobre el altar” (Hoyos, 1979, pág. 46). En el pasaje se emplea una descripción panorámica que atiende al ritmo de cada uno de los personajes, dando información sobre sus indumentarias, pero también sobre sus acciones y la manera en que se sitúan en el espacio. Esta es una descripción enteramente dinámica puesto que en pocas líneas se atiende a todos los personajes, aunque claramente se da mayor relevancia a quienes soportan lo que será la acción central:

En ambos costados del altar había grandes candelabros de cobre con las velas al revés, naturalmente apagadas. Peñalver estaba con la cabeza inclinada, con una mano en la frente, como si orara.

De pronto dijo con voz cavernaria:

- Llegó la hora.

Apareció Dorotea, la negra, desnuda, salvo por el ligero velo transparente sobre su esbelto cuerpo brillante de aceite. Portaba una garrafa y un incensario encendido. La negra puso la garrafa sobre el altar, retrocedió algunos pasos y comenzó a esparcir incienso sobre Peñalver, quien había abierto los brazos. El vago resplandor que despedían las pinturas de demonios, permitía apreciar lo que sucedía. Francisquita, Fonseca y Concepción estaban con los ojos fijos en lo que sucedía. Peñalver se volvió a los presentes con una Biblia en la mano, escupió sobre ella y dijo:

- En honor de Lucifer quemaremos esta Biblia, mentiremos, juraremos en vano, mataremos, robaremos y fornicaremos. Amén.

Se volvió de frente al altar y destrozando la Biblia sobre un brasero, dejó caer aceite en los trozos y les puso fuego con una yesca (Hoyos, 1979, pág. 46).

Las descripciones interiores, en comparación con las exteriores, son más elocuentes, en sus trazos abunda la virtualidad antropológica que puebla el relato. Este retrato interior se describe mediante la selección de datos de alto poder alusivo a un ambiente episcopal viciado. De allí que el inventario de descripciones contemple la iluminación del sitio por medio del

contraste cromático y la alusión a percepciones sensoriales por las cuales se evidencia que el desarrollo de la misa negra conlleva a la sacralización del deseo carnal. El narrador despliega una escenografía cuyo telón de fondo descansa en dos líneas: “En ambos costados del altar había grandes candelabros de cobre con las velas al revés, naturalmente apagadas” y el “vago resplandor que despedían las pinturas de demonios”. En el episodio se presta capital importancia a toda clase de indumentaria y utensilios por los cuales se hace inequívoca la transgresión perpetrada contra las ritualidades católicas. Sin embargo, lo que más importa de estas líneas es cómo la (poca) luz actúa como agente principal de la composición plástica del episodio, pues la vaguedad que brinda ese tono plomizo, lo que a través de él puedan observar los personajes y el mismo narrador, está sujeto a la escasa luminosidad que se reflejan de las figuras demoníacas. Parece ser que la labor narrativa de la obra no perdió de vista que “las velas utilizadas en los rituales Satánicos representan la luz de Lucifer” (LaVey, 1969, pág. 159), de allí que no den luz, sino que, por el contrario, suman al lugar en una sostenida penumbra perfumada por inciensos que no son más que el tenebrismo inherente al maligno.

El desarrollo de la experiencia sacrílega se lleva a cabo también a través de la percepción sensorial ya que sobre la capilla se pronuncian frases u oraciones que aluden a los sentidos para configurar la retórica de la misa. La percepción a través de los cinco sentidos se presenta de la siguiente manera: “La negra, también desnuda”, “velo transparente sobre su esbelto cuerpo brillante de aceite”, “estaban con los ojos fijos en lo que sucedía”, “permitía apreciar lo que sucedía”, “Peñalver se volvió a los presentes con una Biblia en la mano, escupió sobre ella”, “destrozando la Biblia sobre un brasero, dejó caer aceite en los trozos y les puso fuego con una yesca” (percepción visual), “dijo con voz cavernaria: llegó la hora” y “En honor de Lucifer quemaremos esta Biblia, mentiremos, juraremos en vano, mataremos, robaremos y fornicaremos. Amén” (percepción auditiva), “Portaba una garrafa y un

incensario encendido”, “comenzó a esparcir incienso”, “dejó caer aceite en los trozos” (percepción olfativa), “escupió sobre ella” (percepción del gusto o bucal) y “estaba con la cabeza inclinada, con una mano en la frente” (percepción del tacto). Este fragmento deja la sensación de que efectivamente no hay lenguaje neutro ni cadena sintagmática inocente ya que su organización descriptiva involucra un léxico poderosamente sexualizado con añadidos elementos a la profanación de lo sagrado.

En efecto, el discurso religioso con que se oficia la misa negra, se apropia de la santa eucaristía haciendo alusión específica a la liturgia de la palabra: “Hermanos en Satanás, entremos en oración sentados en el tapete para pedir al Príncipe de las Tinieblas que reciba nuestro sacrificio aunque no sea de medianoche porque la liturgia diabólica ordena que la misa se celebre a las doce” (Hoyos, 1979, pág. 45). El tono solemne manifiesta la teatralidad de la escena que, por medio de un simbolismo que parece inteligible para todos, propende a afirmar la normalidad de las acciones del sacerdote de Lucifer. De esta manera el sacerdote sacrílego introduce la plegaria: “Vampiro divino de gigantes alas/Ven por el aire Satanás el Grande/Nos vestiremos las mejores galas/Y haremos ciegamente lo que mandes/En honor tuyo, genio vengador/Ofrecémoste blasfemias y pecados/Platos de mierda y sangre en surtidor” (Hoyos, 1979, pág. 47). Desde la misma oración que se le dedica al maligno se pone el acento en su condición aérea, pero también allí se reproduce un discurso de la servidumbre por el que se aspira a la aceptación. Se trata de una voluntad explícita de servidumbre que aspira a la “salvación” inversa, en donde cada acción viciada contribuye a la santidad del mal. De esta forma saberse constituido de inmundicia y pecado está relacionado con la voluntad de servir y, al tiempo, con la clara conciencia de entender la naturaleza de la divinidad a la que se sirve y a la que, con plegarias, se sustenta. Por eso aquí la oración no es un fenómeno fundante ni una experiencia de visitación o trascendencia en el que el ser

humano se encuentra habitado y potenciado por el misterio superior de lo divino (Tamayo, 2005, pág. 685), sino una creación subjetiva del pactante por el que exterioriza un ejercicio psicológico de toma de conciencia de su realidad de vasallo que, al contextualizar en el culto demoníaco, se inscribe en el campo semántico de la servidumbre. Desde las primeras líneas de la novela es evidente el temor de Jacinto por no cumplir con las condiciones del pacto, de sentirse anclado a un juramento. Sin embargo, ahora en el momento de la misa parece que esta percepción de desgracia que se cristaliza en la sumisión de su plegaria es, también, su coartada para acceder y justificar la placentera sensación de sus vicios.

Como la asamblea nocturna recrea el universo invertido de los católicos romanos que adoran a Dios, el Satanismo afirma que el Demonio personifica el bien. Si es cierto que la liturgia satánica tergiversa en todo momento la estructura del rito romano también es cierto que alude a ritualidades antiguas en que los romanos reverenciaban al Dios cristiano: “En las misas negras, una joven desnuda, preferentemente virgen, se tiende en el altar; posiblemente se trata de una reminiscencia de las misas amatorias de la primitiva misa cristiana” (Donovan, 1971, pág. 138). En el capítulo anterior a la misa negra, Concepción se cuestiona sobre la manera en que se gestiona la misa y Jacinto le responde:

A veces el Príncipe de las Tinieblas desciende en persona a la capilla durante la celebración de la misa. No se le puede ver claramente, pues la misa se celebra en la oscuridad y además él es un espíritu. Pero en ocasiones pueden vérselo la silueta, el rabo, los cuernos y, perdonen ustedes, a veces se le pueden ver las partes pudendas cuando viola a la acólita (Hoyos, 1979, pág. 40).

Las acciones que allí se describen admiten la existencia del Demonio como digno contrapunto a la grandeza de Dios, cuyo valor agregado es la comunión misma con el Demonio como principio positivo en la búsqueda del placer. El comportamiento orgiástico, el consumo de vino, las sustancias afrodisiacas y la sexualidad excesiva que allí se retratan,

se justifican a la luz de rendir tributo a la entidad maligna que es percibida como espíritu digno de adoración. Así, el episodio de las tres parejas que en simultáneo gozan de sus cuerpos, las oraciones que en el altar a Satanás se entonan, la ofrenda femenina que luego se sodomiza, sumada a la libación y posterior quema de la Biblia con una yesca, materializan la aspiración fundamental del protagonista a la santidad del mal.

La elección del mal supremo se manifiesta en el rigor con que se organiza y dirige la misa. Esa pretensión a una excesiva soberanía del mal cristaliza sobre todo que el personaje de Jacinto busca el mal por el *mal*, es decir, porque que se encuentra genuinamente atraído por el pecado. Lo maligno no solo no le horroriza, sino que le apasiona, por ello, lo impuro y lo vil se enuncian como si de un bien en sí mismo se tratara. Esta soberanía que deriva de la experiencia del mal es reflexionada por George Bataille en sintonía con la obra de Jean-Paul Sartre como una suerte de *cogito principesco* en que se descubre la propia singularidad: “Yo quiero ser un monstruo, un huracán, todo lo que es humano me es ajeno, transgredo todas las leyes que los hombres han establecido, pisoteo todos los valores, nada de lo que existe puede definirme o limitarme; sin embargo, existo, seré el soplo helado que reducirá a la nada cualquier vida” (Bataille, 1981, pág. 129).

Así, el punto más alto del sacerdote de Satanás es la conciencia de la superioridad de la carne. En efecto, complacerse y evitar toda forma de abstinencia se funda en que el Satanismo alienta a sus seguidores a ser condescendientes con sus instintos naturales: “el Satanismo aprueba cualquier tipo de actividad sexual que tienda a satisfacer adecuadamente todos tus deseos individuales –ya sean heterosexuales, homosexuales, bisexuales e incluso asexuales–” (LaVey, 1969, pág. 77). La novela hoyoseana centraliza en su narración al goce heterosexual –y en escasas ocasiones al homosexual como se señalaba en el apartado

anterior–; esa es la razón por la cual el énfasis demonológico se puso sobre el cuerpo femenino y en el encuentro sexual de tipo heterosexual:

Enseguida Peñalver tomó la garrafa de vino, vertió un poco sobre el sexo de la “gaitana” e inclinándose comenzó a lamerle la vagina. Volvió a la muchacha boca abajo, vertió más vino en su ano y comenzó a lamérselo también. Concepción apretó la boca nerviosamente en la oscuridad. Sus ojos despidieron chispas. Dorotea, la negra, continuaba incesante. Enseguida Peñalver avanzó hacia los asistentes y dijo:

- Bebe que esta es mi sangre, sangre diabólica por el pacto con Satanás derramada. Venid a comulgar (Hoyos, 1979, pág. 47).

La divinización femenina que se venía erigiendo a lo largo de la novela adquiere, en el momento de la libación, las dimensiones de conducto con el maligno y de responsable directo de la tentación que inspira en el hombre. Las mujeres de esta obra no llegan a establecer contacto directo con el Demonio, sin embargo, los diferentes grados de influencia maléfica sobre el carácter femenino condicionan la existencia de dos tipos de mujer. El primero reúne a aquellas que se han sometido o entregado sin mayor resistencia a los cultos demoníacos: Dorotea o la “gaitana” cuya caída en el pecado está fuera de las escenas de la novela y, Francisca, quien consiente relaciones sexuales con su novio en medio de la celebración de la liturgia satánica. A través de este último personaje, por lo menos, se vislumbra la persuasión y el triunfo –momentáneo– del culto maligno. El otro tipo de femenino recae enteramente en el personaje de Concepción. La templanza que la caracteriza en los primeros episodios va disminuyendo en pudor y creciendo en malicia a medida que avanza la novela, situación fundamental para el relato porque su fondo de creencia católica evidencia la ambivalencia entre fortaleza y debilidad ante la amenaza del maligno. Es por ello que la eventual caída del personaje creyente podría reforzar el peso simbólico que la novela otorga al placer carnal revestido de entidad demoníaca.

El espontáneo apasionamiento que envuelve al personaje de Concepción en el último tramo de la novela solo es posible de asimilar a la luz del influjo que ha ejercido en ella el ser testigo de orgías y diversos actos impúdicos durante la misa negra: “Las fosas nasales de Concepción se dilataban en la oscuridad” (Hoyos, 1979, pág. 48), expresa la voz narrativa mientras el personaje observa a Grison –disfrazado de Demonio– sodomizando a Dorotea, a Peñalver practicándole un *cunnilingus* a la “gaitana” y a Francisca y Fonseca masturbándose. El creciente arrebatamiento del personaje –la relación sexual *post-litúrgica* con Jacinto, el episodio de sollicitación con el sacerdote de su parroquia y los subsecuentes encuentros sexuales con él que se suceden hasta la última página de la novela– se perfila como la consecuencia irremediable de presenciar el culto al Demonio. En este punto ha quedado claro que gran parte de la ritualidad de la misa negra que se teatraliza en la novela se vincula a las aspiraciones sexuales del protagonista, es decir, a su deseo de “conocer” a Concepción por la investidura que su condición de virginidad le otorga. Consecución que se enuncia en estos términos:

De pronto el himen de la virgen se rompió y Peñalver metió su negro pene hasta el fondo. El español sintió que la tibia sangre de la doncella le bañaba. Comenzó a bombear, a galopar. Y momentos después derramaba en las entrañas de la muchacha oleadas de semen, mientras exclamaba delirante:

- ¡Recibe mi leche divina de hombre superior, en honor al Príncipe de las Tinieblas, mi amo y señor! (Hoyos, 1979, pág. 57).

Parece que el propósito narrativo y estilístico de la misa negra es introducir al lector en un clima de desmesura y corrupción. Si esto es así cabe preguntarse si a efectos de la jerarquía causal de la novela la celebración de la misa negra es una pantomima, es decir, un psicodrama para escenificar al sacerdote satánico profanando el cuerpo de una virgen. La respuesta a este interrogante remite a otras dos cuestiones: ¿Qué implica para el hilo narrativo la asistencia

de Concepción a la ceremonia demoníaca? ¿Es fundamental su asistencia y permanencia en ella para el desenlace de la novela?

• • •

El desenlace de la novela proyecta y confirma el radio de acción del pacto demoníaco. La capacidad embaucadora del Demonio para utilizar al pactante y que este, a su vez, persuada a nuevos acólitos, cobra sentido en la medida que cuando la joven Concepción, virginal y cristiana, se vincula a la misa negra y se “entrega” al “miembro de Lucifer”, la buena estrella de Jacinto parece perder brillo, de modo que en páginas más adelante es retratado como orate, desposeído e indigente. El compromiso adquirido con el maligno ha caducado, dejando en la atmósfera del relato la cristalina certeza del Demonio como divinidad falsaria y pérfida, pues, en efecto “el demonio procura todos los modos y maneras a él posibles para ofender a los hombres y engañar a sus ministros y servidores” (Castañega, 2001, pág. 46). En el relato de Hoyos se describe la situación de Jacinto así:

Un español esquelético de alta estatura, con calzones raídos y camisa remendada y mugrienta, en alpargatas, el rostro cubierto de enmarañada barba entrecana, llevaba al hombro un hatillo y en la mano derecha un Cristo que mantenía en alto, deambulaba cojeando por las solitarias calles de Buga, la ciudad del Señor de los Milagros (Hoyos, 1979, pág. 102).

Para sorpresa del lector, no hay intervención divina que salve a Jacinto, las múltiples alusiones a un cierto arrepentimiento del pactante no son suficientes para alterar su sino de pecador consumado. En una de sus últimas conversaciones le preguntan: “Y don Jacinto: ¿usted piensa viajar con el santocristo en la mano?” a lo que responde: “Es la única manera de evitar que el Príncipe de las Tinieblas, Satanás, me arrebate a sus dominios. No se atreverá si yo tengo el Cristo crucificado. Es la única arma que vale” (Hoyos, 1979, pág. 96). El pactante burlado se presenta aquí en una situación límite donde la única solución es el castigo,

como en la escena de *El conde Lucanor* cuando el Demonio cansado de socorrer al pactante, facilita la cuerda al verdugo para que el ladrón muera en la horca (Don Juan Manuel, 1977, pág. 168). Ciertamente el protagonista de Hoyos, al buscar tan desafortadamente los placeres materiales a través del mal, se encerró en un callejón sin salida que lo condena a la muerte. Un recurso frecuente en la reinterpretación permanente del mito fáustico que se emparenta con los relatos ejemplares en la medida que la novela está dirigida a alcanzar un propósito moralizante: la anécdota del pactante que teje amistad con quien no la tiene con nadie.

El pacto demoníaco, en su dimensión narrativa pero también simbólica, interactúa con la totalidad de la trama, y en especial, con el desenlace de la historia. Si ciertamente el Demonio, con el permiso del Dios todopoderoso, interviene en el mundo, es con la intención de poner a prueba las almas de los seres humanos y, por lo tanto, agilizar la tarea divina de descartar a quienes no acceden al cielo y dictar las razones para ello, al modo entendido en *El efecto Lucifer* (Zimbardo, 2008, pág. 31). Abandonado Jacinto, el desenlace de la novela y la presencia maligna posan sus ojos en el devenir de Concepción quien, en aparente tribulación por sus recientes incursiones satánicas, acude al confesionario. La labor narrativa crea las condiciones –un clima mental y afectivo propicio de angustia y arrojo en Concepción y de extrema lubricidad en el sacerdote– para que el maligno continúe ofreciendo sus particulares servicios: “Fray Antonio se remangó la sotana y se bajó los anchos y negros calzones”, luego le expresó a Concepción: “«Amarte no puede ser pecado, tu eres prueba de la existencia de Dios» y su reverencia comenzó a levantar el largo y pesado traje de la muchacha” (Hoyos, 1979, pág. 101). El momento de arrepentimiento y salvación del protagonista se trunca y la función moralizante del relato queda en suspenso, nunca llega. Por el contrario, se metamorfosea en el episodio final en que el sacerdote católico pierde el precioso tesoro de su castidad al escuchar la ardiente confesión de la penitente. La

penetración vaginal de Fray Antonio a la “impurísima” Concepción da entrada al sacrilegio de solicitación. Este es el marco en que se da continuidad al pacto diabólico a través de la contaminación a la que estuvo expuesta la atribulada muchacha por el contacto con el miembro de Lucifer. Así, se cierra el círculo infernal de la inversión que va del sacerdote diabólico al sacerdote católico en la novela de Hernán Hoyos.

CONCLUSIONES

El estudio de la obra de Hernán Hoyos es un esfuerzo por reconocer la importancia de parcelas literarias que tradicionalmente se han valorado como “literatura marginada”, debido a razones morales o juicios estéticos que han evaluado y clasificado estas narrativas. En el campo de la ciencia literaria se ha hecho un juicio normativo y peyorativo que le ha caído en suerte a esta literatura, considerada durante mucho tiempo menor y al margen del canon, ello ha surtido el ominoso efecto de predisponer unas obras, unos autores o unos libros a no estudiarse, como si fueran prescindibles. Pero conforme ha pasado el tiempo han surgido investigaciones menos derivativas de otras disciplinas, y sí mucho más penetrantes analíticamente y comprometidas teóricamente con este tipo de narrativa, más cercanas al hecho literario mismo, distanciándose de la Historia, la Sociología o la Antropología. Esta tesis pretende sumarse a la corriente de reivindicación de la denominada “literatura marginal”.

El objetivo central de esta tesis ha sido la revalorización de la obra literaria marginal del escritor pornográfico colombiano Hernán Hoyos. La metodología se ha conducido mediante la interpretación de tipo hermenéutico de toda su novelística. Este tipo de modelo interpretativo permite identificar y explicar la singular caracterización de la corporalidad y la recreación narrativa de las lógicas del deseo, el goce y la excitación sexual manifiestas en las páginas de la obra hoyoseana. El resultado de dicho análisis permite consolidar los siguientes hallazgos, que corresponden a los objetivos específicos de la investigación.

En relación al primer objetivo de la investigación: “establecer los términos de la discusión teórica sobre el cuerpo, los personajes y la acción como construcción de sentido en las novelas pornográficas”, se considera que en las novelas porno se asienta una narrativa

que está puntuada y por lo tanto reproduce las etapas de la dinámica misma del deseo y la sexualidad: inquietud/excitación/orgasmo/resolución. Motivo por el cual en el género porno se inscribe una narración cuyo hilo argumental –fisiológico– hace uso retórico de la elipsis y la hipérbole. A su vez, en el universo diegético de esta narrativa transitan personajes reducidos a su accionar, que operan en tanto el abanico de posibilidades sexuales disponible en la trama narrativa. Ciertamente la mitología del relato está íntimamente signada por las lógicas contextuales de cómo se enmarca el deseo, así, cada personaje está naturalmente inclinado a involucrarse con espacios, temporalidades y cadencias de esa cotidianidad que la voz narrativa solventa. Por ello, la identidad del personaje porno está erigida en consonancia con el entramado existencial que le rodea: es tórrido si el paisaje que le toca en suerte lo es, y lúgubre si el entorno es sombrío. Para fines mismos de una narrativa de “exteriores” como es el porno, las cualidades de los personajes también son externas: en el tránsito del relato cada personaje se parece cada vez más a las acciones que desempeña. El carácter de los personajes no solo se mantiene inalterable a lo largo del argumento narrativo, sino que se precisa la ausencia de fluctuaciones, vicisitudes y cualquier forma de cambio en su identidad, porque el acontecer de la historia es más relevante que su perfil. En efecto, la configuración de la novela porno requiere de la estabilidad que brinda el carácter invariable de sus personajes para que la historia y su flujo cronológico conserven la relevancia y crezcan en inteligibilidad.

La presencia narrativa de cada personaje está en perpetua vinculación con los otros personajes, por lo que cada uno deviene pantalla e imagen. Esa relación subraya la distinción entre los personajes y, al tiempo, posibilita el despliegue operativo de signos. Allí cada perfil influye a los otros y se dan a conocer en su particularidad física que es, en definitiva, donde se inscribe el deseo del otro. El tejido narrativo hace uso de la habitación, entendido como el

marco espacial en que se retrata al deseo, en la medida que la existencia corporal de los personajes está en dialéctica constante con el espacio, pues las características exteriores de ambos son equivalentes. Así, habitar un espacio es estéticamente análogo a los cuerpos que habitan el lugar. A través de los hechos, las locaciones y la fisicidad de los personajes –y no sus atributos ético-morales o psíquicos–, el ser ficticio de este tipo de narrativa se presenta como una superposición estética de lo humano, es decir, su apariencia trasciende a su tradicional función en el tejido narrativo porque sobrevuela las maneras y las formas en que se compone el universo diegético de la novela porno.

El personaje literario entendido como una construcción lingüística es asimilado, de acuerdo con los parámetros fenomenológicos del mundo ficcional, como campo de sentido cuya identidad novelada vehicula al deseo en el relato. En efecto, la manifestación de las acciones, los fines sexuales y las vivencias de las criaturas del relato porno articulan un modo de vida en que los personajes devienen fenómenos. De allí que su figuración en la novela porno revele su significancia trascendente en la estructura dialógica del relato a través de la cual se esboza la complejidad intrínseca al deseo y la constelación dialéctica del *sí mismo* y del mundo. Así, el personaje, un ser humano ficticio, acontece como agente y portavoz del mundo sensual sobre el que se simula y significa como ente individual y colectivo. La corporalidad de los personajes es el rasgo distintivo de la identidad narrativa del porno, una identidad que se precisa, sobre todo, desde la variante práctica y la realidad factual del relato. La identidad del personaje está enlazada a la trama ya que su retrato carece de profundidad psicológica, son los acontecimientos los que articulan y definen la estructura argumentativa de la narrativa; la constitución del *sí mismo* de cada perfil otorga centralidad a las experiencias y no a la *persona* que las tiene. Al personaje de la narrativa hoyoseana se le

atribuye la ambigüedad de ser dueño de un deseo que le pertenece, principalmente, a la trama. Y así se establece la tensión entre dos modalidades de la identidad: *ipse e ídem*.

Una *ipseidad* (“sí mismo”) vinculada a la actuación del personaje, a su interacción con lo heterogéneo, referido a los acontecimientos en que gravita y a un dinamismo que le hace “salir” de sí. La otra modalidad, el *ídem*, es propia del carácter, de la idiosincrasia del personaje, que apela a aquello inalterable e inherente a su “mismidad”, de allí que predisponga en el ser del relato un accionar *per se*, un adentro sustancial y un “entrar” en sí. El deseo imperante en el relato es la racionalidad que organiza y resuelve los diversos caracteres de los personajes, allí se unifica y homogeneiza la fauna del relato. Las diferentes actuaciones de los personajes cristalizan lo que se ha denominado un *cuerpo sentido*, es decir, una construcción de sentido silente en la que se manifiesta la visibilidad anónima de la carne, el cruce entre *ipse e ídem*, pues en cada acción de los personajes se gestiona el movimiento de la carne. En el relato pornográfico emerge un eros racional propio de la experiencia narrativa de personajes en los que, como unidades intersensoriales, se moldea la actitud natural de la carne que se excita. La trama narrativa se alimenta de personajes que experimentan intensamente su individualidad cárnica, es esa interioridad de cada cual la que entreabre el universo diegético, la denominada *pornoesfera*. De allí que la trama se nutra de esta contingencia cárnica en la forma de un círculo natural carne-deseo-mundo que se despliega en el relato porno.

La totalidad argumental de lo *real porno* se solidifica a partir de dos dimensiones en las que, en proporciones variables, se concretan las acciones: la *dimensión episódica de la narración*, que, aunque carece de persistencia franca y abierta en la temporalidad del relato, figura mediante el relato de microacciones confirmatorias y habilitantes del eros racional circundante como un principio de racionalidad que sobrevuela el registro vital de cada

personaje. *La dimensión configurante de la narración*, como segunda dimensión, es el encadenamiento de los acontecimientos que posibilita las secuencias elementales de la trama cuya persistencia tiene como consecuencia que la historia se deje seguir. Esta disposición permite que la trama se traduzca como acto configurante de la racionalidad porno. Como el personaje es una identidad extensiva a las experiencias del relato, su figuración se simula a la estructura de la historia y el hilo narrativo. Por tal motivo, el cuerpo se tapiza con los objetos, locaciones y tonos de la diégesis que enmarca al relato.

La discusión teórica sobre el cuerpo en las novelas porno a partir de la reflexión del psicoanálisis permitió distinguir tres registros sobre el cuerpo. Allí se distinguen tres registros corporales: el *real*, el *imaginario* y el *simbólico*, siendo este último en el que, al relacionarse con el lenguaje, se filtran todo tipo de demandas prestas a inscripciones exteriores como las erógenas. A partir de allí se comprende al cuerpo como un efecto, es decir, se constituye como un incidente del significante. De esta manera, el sujeto *real* se funda en el vaivén de lo ficticio. De hecho, el cuerpo fragmentado –que concierne a una etapa temprana de la configuración del *yo* del psicoanálisis– apela a la ilusión de percibirse como un todo completo y articulado que, a través de una maquinación fantasiosa que se opera narrativamente en el relato porno, emprende la labor de integración de las partes. En efecto, no todo el cuerpo interesa por igual tanto en la experiencia psicoanalítica como en la pornográfica, sino por las funciones que encarna cada órgano o zona corporal. Aunque el porno se remita a la fase prematura de la configuración del sujeto en tanto cuerpo anatómico, en el discurso porno no se trasciende esa pura fisiología pues allí no se le otorga a lo corporal realidad sintomática ni psíquica.

El cuerpo porno que acontece en la narrativa hoyoseana no significa más allá de su realidad material, figura desde su silueta cárnica, se cristaliza venal y singularizado por la

visibilidad: todos lo ven y él ve, es un cuerpo instalado en un régimen de visualidad incesante. La experiencia narrativa de ese cuerpo corresponde a una dinámica exhibicionista por la que se da a ver incondicionalmente. Ese tren de miradas que implica la narración porno es un recurso retórico por el cual se instaura el régimen *voyeur*: la espera, el seguimiento, el deseo, el aplazamiento del goce o el goce mismo, hace parte de la fabulación pornográfica que ha venido a denominarse como la narración “pornogramática”. La condición de posibilidad de ese cuerpo es que es “abierto”, él es, sobre todo, vista, posteriormente también oído, tacto, olfato y gusto, es pura superficie. El uso descriptivo que atiende a la superficie corporal de los personajes y al rosario de sensaciones que allí anidan, da como resultado un cuerpo caracterizado para el goce sexual, y que está vinculado con la arquitectura misma de la trama, pues lo sintiente corporal modula los acontecimientos, abre los espacios y los episodios, pero también gestiona las temporalidades. Ese cuerpo-objeto remite a la cadencia de los plazos dispuestos para el placer pues está saturado de posibilidades como de sentidos que hablan por él.

La fisicalidad compaginada con los sentidos, a los que tan pertinazmente vuelve la voz narrativa que gobierna el acaecer de estos relatos, garantiza su existencia por la efectuación inmanente de la carne que mantiene a los personajes partícipes de la acción. Todo movimiento o inclinación corporal se inserta en un campo de significancia y diferimiento. Por ello, en las microacciones del relato, emerge la piel como envoltura de esos cuerpos cuya sobreentendida existencia estructura, agrava o caduca las experiencias corporales, pues a partir de la piel se modulan una sinergia de sensorialidades. Siendo la piel uno de los órganos capitales del porno, en las novelas de Hoyos su descripción orquesta los múltiples sentidos en que se configura la sensualidad. La piel hace parte de un fluido dialéctico de los cuerpos descritos en la pornografía: retrata y caracteriza al disoluto, al púdico, al tímido. A la vez, la

piel desnuda solo indica ausencia del vestido pues, en el orden simbólico en que la desnudez se retrata en estos relatos, la epidermis figura como vestido de la carne. La desnudez allí no logra su forma cumplida pues la pantalla corporal del porno alude a la ausencia de accesorios vestimentarios como el momento de la piel, es decir, como el retrato de la vestimenta secundaria de todo el cuerpo y de todo cuerpo.

Ahora bien, después de las cualidades manifiestas y exteriores de un personaje, en mérito del imperativo sexual que organiza a las novelas de Hoyos, las zonas erógenas son las que ponen cara e identidad reconocible al personaje a lo largo de la labor narrativa, donde la corporalidad es entendida como unidad cárnica. Al fragmentarse el cuerpo en zonas de sentido y de valor físico se produce el engranaje narrativo de cuerpo/identidad en los personajes. Es por ello que la forma, tamaño, tonalidad y demás características de las zonas erógenas de los personajes –hiperbolizadas en razón de la singularidad identitaria– vienen a decir más de ellos que los propios diálogos que la narración misma les otorga.

El momento del goce sexual manifiesta la relación con lo inapropiable del cuerpo propio y su relación con los otros debido a que allí la desnudez es un lugar extraño, difícil de retener, inhabitable y, por lo tanto, inapropiable. En los episodios que aluden al enmarañado encuentro de cuerpos desnudos que gozan no se logra ejercer ningún control sobre la totalidad desnuda, sino que, a través de los gestos y los movimientos del placer descritos, se intenta apropiarse de lo más íntimo y lo más inaccesible de cada personaje que es su condición desnuda. Así, la desnudez se convierte en la condición política de la intimidad.

En relación al segundo objetivo de la tesis: “interpretar la condición corporal de los personajes y su naturaleza deseante desde la estética porno en las novelas de Hoyos” se estableció que la narrativa hoyoseana y, principalmente, en la novela *El Tumbalocas* (1972), el ímpetu amoroso está encauzado a través de sus personajes centrales en los que se desborda

la vida, el movimiento constante y la insaciabilidad. En el caso del personaje de Daniel Aguirre, la infatigable maniobra amorosa comprendida como su “picardía” es parte capital del entretejido narrativo pues la misma estructura de la novela, fragmentada y episódica, se corresponde con lo que de anecdótico e inconstante hay en el protagonista. El argumento narrativo de esta novela se funda en la versatilidad de la anécdota sexual, pues las lagunas y demás silencios confirman que no todo importa de la vida del ser-protagónico, sino únicamente todo aquello que gira en torno al placer sexual que, como núcleo dinámico, cristaliza la estructura acción/pasión, el vínculo personaje/acción y la dialéctica hecho/posibilidad, como momentos de tensión narrativa de este tipo de relato.

En la vida del protagonista de *El Tumbalocas* se retrata e insiste en la fortaleza viril del personaje, pero, sobre todo, en una corporalidad que remite a lo mundano, al espacio topológico. Se trata de un personaje que ocupa mucho espacio narrativo, mediante el cual se revela que habitar su cuerpo significa estar situado en la vorágine del mundo. De allí que su modalidad dinámica esté en estrecha relación a una ontología de lo sensible y lo perceptible. Su cuerpo está en apertura al mundo al modo de una tendencia prereflexiva, es decir, como una existencia carnal. Su corporalidad, la exuberancia y la incapacidad congénita del personaje por el reposo o la quietud, manifiesta el modo de su estructura mental, una en que lo sensible se instituye como el régimen de presentabilidad del placer.

La carne funciona en esa novela como una masa interiormente “trabajada” en el “en sí” del protagonista del relato, ya que desde el principio la interrelación del personaje se solventa a partir de la materialidad del impulso sexual. El goce del otro y gozar al otro cristaliza la desvinculación del mundo de las cosas y la adhesión a la verdad de la carne. Por eso en el personaje se presentan las coordenadas pulsión-pedazo y comportamiento-objeto, en las que las pulsiones son extraídas del comportamiento, es decir, de las acciones mismas.

La creciente sensación de intensidad corporal por el tratamiento narrativo expresa la afiliación de estos relatos a las temáticas del naturalismo, puesto que la complacencia de la labor narrativa en la descripción de los avatares sexuales mediante una visión hedonista atiende a las múltiples formas del placer sexual de sus personajes. La pasión se considera allí como un acto en virtud de que las acciones del personaje apasionado remiten a un sujeto discursivo en términos de “actos del lenguaje”; la trama se refiere a la sucesión de “actos patémicos” por la que se establece una jerarquía de acciones que se corresponde con la sintaxis pragmática que ordena al programa narrativo del porno.

La relevancia de las acciones es que, como la reacción en cadena, el efecto acumulativo es producido por cada acontecimiento. La secuencia lineal de acciones patémicas en cadena genera el implícito del deseo como lo duradero y lo omnitemporal. Así, la acción parece desprenderse de su agente y contribuir a la dimensión social del placer. Esta misma reacción en cadena compone una suerte de identidad numérica de los personajes, ya que en su devenir se acumulan una acción que da entrada a otras similares y así sucesivamente en una secuencia que hace parte de un solo y mismo perfil de base del personaje. De esta manera, el facto de motilidad del personaje ordena la semántica de la acción mediante una racionalidad en que lo biológico es teleológico: el cuerpo es el destino.

La investigación muestra que la disposición de los cuerpos en la pornografía se basa en un resalte descriptivo de ciertas zonas corporales. La reiterada preferencia narrativa por la descripción de esas regiones corporales manifiesta la tradicional valoración de las mismas como garantes de la excitación sexual. Así, en la narrativa hoyoseana, el cuerpo fragmentado y, por lo tanto, la descripción fraccional, reproduce el sobreentendido de que ciertas zonas están predestinadas a diferentes pulsiones sexuales. Por eso la correspondencia entre espacio físico y espacio corporal opera como principio de organización en que la actividad del

movimiento y su significación se fusionan, es decir, la espacialidad del cuerpo está regida por un principio de organización espacial en el que “el todo” está presente en cada una de sus partes, de modo que las zonas erógenas no están separadas sino envueltas las unas dentro de las otras.

El razonamiento pragmático de esta narrativa describe cómo satisfacer eficazmente los deseos. La razón práctica del placer se recrea sobre los medios y no sobre los fines, situación que refleja una ética utilitarista coherente con la noción de “placer”, pues lo que da placer es la búsqueda del “placer” frente a la ética *eudaimonista* donde lo que se busca es un fin último o superior. La estética del porno refleja la posición ética del hedonismo utilitario centrada en los medios –o que se confunde con ellos– y para la cual lo que importa es el consecuencialismo ético, es decir, el cálculo por el que se busca la maximización del placer y la minimización del dolor. Existen unos imaginarios éticos en el porno: son aquellos que se centran en los medios y que operan a partir de una equivalencia reductiva donde se confunde el fin con lo que es útil o produce placer, situación que se acaba midiendo en un instrumento monetario (el medio). En la narrativa hoyoseana este medio recae en la energía libidinal activada mediante los órganos sexuales (instrumentos físicos) cuya implicación narrativa evidencia la veneración representada a través de acciones ceremoniales de postración o arrodillamiento durante las relaciones sexuales.

La representación de los “afectos” mediante el reconocimiento de la corporalidad y los sentidos como intermediarios en la visión del mundo y, además, como la declaración expresa del mundo sensual como el componente del que todo arte está investido, implica al proceso de creación estético, al valor de la obra y a todo lo que acontece en ella como un sistema de pensamiento en que la fisiología y sus afecciones son un fenómeno estético. La libido se manifiesta en la narrativa hoyoseana a través de las acciones y los movimientos que,

como manifestación física de los personajes, designan el carácter dinámico de la sexualidad. Desde los pequeños entusiasmos hasta los estremecimientos más intensos del placer sexual, los verbos se enuncian en voz activa y, cuando se expresan en pasivo, la finalidad de la versificación no involucra la quietud sino la actividad. Dicha actividad revela que los personajes disponen de una cantidad finita de energía sexual y, por eso, la organización interna de las novelas está comprometida con determinada distribución de la libido. La naturaleza “aloerótica” de los personajes porno se arraiga al hilo narrativo en que los episodios dedicados al placer son una fuerza *in crescendo* cuyo contenido articula campos semánticos de intensidad escalonada. Los verbos transitivos producen un tren de significancia que alienta y solventa la representación de la excitación sexual. En efecto, la articulación de las cadenas de significantes, es decir, el orden de contigüidad/simultaneidad/conexión/sustitución, posibilitan que el significante intervenga caracterizando a la libido de los personajes en un andamiaje de elementos sincronizados.

De la obra de Hernán Hoyos se desprende un conjunto de principios que dibujan lo que se denominó en la tesis el *octágono* de la estética porno: *Principio de causalidad*, *Principio de naturalidad*, *Principio de disponibilidad*, *Principio epidérmico*, *Principio de fragmentación*, *Principio mecanicista*, *Principio de insaciabilidad* y *Principio de procacidad*.

Respondiendo al tercer objetivo de la tesis: “analizar el deseo y la corporalidad de dos protagónicos en dos novelas de Hoyos para comprender cómo se gestiona la narrativa porno a través de la lujuria y el pacto demoníaco en una y otra novela”. En el tercer capítulo se discute sobre la corporalidad de los protagonistas y la manera en que trama/tema/argumento convergen y gestionan el deseo en ambas novelas. Así primeramente en *Sor Terrible* (1973), la protagonista, Estefanía, es un personaje dotado de una cierta conciencia moral que no cesa

y por la cual se posibilita una narración intimista, siendo el único personaje de la obra hoyoseana en el que se filtra una cuota de conciencia y de reflexividad. Al ser esta una novela del tipo de prueba, se otorga relevancia a la inadecuación del personaje a su destino y a las diferentes exigencias de la historia a su humanidad. Por eso se alude con insistencia a la retórica jurídica del ser humano, pues la culpa o la inocencia, la acusación o la absolución son el tono mental del personaje, pero también de la argumentación narrativa de la novela de Hoyos.

La lujuria, como directriz temática de la novela, se inserta a partir de la certeza de que, en sus claustros, las monjas se sienten atraídas sexualmente entre ellas. Esta certidumbre se sustenta en cuatro momentos de la trama que se han identificado y denominado como: *de la belleza, la melancolía, el sacrilegio y la “canibalización”*. Asimismo, se logró identificar que estos momentos están relacionados con los tres tramos que componen la novela y cuya denominación se deriva de la relevancia de los personajes secundarios en la historia que se narra. Tres tramos y tres personajes que enmarcan la atmósfera y estructuran la historia: el tramo de “Sor Lucía”, de “Sor Etlvina” y, por último, el de la “Fauna heterogénea”. En el tramo de “Sor Etlvina”, que corresponde al *tercer momento o momento del sacrilegio*, se enmarca la lujuria mediante la teatralización del deseo en cuatro situaciones: *de culpabilidad estremecedora, percepción sensorial, ambivalencia espiritual/lascivo, y alerta de contención moral*, por los cuales se establece en la novela el condicional “tentación”, este entendido como el vaso comunicante en que, como cajas chinas, se alternan e imbrican diferentes historias sobre un deseo experimentado como algo que causa desaprobación y culpa en los amantes. A través de la tentación se construye un todo narrativo funcional que va mudando un argumento en que cada tentación lleva a otra y a otra. Esta prosa, sincopada en los pasajes de la tentación, torrencial en los de lujuria, y melancólica en los de culpa, está impregnada

de la experiencia espiritual del impío, de quien transgrede la ley divina, atenta contra Dios y después transita en los meandros de la culpa para al cabo recaer en los excesos de la lujuria. El placer homosexual que se retrata en la novela alude a la conciencia de esa sexualidad como un placer torcido y desviado que se manifiesta a través del flujo de conciencia de la protagonista, pero, también, en la carencia de una terminología apropiada para referirse a la sexualidad lésbica. En efecto, la voz narrativa, en consonancia con el protagónico de la historia, utiliza un extenso glosario de circunlocuciones y eufemismos para describir las prácticas sexuales lésbicas y, en general, referirse a la identidad homosexual. De esta manera, al negársele un nombre, la sexualidad lesbiana no existe, sino que, muy al contrario, lo que prevalece en la novela de Hoyos es el reducto de los estragos de la lujuria en la existencia femenina.

Para comprender cómo se gestiona narrativamente el deseo y la corporalidad a través del pacto demoníaco en el análisis hermenéutico de la novela *El miembro de Lucifer* (1979), se identifica que, de entrada, el relato ofrece una visión cruel y despiadada de la vida sexual. En ella el lector asiste a una misa negra, a asesinatos, a un sacrificio humano y a varios episodios de sollicitación entre un sacerdote y su feligresa durante la confesión. El picor sexual se traduce como una experiencia que animaliza y degrada a cada personaje con el que se relaciona el protagonista, Jacinto Peñalver de la Fuente, pues a través de su socialización con la fauna que puebla el relato, el personaje infecta a los demás del abanico de degradaciones morales que lo animan a él. Así, esa animalidad, que es lo que se entiende en esas páginas como “humano”, vehicula la presencia del mal y el simbolismo de lo demoníaco. Las palabras propias del personaje están enredadas con la imagen de su mundo, el reiterado uso de la transgresión verbal solidifica un contexto de creciente podredumbre moral, de allí que la procacidad del protagonista no responda a un dialecto individual, sino que mediante

su verbalización se modula la significación social del relato. En efecto, el discurso directo del personaje orquesta el tema de la novela e introduce, al tiempo, escenarios preñados de imágenes sórdidas. Esta interdependencia verbal-semántica gestiona el horizonte propio en el que zonas de acción reproducen y resuelven la voz del personaje.

La población hoyoseana se enmarca en exteriores donde el espectáculo de la suciedad y el abandono compagina con la mezquindad y la vulgaridad del protagonista de la mano de un universo diegético en que se mezclan excrementos, sexo y podredumbre humana como dos realidades endogámicas que se contaminan una con otra. La descomposición moral del contexto da paso a la propia condición maligna del personaje, cuya figuración recae en la anunciación de la negrura de su inmenso órgano copulatorio. Se esclarece en este acápite que el retrato fisionómico del protagonista involucra su pasado y su futuro narrativo, es decir, está conectado con el argumento de la novela. A efectos del argumento narrativo, el descomunal pene del personaje principal y su atípica negrura en un cuerpo blanco ambientan y predisponen el destino del protagonista y su alianza con el maligno, pues la pigmentación de su miembro remite a una sexualidad bestial, primitiva y sugestiva. La novela retoma la connotación moral tenebrista del motivo literario del humano que tiene tratos con el Demonio, es por eso que allí se reproduce un claroscuro estético expresado en las formas de la dualidad y de la hipérbole.

En el personaje de Jacinto se difumina la línea divisoria entre lo humano y lo animal. De hecho, sus acciones dan vía libre a la bestialidad y pareciera que en las entrañas del personaje está enquistado el Demonio. Gracias al pacto con el diablo, el orden maravilloso y el orden natural se solapan en la figura del protagonista, pues él mismo se remite virtualmente a lo sobrenatural encarnado. Así, la novela de Hoyos asienta su estructura sobre el pacto demoníaco mediante cinco elementos: *caracterización del pactante, caracterización del*

demonio, naturaleza del pacto, frutos del pacto y destino del pactante. El encuentro entre el discurso pornográfico y el pacto demoníaco es posible por la *recursividad* presente en la novela. Tal “recursividad” se entiende como los elementos temáticos que convergen en la novela y que se explican a la luz de la forma en que se resuelve el argumento narrativo, es la que hace posible la convivencia y la cercanía entre ambas formas discursivas, la del porno y la del *pactum dæmonicus* dentro del entramado narrativo. Para ello se clasifican y discuten estos cuatro recursos: *idiosincrasia libertina del pactante, marca íntima del pacto, caracterización pneumática del demonio* y *misa negra*, con sus respectivos *modus operandi*.

El conjunto de hallazgos encontrados en esta tesis por medio del análisis interpretativo-hermenéutico no agotan el acercamiento a la literatura marginal a través del porno. El campo para las futuras líneas de investigación queda abierto a otras posibilidades de trabajo individual o colectivo. En particular me gustaría destacar dos vías: el análisis estructural del relato y la aproximación estética y hermenéutica (ligando la comprensión de la obra a factores extra-estéticos). En el primer caso, habría que reunir los materiales necesarios para edificar una gramática: agrupar oraciones, adjetivos, todos los tipos de recursos retóricos, anáforas, perífrasis y demás, a través de los cuales se puedan identificar los hechos de distribución para comprender los hechos de significación. Así entonces, no sé llegará a un consenso pleno en cuanto al sentido sobre la apreciación de la obra hoyoseana, pues no se trataría de determinar las condiciones de posibilidad de la verdad de la obra, sino de establecer al sentido como pluralidad o el texto como el lugar posible de los sentidos. Esta tesis no ha establecido un camino anagógico o un código de la obra hoyoseana para alcanzar su sentido profundo, pues, en efecto, se considera que todas las raíces del texto están en su superficie.

En cuanto al razonamiento estético y hermenéutico sería conveniente indagar la relación belleza/fealdad y moral pues, los encuentros y desencuentros de esta triplete fluctúa a lo largo de la obra de Hoyos, lo cual pone en cuestionamiento el sentido moralizante de lo “bello” y lo “feo” y su repercusión en novelas en que, en el marco de permisibilidad y relajamiento de las costumbres como es la diégesis hoyoseana, la estética funciona como conductor ejemplarizante. Así, se comprendería el compromiso moral de la narrativa porno con el fortalecimiento o consolidación de agendas socioculturales sobre la virtud y demás proyectos ideales que adquieren continuidad en la obra literaria del escritor caleño. Este análisis es particularmente legítimo en narraciones en las que anidan estereotipos muy variados y que, por tal motivo, el fenómeno de remisión o citación de otros textos o juicios estéticos es muy frecuente. El objetivo de esa investigación alternativa no debería ser solo la explicación, sino la interrogación de las novelas de Hoyos con la finalidad de establecer sus aportes estéticos y, para ello, sería necesario desconfiar de la neutralidad de las señalizaciones estéticas mediante un ejercicio constante de conmutación o de *contratexto*.

BIBLIOGRAFÍA

(s.f.).

Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos. Homo sacer*. Valencia: Pre-Textos.

Agustín, S. (1958). *Obras de San Agustín. Cartas XI b*. Madrid: Editorial Católica.

Alexandrian, S. (1980). *Los libertadores del amor*. Barcelona: Ruedo Ibérico.

Alighieri, D. (1994). *Divina comedia*. Madrid: Ediciones Fraile.

Almond, P. C. (2014). *The devil a new biography*. New York: Cornell University.

Anzieu, D. (2010). *El Yo-piel*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Anzieu, D. (2010). *El Yo-piel*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Aquino, S. T. (1981). *Suma teológica*. Madrid : Espasa-Calpe.

Arcand, B. (1993). *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Arcand, B. (1993). *El jaguar y el oso hormiguero: antropología de la pornografía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Aristóteles. (2002). *Poética*. Madrid: Ediciones Istmo.

Arroyuelo, F. J. (1985). *El diablo en España*. Madrid: Alianza Editorial.

Bajtín, M. M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

Bajtín, M. M. (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial.

Bajtín, M. M. (2019). *La novela como género literario*. España: Universidad Nacional de Costa Rica.

Bal, M. (2016). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

Barba, A., & Montes, J. (2007). *La ceremonia del porno*. Barcelona: Anagrama.

Barba, A., & Montes, J. (2007). *La ceremonia del porno*. Barcelona: Anagrama.

Barker, M. J. (2014). The 'problem' of sexual fantasies. *Porn Studies*, 143-160.

Barrios, J. L. (2019). De pulsiones, subversiones y nombres. Homosexualidad, injuria y blasfemia (por una contrateología del nombre). En J. L. Barrios, & J. Buj, *Gramática de la injuria: aproximaciones literarias* (págs. 68-87). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Barthes, R. (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Editions du Seuil.

- Barthes, R. (1973). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1981). *Le grain de la voix*. París: Seuil.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Barthes, R. (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2016). Introducción al análisis estructural del relato. En R. Barthes, A. Greimas, U. Eco, J. Gritti, V. Morin, C. Metz, . . . C. Bremond, *Análisis estructural del relato* (págs. 7-34). México: Ediciones Coyoacán.
- Barthes, R., & Todorov, T. (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Bataille, G. (1981). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- Batis, H. (1989). *Estética de lo obsceno (y otras exploraciones pornotópicas)*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Baudrillard, J. (2007). El objeto más bello de todos: el cuerpo. En J. Baudrillard, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* (págs. 155-183). Madrid: Siglo XXI.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Blom, P. (2012). *Gente peligrosa. El radicalismo olvidado de la Ilustración europea*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourneuf, R. (1975). *La novela*. Barcelona : Editorial Ariel.
- Bourneuf, R. (1975). *La novela*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Carbajal, E., D'Angelo, R., & Marchilli, A. (2006). *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Casas, P. C. (2000). *Los siervos del demonio. Aproximación a la narrativa medieval*. Madrid: UNED .
- Castañega, F. M. (2001). *Tratado de las supersticiones y hechicerías*. País Vasco: De la luna.
- Chartier, R. (2002). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Claramonte, J. (2009). *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*. Murcia: Cendeac.
- Claramonte, J. (2009). *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*. Murcia: Cendeac.
- Cohn, N. (1980). *Los demonios familiares de Europa*. Madrid: Alianza.

- Compagnoni, F., Piana, G., & Privitera, S. (1992). *Nuevo Diccionario de Teología Moral*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- Culianu, I. P. (1999). *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela.
- Culler, J. (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
- D'Angelo, R., & Carbajal, E. A. (2014). *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Darnton, R. (2003a). *El coloquio de los lectores: ensayos sobre autores, manuscritos, editores y lectores*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Darnton, R. (2003b). *Edición y subversión, Literatura clandestina en el Antiguo Régimen*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Darnton, R. (2008). *Los bestsellers prohibidos en Francia antes de la revolución*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Davie, Martin et al. (2016). *New Dictionary of Theology. Historical and sistematic*. Londres: Inter-Varsity Press.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1.* Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2001). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon, lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2011). *Los signos del movimiento y el tiempo. Cine 2*. Buenos Aires: Cactus.
- Don Juan Manuel. (1977). *El conde de Lucanor*. Madrid: Castalia.
- Donovan, F. (1971). *Historia de la brujería*. Madrid: Alianza editorial.
- Ducrot, O., & Todorov, T. (1996). *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI editores.
- Ducrot, O., & Todorov, T. (1996). *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI editores.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Milán : Lumen.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Žižek, S. (2015). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI editores.
- Española, R. A. (1992). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- Fanon, F. (1952). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Fedida, P. (1979). *Diccionario de Psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial.

- Fernández Álvarez, M. (2010). *Casadas, monjas, rameras y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Barcelona: Espasa.
- Fernández Rodríguez, N. (2007). *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Fernández Vega, P. Á. (2018). *Bacanales. El mito, el sexo y la caza de brujas*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1984). *Historia de la sexualidad. 1 La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1998). Hablar de sexo. En F. Puppo, *Mercado de deseos: Una introducción en los géneros del sexo* (págs. 7-9). Buenos Aires: La marca.
- Freud, S. (1972). *Psicoanálisis y teoría de la libido*. Madrid: Alianza.
- Freud, S. (1974). La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna. En S. Freud, *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis* (págs. 19-45). Madrid: Alianza.
- Freud, S. (1978). *Tres ensayos sobre la teoría sexual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, S. (1979). *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Friedman, D. M. (2007). *Con mentalidad propia. Historia del pene*. Barcelona: Península.
- Gamboa, L. V. (2005). La experiencia del lenguaje en la literatura: anotaciones a la filosofía de Merleau-Ponty. *Cuadernos de filosofía latinoamericana*, 121-136.
- García Gual, C. (1996). *Mitos, viajes, héroes. Un mundo trágico, poético, de poderes en conflicto*. Madrid: Santillana.
- García Gual, C. (1999). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen .
- Gennette, G. (2016). Fronteras del relato. En R. Barthes, A. Greimas, U. Eco, J. Gritti, V. Morin, C. Metz, . . . C. Bremond, *Análisis estructural del relato* (págs. 199-213). México: Coyoacán.
- Giménez Gatto, F. (2011). Parapornografía o la puesta en escena del deseo. En R. d. Ibáñez, & L. Molatore, *Los nuevos círculos del nuevo infierno* (págs. 69 - 83). México: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Giménez, F. (2011). Parapornografía o la puesta en escena del deseo. En R. d. Ibáñez, & L. Molatore, *Los nuevos círculos del nuevo infierno* (págs. 69 - 83). México: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Giménez, F. (2013). Fronteras móviles: arte y pornografía en la visualidad contemporánea. *Arteconciencia*, 56 - 68.
- Glaser, B. G., & Strauss, A. (2006). *The discovery of grounded theory. Strategies for qualitative research*. New Brunswick and London: Aldine Transaction.

- Goethe, J. W. (1995). *Fausto*. Barcelona: Planeta.
- Goulemot, J. M. (1996). *Esos libros que se leen con una mano. Lectura y lectores de libros pornográficos en el siglo XVIII*. Alegria: Oria.
- Goulemot, J. M. (1996). *Esos libros que se leen con una sola mano: lecturas y lectores de libros pornográficos en el siglo XVII*. Madrid: R and B.
- Goulemot, J. M. (1996). *Esos libros que se leen solo con una mano. Lectura y lectores de libros pornográficos en el siglo XVIII*. Zarauz: R&B.
- Greimas, A., & Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las Pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Grondin, J. (2002). *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona : Herder .
- Guiraud, P. (1976). *La semántica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez, D. C. (2016). Lectores y lecturas de literatura pornográfica en Cali, 1960-1990. En A. e. Rubio, *Minúscula y Plural. Cultura escrita en Colombia* (págs. 327-346). Medellín: La Carreta.
- Hamon, P. (1977). Pour un statut sémiologique du personnage . En R. Barthes, *Poétique du récit* (págs. 115-180). París : Seuil.
- Hamon, P. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- Hénaff, M. (1978). *Sade. La invención del cuerpo libertino*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Henckmann, W., & Lotter, K. (1998). *Diccionario de estética*. Barcelona: Crítica.
- Henry, M. (2001). *Encarnación. Filosofía de la carne*. Salamanca: Sígueme.
- Henry, M. (2001). *Encarnación. Filosofía de la carne*. Salamanca : Sígueme.
- Hide, M. (1969). *Historia de la pornografía*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Horbury, A. (2019). A psychoanalytic ethics of the pornographic aesthetic. *Porn studies*, 87 - 99 .
- Hoyos, H. (1974). *La reina y el mariposo*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1970). *Aventuras de una sirvienta*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1970). *Las muchachas pobres*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1971). *El bruto y las lesbianas*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1972). *El Tumbalocas*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1972). *El Tumbalocas*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1972). *La colegiala*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1972). *La colegiala* . Cali: Ediciones Exclusivas .

- Hoyos, H. (1973). *Sonrisa de diablo*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1973). *Sor Terrible*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1974). *Un alegre cabrón y otras historias increíbles (de la vida real)*. Cali: Ediciones Exclusivas .
- Hoyos, H. (1975). *Las aventuras de una bogotana* . Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1975). *Magola la prostituta*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1976). *Aventuras de un impotente*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1976). *Aventuras de un impotente* . Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1977). *Ofelia la voluptuosa*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1978). *El profesor corrompido*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1979). *El miembro de Lucifer* . Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1982). *La alcahueta*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Hoyos, H. (1995). *Memorias fisiológicas*. Cali: Ediciones Exclusivas.
- Kant, I. (1998). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Barcelona: Óptima.
- Kendrick, W. (1995). *El museo secreto. La pornografía en la cultura moderna*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- Lacan, J. (1981). El seminario de Jacques Lacan , Libro 1. En J. Lacan, *La tópica de lo imaginario*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2004). *El Seminario. Libro III*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2007). *El seminario. Libro XX*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2009). *Escritos 1*. México: Siglo XXI.
- Lagarde, M. (2015). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Siglo XXI.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2001). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*. México: Paidós.
- Lasaga, J. (1974). Presentación del texto. En Sade, *Diario último* (págs. 11-36). Madrid: Felmar.
- LaVey, A. S. (1969). *La Biblia satánica* . New York: Avon Books.
- Le Breton, D. (2018). *Elogio de caminar*. Madrid: Siruela.
- Levack, B. P. (1997). *La caza de brujas en la Europa Moderna*. Barcelona: Altaya.

- Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lissardi, E. (2017). El cuerpo pornográfico. En F. G. Gatto, & A. Díaz Zepeda, *Pornologías* (págs. 197 - 218). México: La Cifra Editorial.
- Lissardi, E. (2017). El cuerpo pornográfico. En F. Giménez Gatto, & A. Díaz Zepeda, *Pornologías* (págs. 197 - 218). México: La Cifra Editorial.
- Maes, H. (2013). Introduction. En H. M. (ed), *Pornographic art and the aesthetics of pornography* (págs. 1-26). Londres: Palgrave Macmillan.
- Marion, J.-L. (2005). *El fenómeno erótico*. Buenos Aires: Ediciones Literales .
- Marlowe, C. (1982). *Tragedias*. Barcelona: Orbis.
- Martínez de la Escalera, A. M. (2009). Escenarios del deseo. En A. Casas, A. Constante, & L. Flores Farfán, *Escenarios del deseo. Reflexiones desde el cine, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía* (págs. 197-213). México: UNAM.
- Marzano, M. (2003). *La pornografía o el agotamiento del deseo*. Buenos Aires: Manantial.
- McNair, B. (2004). *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberación del deseo*. Barcelona: Océano.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Milton, J. (2002). *El paraíso perdido* . Madrid: Ediciones y Distribuciones Mateos.
- Miravalle, J.-M. L. (2020). *Defensa de la belleza. Qué es y por qué importa*. Madrid: RIALP.
- Muchembled, R. (2002). *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, J.-L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra.
- Nancy, J.-L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra.
- Nancy, J.-L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra.
- Nancy, J.-L. (2016). *Dar piel*. Quito: Transhumante.
- Nietzsche, F. (1979). *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (1980). *Genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Madrid: Alianza .
- Nietzsche, F. (1980). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza .
- Nietzsche, F. (2006). *La voluntad de poder*. Madrid: EDAF.
- Ogien, R. (2005). *Pensar la pornografía*. Barcelona: Paidós.
- Ogien, R. (2005). *Pensar la pornografía*. Madrid: Paidós.
- Oldridge, D. (2012). *The Devil. A very short introduction*. New York: Oxford.

- Onfray, M. (2010). *Los ultras de las Luces. Contrahistoria de la filosofía, IV*. Barcelona: Anagrama.
- Peirce, C. S. (1987). *Semiótica*. Madrid : Taurus.
- Pimentel, L. A. (2012). *Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: UNAM.
- Pimentel, L. A. (2017). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Pineda, V. G. (1994). *Familia y cultura en Colombia*. Medellín : Universidad de Antioquia.
- Pineda, V. G. (1994). *Familia y cultura en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Pinilla, J. S. (2013). Situando a Sade . *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 481-504.
- Platón. (2000). *Diálogos III*. Madrid: Gredos.
- Praz, M. (2019). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado.
- Preciado, B. (2008). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa.
- Propp, V. (1999). *Morfología del cuento*. México: Colofón.
- Propp, V. (1999). *Morfología del cuento*. México: Colofón.
- Puppo, F. (1998). *Mercado de deseos. Una introducción en los géneros del sexo*. Buenos Aires: La marca editora.
- Puppo, F. (1998). *Mercados de deseo. Una introducción en los géneros del sexo*. Buenos Aires: La marca editora.
- Renouvier, C. (2019). *Ucronía. La utopía en la Historia*. Madrid: Akal.
- Ricœur, P. (1981). *El discurso de la acción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ricœur, P. (1986). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, P. (1988). *Hermenéutica y acción*. Buenos Aires: Editorial Docencia.
- Ricœur, P. (1990). *Sí mismo como otro*. España: Siglo XXI.
- Ricœur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. España: Siglo XXI editores.
- Ricœur, P. (1998). La explicación y la comprensión . En P. Ricœur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (págs. 83-100). México: Siglo XXI.
- Ricœur, P. (1999). *Tiempo y narración III*. México: Siglo XXI.
- Ricœur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayo de hermenéutica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, P. (2003). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI editores.

- Ricœur, P. (2004). *Tiempo y narración.2 :Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI.
- Ricœur, P. (2009). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Siglo XXI.
- Ricœur, P. (1999). *Tiempo y narración III*. México: Siglo XXI.
- Rossano, P., Ravasi, G., & Girlanda, A. (1990). *Nuevo diccionario de teología bíblica*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- Roudinesco, É. (2009). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona: Anagrama.
- Sade. (1971). *Ideas sobre la novela*. Barcelona: Anagrama.
- Sade. (1991). *Las 120 jornadas de Sodoma*. Barcelona: Tusquets .
- Sade. (2013). *La filosofía en el tocador*. Madrid: Valdemar/Planeta Maldito.
- Sade. (2015). *Justina o los infortunios de la virtud*. Madrid: Cátedra.
- Sagrada Biblia*. (1973). Madrid: Católica.
- Sarlo, B. (2005). ¿Pornografía o fashion? *Punto de vista* , 13-17.
- Schiffter, F. (2020). *La belleza. Una discusión estética*. Madrid: Siruela .
- Scruton, R. (2017). *La belleza. Una breve introducción*. Barcelona: Ediotiral Elba.
- Searle, J. R. (2000). *Razones para actuar. Una teoría del libre albedrío*. Barcelona: Ediciones NOBEL.
- Selden, R. (1987). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- Shusterman, R. (2005). Somaesthetics and burke's Sublime . *British journal of aesthetics* , 323-341.
- Sontag, S. (1985). La imaginación pornográfica. En S. Sontag, *Estilos radicales: Ensayos*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Stichweh, R. (2016). Estructura social y semántica: la lógica de una distinción sistémica. *Revista del Magister en Análisis Sistémico Aplicado a la Sociedad*, 1-14.
- Storey, J. (2018). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction, Eighth Edition*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Tamayo, J. J. (2005). *Nuevo Diccionario de Teología*. Madrid: Trotta.
- Tambling, J. (2016). *Histories of the devil. From Marlowe to Mann and the manichees*. London: Plagrove.
- Tolosana, C. L. (1992). *Las brujas en la Historia de España*. Madrid: Temas de Hoy.
- Tornero, A. (2011). *El personaje literario. Historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

- Tornero, A. (2011). *El personaje literario. Historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Vargas Llosa, M. (2004). *La tentación de lo imposible. Victor Hugo y Los Miserables*. Madrid: Santillana.
- Vargas Llosa, M. (2011). *El pez en el agua*. Madrid: Santillana.
- Veyne, P. (1991). *La sociedad romana*. Madrid: Mondadori.
- Watt, I. (1996). *Mitos del individualismo moderno. Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*. Madrid: Cambridge University Press.
- Wellek, R., & Warren, A. (1979). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Wray, T., & Mobley, G. (2005). *The birth of satan. Tracing the devil's biblical roots*. New York: Palgrave Macmillan.
- Zilberberg, C. (1999). *Semiótica tensiva y formas de vida*. México: Dirección General de Fomento Editorial.
- Zimbardo, P. (2008). *El efecto Lucifer. el por qué de la maldad*. Barcelona: Paidós.
- Zizek, S. (2015). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI editores.
- Zola, E. (1989). *El naturalismo*. Barcelona : Península.