

# La (im)posibilidad de ser y amar en la poesía homoerótica de Alfonso Chase y Jorge Chen

Ronald Campos López

([ronald.camposlopez@ucr.ac.cr](mailto:ronald.camposlopez@ucr.ac.cr))

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

## Resumen

En 18 poemas de los costarricenses Alfonso Chase y Jorge Chen se analizan hermenéutica y correlativamente la clandestinidad, encubrimiento y marginalización, pero también cierta des-identificación y desontologización, por parte de los sujetos y objetos líricos gays, mediante recursos homotextuales como construcción de ambientes nocturnos, patologización, enmascaramiento, ambigüedades, contemplación y desdoblamiento.

## Abstract

The lyrical gay subjects and objects hiding, concealment and marginalization, but also certain de-identification and de-ontologization, are hermeneutic and correlatively analyzed in 18 poems of the Costa Rican Alfonso Chase and Jorge Chen. It is through «homotexting» resources as nocturnal environment building, pathologizing, masking, ambiguities, contemplation and splitting.

## Palabras clave

Poesía costarricense  
Homoerotismo masculino  
Represión biopolítica  
Des-identificación  
Desontologización

## Key words

Costa Rican poetry  
Male homoeroticism  
Biopolitical represión  
De-identification  
De-ontologization

*AnMal Electrónica 47 (2019)*  
ISSN 1697-4239

¿Y LOS EROTISMOS OTROS EN LA POESÍA COSTARRICENSE?  
A PROPÓSITO DE LAS VOCES HOMOERÓTICAS MASCULINAS

Cualquier recorrido panorámico por la poesía costarricense evidenciaría sin dificultad que el tratamiento del erotismo ha sido por tradición conservador y recatado (Monge 1984) o pudoroso y tímido ([Rojas G. 1987](#)). Sin embargo, su tratamiento, por suerte, ha ido evolucionando hasta alcanzar planteamientos innovadores

que, según Chase (2000), han abandonado la retórica, el lugar común y lo idílico superficial a fin de dimensionar la materialidad de los cuerpos, evidenciar el acto armónico y transmutador de lo sexual, trastocando los valores matrimoniales y accediendo a los placeres de los sentidos, el goce mutuo y la plenitud carnal. En otro momento se profundizará con más detalles en esta apretadísima declaración<sup>1</sup>. Lo importante para el presente caso es el hecho de que esta evolución resulta halagüeña especialmente para el erotismo que se refiere a la fusión del hombre y la mujer, o de la mujer y el hombre, como hecho consumado, transfigurante y renovador.

Dentro del avance en la poesía erótica nacional, no obstante, Chase (2000) remarca que uno de los cambios fue la apertura de la expresión homoerótica. Sin dar nombres de autores, este crítico menciona que el homoerotismo literario comenzó a hacerse público y, entre temores y osadías, poco a poco se alejaba de los cánones de disfrazar al amado y de crear máscaras de toda índole para disimular la realidad poetizada. Chase (2000) no da fechas de inicio para la apertura del homoerotismo masculino en el panorama literario nacional. Sin embargo, y aunque [Chacón \(2016\)](#) señala primero que a partir de los 60 y luego que de los 80, Obando (2008) apunta que dicho tema, tanto en narrativa como en poesía, aparece a mediados de la década de los 60, gracias a la influencia de la tradición europea y latinoamericana, y establece que son justamente el poemario –aun con un tono discreto– *Los reinos de mi mundo* (1966) y la novela *Los juegos furtivos* (1967), de Chase, los textos que inauguran esta apertura. [Chacón \(2016: 136\)](#) agrega:

El pionero es Alfonso Chase (1944), quien comenzó a escribir sobre el tema, no abiertamente en un principio, pero sí a partir de una nueva sensibilidad que anunciaba una intención de sacar del closet literario, ya no solo el tema de la homosexualidad, sino en general el de la sexualidad misma y las relaciones con el cuerpo que ello implicaba.

Aunque a partir de los 90 algunos críticos e historiógrafos literarios se han propuesto estudiar el homoerotismo en la literatura costarricense, sobre todo en textos narrativos, las palabras de Chacón son rotundas: «es evidente el lugar de una

---

<sup>1</sup> Este artículo es un adelanto del proyecto de investigación «Erotismos LGBTIQ+ en la poesía queer contemporánea costarricense».

ausencia: la no consideración de la existencia de una serie particular constituida por textos literarios gay/lésbicos publicados a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI» ([2016: 132](#)). Y qué decir ya no solo en relación con el homoerotismo en la poesía, sino también acerca de los textos poéticos producidos por personas LGBTIQ+.

En todo caso, ya narrativa, ya poesía, pareciera que, para la crítica e historiografía literarias costarricenses, el homoerotismo y *otras* manifestaciones eróticas no importan. Estos erotismos sencillamente son evadidos o desconocidos por la mayoría de lectores e investigadores ¿Por qué? La producción, mediación, recepción y crítica de la poesía —o bien de la literatura— erótica heterosexual son completamente esperables y aplaudidas en un país regido por los poderes del lenguaje heteronormativo; por los discursos, estereotipos, censura e injuria del *habitus* homofóbico<sup>2</sup>; por el desconocimiento y desprotección de sujetos o comunidades considerados disidentes; y por la postergación e indiferencia legales con respecto a la igualdad de los Derechos Humanos. La defensa del erotismo heterosexual, tanto en el ámbito social como en el literario, evidencia, una vez más, que la heterosexualidad no es solo una práctica sexual, sino más bien un régimen biopolítico que gestiona y administra los cuerpos y sus deseos ([Preciado 2005](#)).

Pese a las tecnologías biopolíticas que operan en el contexto costarricense, como apunta Chase (2000), *otros* erotismos, *otros* deseos, *otros* cuerpos allende existen, se expresan, se escriben a sí mismos, con implicaciones no solo literarias, sino también políticas. Es el caso de los erotismos homosexuales tanto masculinos como femeninos, los erotismos bisexuales o transgénero, e inclusive del erotismo de las personas seropositivas.

Por cuestiones de espacio, en este artículo se concentrará el estudio del erotismo homosexual masculino y, sobre todo, la (im)posibilidad de su realización. Para ello, se seleccionan poemas de dos autores: el mencionado Alfonso Chase, quien desde la década de los 60, como se ha dicho, ha incursionado en la apertura de espacios de enunciación poética a las voces homoeróticas masculinas; y Jorge Chen

---

<sup>2</sup> A partir de las formulaciones de Pierre Bourdieu sobre la misoginia, Mira (2004) plantea el término *habitus homofóbico* para referirse al conjunto de estructuras sociales, políticas, ideológicas y colectivas que constituye la experiencia homofóbica y su realidad. Este conjunto es el encargado tanto de generar y reproducir la homofobia, así como de garantizar que el homosexual comporte siempre abyección, estigma, exclusión y censura. De ahí que estereotipar y desautorizar sean dos de sus mecanismos principales ([Campos 2019](#)).

Sham (1964), quien desde 2011 ha dado a conocer su producción poética, dentro de la cual la expresión homoerótica ocupa un lugar significativo. Del primer poeta se toman los poemas «Esbelto el cuerpo», de *Los reinos de mi mundo* (1966); «A quien buscare el corazón de los lugares» y «Canción recuerdo», de *Cuerpos* (1972); «Observando a un muchacho» y «Aquiles y Hércules», de *Jardines de asfalto* (1994), y «A un mismo tiempo» y «Coda», de *Secretos perfectos* (2016). Del segundo poeta se trabajan «Segundo nocturno marino», «En la espera del *déjà vu*», «Tercer nocturno marino», «Primera contemplación en vibrato mayor», «Contante y sonante en la noche», «Súplica confiada», «Quinto nocturno marino», «Sexto nocturno marino» y «De la lidia arenisca», de *Nocturnos de mar inacabado* (2011); y «Soy marinero» y «Epitalmio de cada día», de *Conjuros del alba* (2014).

### ¿SER Y AMAR LIBREMENTE O QUÉ TANTO ESCONDERSE...?

En «La verdad de mí mismo» (*Los reinos de mi mundo*, 1966), «Hemos atrapado voraces» (*Cuerpos*, 1972), «Razones», «Sobre los ángeles» y «Nombrarte» (*Los pies sobre la tierra*, 1978), Chase reclama la urgencia de *sacar del clóset* los cuerpos, deseos, amores y palabras homosexuales no solo en el nivel social, sino también en el literario, con el fin no solo de mitigar el orden sexual, los discursos y las tecnologías biopolíticas en Costa Rica; sino también permitir a los sujetos gays satisfacer su necesidad de decirse y vivir democráticamente la intimidad y el erotismo y, así, configurar paulatinamente *otra* realidad nacional —y aun un mundo— más tolerante e inclusivo. De los poemas de la muestra textual, se escucha el eco de esta exhortación a través del sujeto lírico de «A un mismo tiempo», quien entregando su cuerpo a su amante masculino reacciona contra las prohibiciones y restricciones morales que la sociedad articula sobre ellos: «De lo que dicen los adultos / *de nuestra manera de hacer el amor*» (Chase 2016: 79)<sup>3</sup>.

Sin embargo, este es un poema de 2016 y, aunque los discursos contra el orden sexual y los convencionalismos han estado presentes desde sus inicios en la estética chasiana, la enunciación homoerótica no ha sido siempre abierta por lo menos en su poesía. Lo evidencia así una compleja serie de recursos homotextuales que apunta

---

<sup>3</sup> La cursiva aquí y en las demás citas es mía.

hacia la clandestinidad, el encubrimiento y la marginalización<sup>4</sup>. Lo mismo ocurre en otras prácticas poéticas más recientes, como la de Chen (2011 y 2014).

A la luz de lo anterior, Rojas (2010) plantea que en las representaciones literarias del cuerpo se suelen presentar dos posturas de una *retórica carnal*: «una caracterizada por una exposición franca, de una desnudez total; otra sustentada en lo que podría definirse como una “estilización”. La estilización hay que entenderla como un juego que de/vela con/el lenguaje» (p. x).

Llegados a este punto, surgen, entonces, las preguntas: ¿resulta esta postura a la *estilización*, esta tendencia a esconderse, la evidente consecuencia directa de una efectiva administración de los cuerpos y los deseos, y de la gestión política de la vida de los sujetos gays? O ¿hay detrás de esta tendencia a esconder el deseo homoerótico y los sujetos gays una estrategia de des-identificación, de reconversión de las tecnologías sexopolíticas y de desontologización de dichos sujeto?

Para responder estas preguntas, recuérdese que, según [Preciado \(2005\)](#), por un lado, la des-identificación consiste en combatir la sujeción de los cuerpos y los géneros a categorías discretas, asumiendo más bien la performatividad de la identidad, el género y el deseo; de ahí que algunos *playos* y algunas *tortilleras* —por citar solo dos términos despectivos usados respectivamente contra gays y lesbianas en Costa Rica ([Campos 2010](#))— no se identifiquen ni como hombres ni como mujeres. Por otro lado, la reconversión de las tecnologías sexopolíticas del cuerpo se refiere a que los cuerpos de los sujetos LGBTIQ+ dejan de ser *normales* para el orden sexual. Ellos, al apropiarse de su cuerpo *desviado*, escriben, viven, se representan con todo su cuerpo; esto es, con sus órganos, vivencias, intuiciones, deseos. Así logran un proceso de subjetivación: una identidad recreada, la cual constituye el acto de libertad por excelencia (Eribon 2010); y también, como dijera Giddens, una *sexualidad plástica*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Los recursos de homotextualización son, según Losada (2013), los que permiten justamente la expresión de la escritura homopoética. Entre estos, cita Losada el desdoblamiento, los añorados paisajes de la juventud, los ambientes oníricos, el frenético amor ante el paso del tiempo, la fugacidad perturbadora, el miedo, el silencio, la meditación sobre la vida, el tono confesional y autobiográfico, entre otros.

<sup>5</sup> Giddens propone entender este término como «una sexualidad descentrada, liberada de las necesidades de la reproducción [...] libera la sexualidad de la hegemonía fálica, del desmedido predominio de la experiencia sexual masculina» (2000: 12). Su concepto retomaría la demanda de Bataille (2017) cuando defiende que el erotismo debe ser independiente de la

Por último, la desontologización del sujeto de la política sexual implica aceptar que no hay una base natural que pueda legitimar la acción política. En lo *queer*, proliferan las diferencias; hay una multitud de diferencias, una diversidad de las potencias de vida y una transversalidad de las relaciones de poder. Por tanto, la noción de multitud *queer* se opone a las políticas paritarias derivadas de la noción biológica de la dife-rencia sexual.

Pues bien, tratando de responder aquellas preguntas, comiencese por observar que en la muestra textual la clandestinidad, el encubrimiento y la marginalización del homoerotismo se llevan a cabo a través de recursos homotextuales como la construcción de ambientes nocturnos, la patologización de los sujetos gays por causa de la represión biopolítica, el enmascaramiento, las ambigüedades, la contemplación y el desdoblamiento. Otros elementos, como la referencialidad a la cultura clásica — aquí apenas se menciona un caso, pero no se examinará el recurso en sí— y la huida fracasada, también permiten los propósitos anteriores; sin embargo, por ahora, únicamente se definirán e ilustrarán aquellos seis primeros recursos.

#### La construcción de ambientes nocturnos

En los ambientes nocturnos, la noche, en tanto símbolo nictomorfo<sup>6</sup>, connota el trágico y angustiante paso del tiempo, ya que la oscuridad, por una parte, se impone sobre el sujeto lírico y le recuerda su imposibilidad de expresar ese deseo erótico que siente por el cuerpo masculino; ese deseo que *no debe ir* más allá de la mirada y que a la vez hace que esta *deba ser* encegueda, porque el homoerotismo que la intensifica *ha de ser reprimido*: «la dolorosa *noche* / deja el amor en sus pupilas» (Chase 1982: 14). Este aspecto de la mirada se retomará más adelante.

---

aspiración de reproducir la vida, pues la reproducción —no solo en el sentido procreador, sino también con respecto a la regulación biopolítica— se opone al erotismo. De acuerdo con Giddens (2000), entonces, la sexualidad plástica es la condición previa de la revolución sexual. Su emergencia tiene un papel significativo, pues se trae abajo la visión decadente y perversa de ciertos cuerpos y deseos, y faculta la lucha emancipatoria que defiende y demanda la tolerancia como principio rector del dominio público.

<sup>6</sup> De acuerdo con Durand (1982), los símbolos nictomorfos son aquellos asociados con el ámbito de las tinieblas y la oscuridad.

Por otra parte, la oscuridad se impone asimismo sobre otro órgano erótico, la boca, y de igual manera que sobre los ojos le recuerda al sujeto lírico que, pese a la pervivencia de su deseo homoerótico, este *debe sucumbir*. De ahí la significativa sintaxis imaginativa que se establece entre los simbolismos nictomorfo de la noche y catamorfo del polvo<sup>7</sup>, pues este, de acuerdo con [Campos \(2016b\)](#), suele connotar la caída de la materia o seres asociados con lo decadente: «*Boca de la noche*: tacto de los días *Polvo* de todos los instantes gastados cubriendo *párpados y pestañas*» (Chase 1982: 114). Finalmente, la oscuridad se termina por imponer densa y nebulosamente sobre esos amantes dudosos, raros, de modo que oculta su encuentro sexual y ensombrece su expresión erótica: «Mi imaginación se despedaza / cuando me besás *caliginosamente* en derredor» (Chen 2011: 40).

Considerando la repercusión de la oscuridad y las tinieblas en estas producciones, no es de extrañar, entonces, que, por ejemplo, Chen se valga del subgénero lírico llamado *nocturno* para recrear «el encanto del trópico bajo el efecto de la noche con un decorado perfecto de conchas, palmeras, arena, brisas y aromas para poetizar dramas de amor y de dolor indeleble, lo que la voz lírica llama “nuestra historia”» (Jiménez 2011: 9). Si bien el nocturno no sigue una métrica precisa pues se construye sobre el versolibrismo, [Sanabria \(2012\)](#) apunta que los poemas de *Nocturnos de mar inacabado* están elaborados con una rigurosidad formal, cuya musicalidad se manifiesta a través de la abundancia de paralelismos y anáforas.

La modalidad artística del nocturno nace, se consolida en la música decimonónica —con Field y Chopin, por ejemplo— y se desarrolla luego en la pintura y la literatura de manera casi paralela ([Martínez Deyros 2017](#)). Aunque no es exclusivo del Fin de Siglo, el nocturno ganó en el Romanticismo y el Modernismo cierto protagonismo; de ahí que, desde los 80 del XIX hasta los primeros años del XX, tanto en Europa como en América Latina, el arte se llene de nocturnos por la capacidad que ofrece esta modalidad «para captar mediante la sinestesia y la metáfora su personal modo de aprehender e interpretar los misterios ontológicos del tiempo y del espacio», según Martínez Deyros ([2017: 3-4](#)), quien se refiere al rol significativo de la noche en este subgénero poético:

---

<sup>7</sup> Los catamorfos son aquellos símbolos que remiten al abismo y a la caída (sexual, moral) de la carne (Durand 1982).

En efecto, la noche puede tomarse como mero paisaje descriptivo que enmarque el lamento amoroso del poeta por la pérdida o ausencia de la amada, pero también puede ser el reflejo del interior del *yo* lírico, «como correlato objetivo de la noche psíquica, es decir, del estado de ánimo suscitado por la oscuridad» (Edreira 1978: 31). No obstante este subgénero poético dé cabida a numerosas temáticas y motivos, predominaran los «Nocturnos» con un marcado carácter negativo, donde el *yo* afronte sus temores, angustia, soledad y tristeza al entrar en contacto con su ser más íntimo, con su esencia, a través de un intenso proceso de introspección o experiencia mística. «Para muchos poetas esa temática emergió como la expresión intangible de un estado de ánimo subjetivo, propiciado por la oscuridad» (Litvak 2009: 104; Celma 1989: 89); y esta sensación de «oscuridad», de misticismo, fue experimentada, en mayor o menor medida, por todos los grandes poetas modernistas (2017: 4).

Teniendo presentes, pues, estos orígenes artísticos del subgénero poético, [Herrera Ávila \(2012\)](#) señala que los títulos de Chen con el indicador tipológico (nocturno) dejan escuchar ecos tanto de la música como de la literatura romántica y modernista, reforzada en este último caso por la metáfora del mar.

Habría que agregar, no obstante, que, salvo en «Quinto nocturno marino», en el resto de los nocturnos de Chen la noche, por un lado, aparece como un marco temporal que proyecta la vacilación interior del sujeto lírico con respecto a la consumación o irrealización de su deseo homoerótico, su aislamiento y pesadumbre por las mismas ganas de amar y no poder; por otro, acentúa la indeterminación de los cuerpos y, por tanto, de la identidad de los actantes líricos, a fin de que no se reconozca con claridad si se trata de una pareja homosexual o heterosexual. Al respecto, apunta Jiménez que en la poesía de Chen se suele hallar «Cierta vaguedad en la distinción genérica de los amantes, puesto que no se capta si se trata de una relación homoerótica o una heterosexual. Tampoco se precisa una fijación descriptiva sobre la masculinidad o la feminidad de ambos» (2011: 12). [Sanabria \(2012\)](#) establece, en efecto, que es imposible encontrar trazas o vestigio que den cuenta de una identidad genérica del objeto lírico. En función de esta indeterminación, [Herrera Ávila \(2012\)](#) y [Sanabria \(2016\)](#) señalan el constante uso de los contrastes bicromáticos típicos del barroco. Ergo, en la mayoría de los nocturnos de Chen, la noche evidencia sobre todo su simbolismo nictomorfo y se configura no como una noche íntima, sino como una noche trágica.



Hasta aquí, entonces, hay que considerar el carácter negativo que la noche ejerce trágicamente sobre el deseo homoerótico y los sujetos gays, pero también habría que tener presente que simultáneamente el ambiente nocturno, dentro de la política sexual *queer*, podría estar permitiendo la des-identificación de tales sujetos, los cuales no se perciben ni como hombres ni como..., sino que *estarían siendo, fluirían* en la indeterminación de su cuerpo, su erotismo e identidad.

Retomando el simbolismo nictomorfo de la oscuridad, esta transmitiría el control biopolítico ejercido sobre los sujetos líricos gays. Este llega a ser tal, que provoca en ellos la represión, hasta el punto de que su deseo homoerótico llegue «a la *quietud* perfecta / de su pecho, / y na[zca], *naciendo hacia la muerte*» (Chase 1982: 14); hasta el punto de que se tejan, conteniéndolo, «Suturas sobre todos los labios. Goce en desbandadas, música ciega girando sobre su propio engranaje» (Chase 1982: 114).

Evidentemente, esta represión hace que la libido se transforme en el nivel inconsciente y trascienda en los sueños en forma de dragón: «el mar de escamas de sus sueños» (Chase 1982: 14). El arquetipo del dragón sintetiza la carga nictomorfa del mar (ese inconsciente o agua hostil y tenebrosa) y la carga teriomorfa de esa bestia marina —obsérvese la metonimia (escamas)— que connota la agitación caótica y dolorosa (Durand 1982)<sup>8</sup>; esa misma agitación que tanto teme el sujeto gay al padecer el *secuestro de su experiencia*<sup>9</sup> y la presión de la injuria. Así pues, el dragón simbolizaría el devorador terrible que el mismo sujeto gay construye negativamente por presión del poder social y que, por lo mismo, vive acechante en la oscuridad de

---

<sup>8</sup> Los símbolos teriomorfos se refieren a la monstruosidad animal, las inclemencias y catástrofes meteorológicas, el movimiento fugaz, cambiante, doloroso y caótico del tiempo (Durand 1982).

<sup>9</sup> Dentro de los objetivos de la *scientia sexualis* (Foucault 2007), se encuentra el *secuestro de la experiencia*. Este concepto se refiere a una forma de represión mediante la cual el cuerpo y la sexualidad de un sujeto son conectadas forzosamente con la socialización de la reproducción. Este *secuestro* surge como consecuencia directa de los deseos de romper con las instituciones de la modernidad y, por tanto, disolver *la* ética y moral hegemónicas que remiten siempre a la actividad social, lo trascendente, la naturaleza y la reproducción. Quien no permita secuestrar su experiencia es catalogado como un individuo moral y psicológicamente vulnerable, ya que quebranta *la* rutina establecida. Por consiguiente, las instituciones y discursos sociales, mediante el mecanismo de la vergüenza, lo llevan a comportar indignidad, a creer que su vida está vacía y que su cuerpo es un instrumento inadecuado (Giddens 2000).

su inconsciente; pero también en su consciencia, porque, buscando válvulas de escape, esta libido pulsional y simbólica se manifiesta aún angustiante durante la vigilia: «Si, al despertar, consumidos los devaneos de la imaginación, / lucho contra este deseo» (Chen 2011: 51).

### La patologización de los sujetos gays por causa de la represión biopolítica

Los alcances de esta represión biopolítica han contribuido a *enfermar* a los sujetos gays y, por consiguiente, a (re)afirmar *su* patologización. La *armarización* tanto física como psicológica, aunada al temor de sufrir la injuria por expresar abiertamente su deseo, generan en el homosexual no solo el silenciamiento, sino también la tristeza y la melancolía. No en vano estas dos últimas fueron rasgos que la medicina decimonónica atribuyó al homosexual al construir su categoría (Tardieu 1863; Peratoner 1892; Campos 2016a).

La melancolía, según Butler (2001), permite describir cómo se producen los ámbitos psíquico y social en relación con el otro, ya que proporciona conocimientos sobre la forma de instituir y mantener límites de lo social; en otras palabras, la melancolía evidencia las huellas de la otredad (el poder social) durante la producción del *yo* conforme ciertas pautas ficcionales. En consecuencia, la melancolía produce campos de lucha y persecución en la vida psíquica del sujeto, puesto que el retraimiento que produce la otredad sobre el *yo* lo lleva a experimentar no solo la pérdida del mundo social, la sustitución de las relaciones externas entre actores sociales por partes y antagonismos psíquicos, cólera, ambivalencia, sino que también una autocondena y una autocensura, especialmente notorias en la negación del sujeto a hablar, a declarar(se). «Lo que el melancólico no puede comunicar es [...] lo que rige el habla melancólica: una indecibilidad que organiza el ámbito de lo decible» (Butler 2001: 199-200).

La melancolía aparece significativamente en la producción de Chase, en la referencia que hace un hablante externo<sup>10</sup> acerca de la tristeza que siente un joven

---

<sup>10</sup> López-Casanova (1994) llama *hablante externo* a aquel enunciador que, valiéndose de la tercera persona gramatical, se sitúa fuera de la situación poetizada y se comporta como un mero presentador o descriptor de esta y los actores poemáticos.

al contemplar y desear otro cuerpo masculino, y no poder expresarlo: «Tal el amor to-tal de su *tristeza*» (1982: 14); así como en el esfuerzo de un sujeto lírico ambiguo, el cual se enfrenta al silenciamiento social, su consecuente autocensura y ambivalencia: «Tú me das lo esencial, la palabra para hacer del *silencio* un recuerdo antiguo y de mis párpados algo semejante a la *nostalgia*» (1982: 115).

Con respecto a la poesía de Chen, [Sanabria \(2012\)](#) establece que, debido a la indeterminación comentada arriba, la única categoría que se le puede atribuir al objeto lírico es justamente la de ser indecible. Como se verá, esta indecibilidad no es sino resultado de la melancolía.

Pareciera que los sujetos gays están condenados a la *irrealización* de su ser y su deseo. Como asevera [Campos \(2017: 26\)](#): «¡Qué más irreal que un sujeto homosexual pues, como afirma Rojas (2012), está relegado a la irrealidad (la inexistencia e irrealización) dentro del ámbito real: el orden (hetero)patriarcal!». Por lo anterior, el homoerotismo del gay debe ser *secuestrado*, y si no aniquilado. Pero si permanece vivo, el sujeto gay *deberá ser* llevado, a como sea, al estado *enfermizo*, melancólico, pues su homosexualidad *habrá de ser* devaluada e infamada y, por tanto, su melancolía será «una rebelión que ha sido sofocada, aplastada» (Butler 2001: 204). El temor a la irrealización y la melancolía, en consecuencia, conducen a los sujetos gays a estar transfiriendo constantemente a otros cuerpos, a otros sujetos, el amor que le tienen a una persona, a la cual únicamente se puede ver y con la cual solo se puede compartir de forma clandestina fuera del centro administrador, vigilante, del deseo: «Volver a la *ciudad*. Reconocer / en cada rostro tu rostro. Buscar / la *escondida* sangre de las venas / que cercan otro cuerpo y caer junto a otro pecho, / tratando de buscarnos adentro de unos ojos / o bajo otros labios puros» (Chase 1982: 124).

Esta imposibilidad de vivir libremente la intimidad lleva, sin duda, a desear con vehemencia que el homoerotismo deje de ser una energía hipotética y se convierta en un hecho realizable: «Y ya ves, *continúo esperando* / a que des por comenzado *ese ritual bravío* / que nos haga entumecernos hasta la *saciedad*» (Chen 2011: 31). Este deseo, no obstante, pareciera que *debe perpetuarse* irrealizable pese a la objeción del sujeto lírico. Él, inclusive, *debe llegar a dudar* de si podrá alguna vez satisfacer su pasión. Así, justamente, lo permiten interpretar la anáfora del gerundio externo con valor concesivo y las interrogantes en los siguientes versos: «Buscando tus sonidos, / ¿adónde podré haber lamido? / [...] Buscando tus poros, / ¿adónde po-

dré haber explorado? / [...] Buscando tus señales, / ¿adónde podré haber lastimado? / [...] Buscando tus latidos, / ¿adónde podré haber iluminado?» (Chen 2011: 57).

Otra manera de poder considerar realizable en cierta medida el consumir dicho placer es la prospección, ya que la prolepsis o anticipación permite dar por ciertas las consecuencias de un acto futuro. De ahí el sentido estructural que tienen tanto la anáfora y el paralelismo de la perífrasis con valor temporal de posteridad, así como la unidad temática principal condensadora del modelo compositivo sintético<sup>11</sup>, en el poema «Coda» (Chase 2016: 92):

*Vas a quedar prendido de mis huesos*  
[...]  
*vas a quedar prendido*  
[...]  
*vas a quedar prendido como forma de un agua*  
para tu sed  
[...]  
*vas a quedar prendido de mi mesa*  
a todo el entender petrificado  
[...]  
*vas a quedar humano*  
[...]  
*vas a quedar*  
en el secreto de todas tus sonrisas  
[...]  
*vas a quedar cicatriz nieve áspera grama*  
*pero vas a quedar, te lo aseguro*

### El enmascaramiento

Sea como sea, la irrealización del deseo homoerótico parece imponerse. Esto, de acuerdo con la muestra textual, parece conducir a que los sujetos gays, por

---

<sup>11</sup> Según López-Casanova (1994), el modelo compositivo sintético se logra cuando un poema presenta inicialmente un bloque analizante y al final una unidad condensadora del esquema temático.

demanda de una gestión heteronormativa de la vida individual y social, se debatan en un juego de apariencias: «Tal el amor total de su tristeza, / *viviendo siempre en ese ser o no ser / de su pregunta*» (Chase 1982: 14). Dicho juego tendría tan significativas repercusiones en los sujetos, que los llevaría a emplear uno de los recursos homotextuales más frecuentes a la hora de intentar enunciar su deseo homoerótico: el enmascaramiento.

Cuenta de él dan los siguientes versos: «Bajo su *máscara de príncipe indeciso*» y «Todo en rigor se tiende en *máscara*» (Chase 1982: 14 y 114); «Solamente tu cuerpo que yo *enmascaro / para que nadie me envidie*» (Chen 2011: 29). Jiménez (2011) señala, en su prólogo a *Nocturnos de mar inacabado*, la tendencia del sujeto lírico a enmascarar el cuerpo del objeto amado.

Sin embargo, todo acto de enmascaramiento implicaría proporcionalmente el acto mismo de desenmascarse, pues los sujetos, cansados de performar una identidad que les es dada o bien autoimpuesta aun contra sí mismos, son capaces de tirar el disfraz y dejarse llevar por el auténtico poder profundo y emotivo de su erotismo: «Mi lengua los sentiría [a tus músculos] como salitre-carne / y tu aliento y manos te *delatarían / contra mi pecho afortunado y cantarino*» (Chen 2011: 57). Nótese, además, el intento de desenmascarse que la hipálage ofrece al final de esta cita: permite leer que el «afortunado y *cantarino*»<sup>12</sup> no sería el sujeto lírico, sino más bien el objeto lírico.

### Las ambigüedades

Según lo expuesto, se puede comprobar que tanto los ambientes nocturnos represivos e *irreales*, como la *armarización* física y psicológica, conducen no solo al enmascaramiento, sino también a la ambigüedad de los sujetos gays.

La acción de desenmascarse no siempre se logra; por consiguiente, surgen las representaciones ambiguas del objeto lírico. La ambigüedad presente a lo largo de los poemarios de Chase y Chen se intercala a menudo con marcas que permiten leer claramente que el sujeto y el objeto líricos son masculinos. Con respecto a la poesía de Chen, Sanabria establece que la identidad genérica del objeto amado «deliberadamente queda a la intemperie de la trampa de la ambigüedad» (2012: 39). ¿Puede,

---

<sup>12</sup> Neologismo cheniano es *cantarino*.

entonces, considerarse, como en los ambientes nocturnos, esta ambigüedad una consecuencia directa del poder heteronormativo sobre los cuerpos desviados y, a la vez, una estrategia o juego pragmático-político orientado a des-identificar a los sujetos *queer*? Aunque pareciera que la primera idea es la predominante, no deja de poder leerse la segunda también. Por ende, a continuación, se evalúan los ocho medios por los cuales, en tanto que recurso homotextual, la ambigüedad se manifiesta en la muestra poética.

1. *Las huellas gramaticales u ortográficas*. Estas huellas pueden dar cuenta del deseo del sujeto lírico de expresar, declarar, escrita u oralmente —recuérdese que la poesía, aunque pasó a ser palabra escrita, nunca ha abandonado la intensidad de ser palabra oral—, al objeto lírico y la realidad que con él comparte o ansía compartir, aun cuando el gesto encubridor, consciente o inconscientemente, se oriente a enmascararlos. Al respecto, obsérvense tres casos.

El poema «A quien buscare el corazón de los lugares», de Chase, se divide en XX partes. A lo largo de estas, el sujeto lírico canta tanto el encuentro —de cierto modo clandestino y obstaculizado— que tiene con el objeto lírico; así como la intensidad de su entrega y la plenitud del clímax erótico, la cual los lleva a olvidarse de los discursos sociales, religiosos y morales que los paralizaran. En la parte II, claramente se le atribuye, mediante el morfema flexivo, el género femenino al objeto lírico: «las palabras son pretextos para saberte *viva*. // Yo te contemplo. *Viva* para tu propio tacto y apenas existente para que mi cuerpo pueda justificar su aliento» (1982: 113). Sin embargo, en la parte X, dice el sujeto lírico: «Tú *sólo* eres mi patria. [...] Tú *solo* me contiene» (115). Inesperadamente, el género del objeto lírico ha cambiado. Además, la tilde diacrítica permite distinguir sin dificultad el adverbio de modo del adjetivo calificativo, el cual ratifica el género masculino de tal objeto. En la versión de este poema publicada en 2016 por la EUNED, en los dos versos de la segunda cita el *solo* aparece sin tilde. Esto no parece responder a un apego editorial a la modificación que la RAE (2010) emite con respecto a la tilde diacrítica en este caso, pues el mismo *Diccionario de la lengua española* señala que, cuando haya riesgo de ambigüedad con el adjetivo, puede escribirse «sólo» (RAE 2018). Entonces, ¿a qué responde dicha variante de 2016? ¿Acaso busca eliminar la ambigüedad y, por tanto, el enmascaramiento que, con la tilde diacrítica en 1972, se pretendía mantener con respecto al objeto lírico? ¿Acaso, aprovechando los relativos cambios contex-

tuales y discursivos acerca de la comunidad LGBTIQ+ en Costa Rica para 2016, se tomó la decisión de sacar del clóset al sujeto lírico? Indistintamente de la respuesta, la huella ortográfica evidenciaría, por un lado, el disfraz y, por consiguiente, la colonización del poder heteronormativo; por otro, la posibilidad de des-identificarse como *playo*.

El poema «La pasión a chorros», de Chen, tiene como particularidad —adelantándose el siguiente medio de la ambigüedad— el hecho de que el sujeto lírico es identificado como femenino gracias al epígrafe. Aun así, resulta llamativo el detalle presente en el sirrema encabalgado en los versos 6-7: «para rendirme / a *tus pecho musculoso* que me aguardan en amorosa lucha» (2011: 51). ¿Es esta una errata o un *lapsus linguae*? Sería fácil justificarlo como una simple errata; no obstante, ¿por qué una hablante lírica femenina se *equivocaría* al referirse a *los pechos* del objeto lírico masculino? ¿O es que acaso, en realidad, el sujeto es un hombre que, deseando hablarle a otro hombre, lo quiere disfrazar de mujer y al construirlo pretendía referirse a *ella* mediante la metonimia de sus *pechos*; y, sin embargo, inmediatamente desiste y, recapacitando en que el epígrafe le posibilita disfrazarse de mujer, entonces opta por hablarle directamente a ese *él*, agregando el adjetivo calificativo para subrayar su cuerpo, pero olvidando desligarse del todo del enmascaramiento? De ser así, esa -s sobrante en el adjetivo posesivo, esa huella gramatical, sin duda, constituiría un *lapsus linguae*. De acuerdo con Freud (1999), en las equivocaciones orales ejercen una acción sincrónica tanto el factor positivo —la corriente no inhibida de las asociaciones de sonidos y de palabras, estimuladas por los sonidos pronunciados—, así como el factor negativo —el relajamiento de la atención inhibitoria por tener la frase o su contexto un segundo sentido diferente de aquel en que se desea emplear—. En consecuencia, el accionar conjunto de estos dos factores demuestra que no faltan influencias psíquicas en la perturbación del discurso. De ahí que Freud (1999: 75) afirmara que casi siempre descubriría

una influencia perturbadora procedente de algo exterior a aquello que se tiene intención de expresar, y este elemento perturbador es, o un pensamiento inconsciente aislado, que se manifiesta por medio de la equivocación y no puede muchas veces ser atraído a la conciencia más que por medio de un penetrante análisis, o un motivo psíquico general, que se dirige contra todo el discurso.

A la luz de estas palabras, resulta, por tanto, significativo prestarle atención al *lapsus linguae* en los susodichos versos, pues aquella -s no solo está anticipando los otros dos fonemas sibilantes del sintagma nominal (tus pecho musculoso), sino que también evidencia que ese «algo externo» que ha motivado la equivocación procede (in)conscientemente de la (in)voluntad del sujeto lírico por vestir/tirar el disfraz.

En el poema «Soy marinero», también de Chen, el sujeto lírico expresa su deseo de invocar a un objeto lírico y ligarse con él<sup>13</sup>. En todo momento, se refiere a este en segunda persona; sin embargo, en los dísticos que funcionan como incisos, utiliza pronombres relativos para introducir la oración subordinada sustantiva en función de complemento directo, que se refiere a dicho objeto. En el primer dístico, emplea el relativo, cuyo antecedente es tácito, pero gracias al artículo determinado que lo acompaña pareciera comprensible que se trata de un hombre, a menos que, en forma de suplemento barroco<sup>14</sup>, ese *hombre* esté (ir)representado tras el término genérico: «(Conjuro *al que* puede oírme/ y no se resiste)» (2014: 75). En el segundo dístico, se sustituye el pronombre relativo y se emplea uno que haga referencia a una persona de forma neutra: «(Conjuro *a quien* se resista/ al consuelo exacto/ del agua perenne)» (76). Con este cambio, se borra la huella gramatical del género del objeto lírico y se potencia la ambigüedad, acaso su des-identificación.

2. *El travestismo lingüístico*. Este, según Kulawik (2009), constituye una (re)presentación simbólica-externa de la sexualidad opuesta a la asignada al nacimiento; tal (re)presentación posee implicaciones sociales-comunicativas, de personificación, actuación, fingimiento y simulación. Kulawik se basa en Sarduy (1999) para exponer que esta simulación se asemeja al enmascaramiento que opera en el travestismo en cuanto al uso de vestimenta y maquillaje. Aunque Kulawik propone este concepto en función de la narrativa latinoamericana barroca, bien puede ser apli-

---

<sup>13</sup> De acuerdo con RAE (2018), un *conjuro* denota un ruego o una fórmula mágica que se dice, recita o escribe para conseguir algo que se desea. *Conjurar*, así, puede entenderse como la acción de increpar, invocar la presencia de los espíritus; o bien la acción de ligarse con algo o alguien mediante un juramento para algún fin. [Sanabria \(2016\)](#) ha estudiado los diferentes matices que las conjuraciones manifiestan en *Conjurados del alba*, de Chen.

<sup>14</sup> Según Sarduy (1999), el suplemento corresponde a una especie de voluta que significa la presencia de un objeto no representable, es decir, de una constatación de fracaso.



cado en poesía ya que, igual que en textos narrativos, en los textos poéticos se puede presentar un acto enunciativo que pretende

enmascarar, simular o confundir la sexualidad normativa y estable (masculina o femenina) de los sujetos para desvelar su arbitrariedad como «construcciones lingüísticas y culturales», y paradójicamente desnudar los propios mecanismos utilizados en el proceso convencional de su constitución y representación (2009: 34).

Con base en lo anterior, se puede afirmar que en los poemas «La pasión a chorros» y «Súplica confiada», de Chen, los sujetos líricos se travisten lingüísticamente gracias a la vestimenta que les permite el recurso paratextual, puesto que los epígrafes son, respectivamente, fragmentos de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, y *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch. En el primer caso, se retoma la exclamación de doña Inés acerca de sus fuertes sentimientos enfrentados por don Juan: «No sé qué tengo, ¡ay de mí!, / que en tumultuoso tropel / mil encontradas ideas / me combaten a la vez» (Chen 2011: 51). Además, no dejan de sonar significativas, en función de este sujeto lírico travestido de Inés, las lecturas psicoanalíticas que se han realizado sobre la latente homosexualidad de don Juan, por más apresuradas y sesgadas que sean, según Acosta (2012). Estarían en juego dos sujetos *homosexuales*. En el segundo caso, la declaración de Isabel de que el tiempo lineal se rompe en el instante perpetuo del amar: «Ya veis que en rápida fuga / el tiempo desaparece» (Chen 2011: 52).

Nótese que los sujetos líricos en ambos poemas están tomando textos literarios para *vestirse* de aquellos dos personajes dramáticos y *actuar* con una máscara femenina su deseo erótico junto a un objeto lírico masculino. Esta simulación no alcanza para considerar dicha *vestidura* un *travestismo literario*<sup>15</sup> pues, aunque los

---

<sup>15</sup> Rojas propone el concepto *travestismo literario* y lo define como un juego ficcional, un trabajo creativo, artístico, una herramienta epistémica propia de los discursos subalternos, mediante el cual un personaje se *apropia* de sí mismo y se resiste a los discursos hegemónicos que buscan la sujeción, vistiéndose con textos literarios, de modo que desestabiliza y perturba cualquier rasgo definido y serio de su identidad, el mundo y los discursos, pues la identidad constituiría justamente el espacio de (re)creación constante por excelencia, donde se acepta la ambigüedad, el engaño, la burla, el doblez, el disimulo y lo agramatical de los sujetos y sus cuerpos. El travestismo literario así entendido permite la huida de lo cerrado y fijo, los límites de los regímenes de la heteronormatividad, la normalidad social y la violencia

sujetos líricos se visten, se cubren a sí mismos con textos literarios y su identidad se presta a la ambigüedad, el engaño, el doblez o el disimulo, no perturban ni parodian los rasgos estabilizadores de sexo, género y sexualidad, mediante los cuales el poder hegemónico (Barthes 2003) y el ideal normativo (Butler 1995 y 2001) pretenden la sujeción, la identidad de las personas. Cuando mucho, su travestismo alcanzaría para des-identificar a los sujetos líricos como *trans*: no serían ni hombres ni mujeres heteronormados, sino que *estarían siendo* en un *tránsito* lúdico. De modo que los sujetos líricos en ambos poemas no alcanzan a reinventarse artístico-literariamente como supondría el concepto de *travestismo literario* (Rojas 2012), aunque sí *maquillan* y *confundan* pragmática y políticamente su sexualidad; es decir, se *estilizan* (Rojas 2010).

Por tanto, es posible leer, simultánea a este *traveseo* lingüístico, la efectividad de los mecanismos de limitación, control y prohibición de las estructuras de poder, que llevan a tener que disfrazar a los sujetos gays su identidad y su deseo.

3. *El disfraz barroco*. Continuando con esta idea del travestismo, se presenta, como tercer medio de la ambigüedad, el disfraz barroco. [Cuzovic-Severn \(2014\)](#) recuerda que la actitud de fingir forma parte de la filosofía barroca y, debido a esta, el lector debe buscar y descifrar los elementos que esconde una obra artística más allá de la simple apariencia; es decir, comprender las razones y alcances del uso del disfraz; por ejemplo: la necesidad de un sujeto de esconder los verdaderos contenidos que quiere expresar y, así, protegerse (Campos en prensa).

El poema «Epitalamio de cada día», de Chen, comienza con una deprecación y un apóstrofe, los cuales permiten escuchar a un sujeto lírico que le suplica fervientemente a un objeto lírico masculino que vaya en pos de él: «Ven, / *compañero ligero y temido*; / *ven a este lecho / que te aguarda sumido en el deseo*. / *Postrado estoy / aguardando tu regreso, / si deseas darme / vida diaria y fructificante*»

---

de la *estructura estructurante*; pero, por otra parte, también la capacidad de inventarse nuevas posibilidades de sí mismo, utilizando la literatura para (re)crearse un rostro, una silueta, un personaje, un gesto, una forma de hablarse o de escribirse, entre otros; en fin, para lograr la reinención de la subjetividad. «El travestismo literario, entonces, no es sino una forma creativa de producción artísticoliteraria, que con sus instrumentos, revela no sólo la inestabilidad de las definiciones, de las identidades, sino, también, revela la posibilidad de ocupar, invertir y resignificar la “norma”» (Rojas 2012: 177).

(2014: 77). Gracias al indicador tipológico (epitalamio) y determinación temporal («cada día») del título, el complemento circunstancial de los versos 3-4, y las connotaciones sexuales que *dar-me*, acentuada por la pausa versal, tiene en el habla costarricense (*dar-me*, ‘cogerme, penetrarme’), queda claro que el sujeto lírico está invitando a aquel compañero a un reencuentro erótico festivo y cotidiano en el tálamo. Esta idea es ratificada intertextualmente, porque la combinación de aquella deprecación y un apóstrofe inmediato deja oír los ecos de al menos otros cuatro textos líricos, en los cuales se destaca a un ser amado y se lo llama en auxilio o a compartir amorosa-erótica-místicamente ([Chen 2000](#)); a saber: el *Cantar de los cantares*, IV, 8-9 («Ven del Líbano, novia mía, / ven hasta acá del Líbano»); un cántico litúrgico de Adviento («Ven, ven, Señor, no tardes»), y los poemas «Ven siempre, ven» («Ven, ven, amor mío; ven hermética frente, redondez casi rodante»), del español Vicente Aleixandre (1993: 135), y «Posesión en el sueño» («Ven / Amado // Te probaré con alegría. / T[ú] soñarás conmigo esta noche»), de la costarricense Eunice Odio (2017: 69).

A partir de aquel marco espacial-temporal-existencial en el poema de Chen, el sujeto lírico continúa reiterando anafóricamente la súplica y pidiéndole al compañero otras acciones que lo acerquen y unifiquen a él «cuando anohecen las miradas/ y se apuran los tactos inseguros» (2014: 77). Sin embargo, en la cuarta estrofa, el sujeto lírico *gira* el apóstrofe y particulariza a otro objeto lírico: «Ven, *sueño reparador*, / no te olvides de quien se apaga/ a tu paso volátil, / para dormir en abrigador invierno / al lado de tu cuerpo tranquilo, / para adormecerte, / para runrruniarte [*sic*] siempre esquivo» (78). Ahora la estrategia del sujeto lírico se orienta a que el lector se *crea* que en todo momento catafóricamente le estuvo hablando al sueño y a su poder regenerador, el cual era necesario para contrarrestar los embates y desgastes físicos y psicológicos que la rutina cotidiana le ha provocado. Al menos esta es la lectura que Vallejo (2014) realiza de este texto.

Como se ve, el disfraz cumplió su objetivo en esta lectura. Sin embargo, los elementos estructurales, intratextuales e intertextuales codifican las coordenadas semánticas que permiten identificar el disfraz y advertir su intención: tapar y fingir el deseo homoerótico frente al espectador heteronormativo; o tal vez, inclusive, permitirles a los sujetos gays salvarse de la violencia, injuria y muerte en medio del *habitus* homofóbico.

4. *La visión fragmentaria del cuerpo del objeto lírico.* La visión fragmentaria permite difuminar cualquier claridad totalizadora con respecto al cuerpo del objeto lírico y, por consiguiente, conservar a través del poema y el poemario o los poemarios no solo una noción vaga acerca del soporte material del deseo, sino también una fragmentación de la identidad y una confesión incompleta del sujeto homosexual.

Los tropos que tras esta fragmentación actúan con mayor efectividad son justamente la metonimia y la sinécdoque; pero también figuras de dicción como la hipálage y los epítetos metafóricos. Por un lado, al permitir la metonimia la representación del todo por las partes, las cualidades que se les atribuyen a estas, sobre todo aquellas con género gramatical masculino, podrían leerse más bien como complementos no de estas sino del cuerpo y, así, darían cierta cuenta de su sexo anatómico. Por otro lado, los epítetos metafóricos acentúan el giro retórico y connotaciones de la sinécdoque y, según los casos por ver, el valor metafórico de ambas figuras se orienta sobre todo o al ámbito de lo militar, el dominio y la fuerza, los cuales arquetípicamente se han asociado con la masculinidad; o bien a la erección. En fin, las posibilidades de combinación que se tejen entre estos tropos y figuras de dicción permiten a los sujetos líricos *entrededir* apenas retazos que, por su misma sucesión, mantienen al cuerpo del objeto lírico y sus partes oscilando entre una paradójica preservación momentánea y una constante fuga: «Vestigios tuyos / disecados» (Chase 1982: 118).

O, inclusive, podría entenderse que este esfuerzo de fragmentación busca la desontologización de los sujetos, cuyas representaciones *dudosas* cuestionarían los regímenes de representación política *clara* y los sistemas de producción de un saber *definido* acerca de los sujetos *normales*.

La atención sobre el rostro («Reconocer / en cada rostro tu rostro»), el cuello («y el lentísimo y transparente / aire de la tarde palpando / tu cuello») y el vientre («me hundo en tu vientre») aparecen particularmente en la poesía de Chase (1982: 124, 124 y 115). Sin embargo, el impulso fragmentario es mucho mayor en la poesía de Chen (2011), puesto que la focalización se concentra en una mayor cantidad de partes: el pecho («yo cifro *tu* pecho *enigmático* para descontar apremios», «Buscando tus latidos» [48 y 57]); el pezón («¿A tu pezón que aletea en la mañana?» [57]); el plexo nervioso que, por yuxtaposición a una imagen de los brazos, pareciera ser el braquial, pero, siguiendo el movimiento descendente del retrato, queda cierta

ambivalencia de si se trata del lumbar, sacro o coccígeo, pues el primero inerva, entre otros, los genitales externos y los otros dos se asocian con la zona perineal, de modo que el adjetivo calificativo atribuido al plexo podría referir a la potencia de los glúteos o el ano («tu plexo *avasallador*» [29]); el torso («Me rendí a tu torso de *inhiesto azote*» [31]); el pubis («Tu pubis, pedregoso umbral, para *mi deseo sinuoso*» [29]); el sexo, que no se esclarece si masculino o femenino («Tu sexo, indoloro *despunte*», «me empecino en degustar tu sexo de *robusto combate*», «¿A tu sexo *que me tortura* en la mañana?» [29, 51 y 57]), y las nalgas («tus nalgas son mipreciado desempeño en calidez», «Y no te olvides de enseñarme tus muslos y tus nalgas» [48 y 51]). Como se ve, la fragmentación es mucho mayor en la poesía cheniana; por eso, [Herrera Ávila \(2012\)](#) y [Sanabria \(2012\)](#) señalan que, al configurar *Nocturnos de mar inacabado* una poesía de detalle, se parcela significativamente la corporalidad desintegrada del objeto de deseo.

A pesar de que anteriormente se especifican cuáles partes son más atendidas en una poesía u otra, ambas producciones comparten redundantemente la focalización sobre los ojos: «Nacido amor en diminuto mundo / de sus ojos» (Chase 1982: 14), «y tus palpitaciones y ojos te convocarían/ ante mis narinas incisivas y angustiadas» (Chen 2011: 57); la boca: «Boca de la noche», «Cuando para buscar alianza de palabras descubro tu boca, encuentro la agonía de todos los lenguajes» (Chase 1982: 114 y 116), «Si tu boca me trasluce el alma» (Chen 2011: 51); los labios: «y hasta enfrentarlo al labio al otro aliento» (Chase 1982: 117), «y a tus labios que intentan comprender los acertijos» (Chen 2011: 31); los brazos: «transcurro por tus brazos», «A pesar de tus poros y tus brazos y tus muslos desnudos» (Chase 1982: 115 y 117), «Tus brazos de mercurio», «No me defiendas de tus brazos», «y tus brazos y tus jaleos te expondrían» (Chen 2011: 29, 51 y 57); significativamente las manos, por connotar la actividad, la potencia y el dominio, la posesión y la afirmación del poder (Chevalier y Gheerbrant 1988), quizá justamente ese poder político, esa apropiación del cuerpo y el deseo, ese conocimiento profundo y emotivo que el sentir y el placer devuelve no solo al objeto lírico, sino a los dos amantes; ese poder, que el erotismo los lleva a vivir autónoma y emancipadoramente: «Las pálidas creaciones de nuestras manos», «Brusca, repentina comprensión de las dos manos», «Por tus manos sé que el mundo existe», «y anudado a tus manos resucito», «Saber de la muerte en el momento/ de palpar el calor de nuestras manos» (Chase 1982: 115, 116, 117, 118 y 125), «tus manos banales/ para el subterráneo aéreo/ que nos cubre toda cabeza»

(Chase 2016: 92), «Tus manos de plata lunar», «y a tus manos que calibran bien la piel insatisfecha» (Chen 2011: 29 y 31); y, por último aunque no menos representativos, los muslos, sinécdoque por excelencia del cuerpo masculino en los textos homoeróticos, ya que ha servido a múltiples poetas para referirse de manera atenuada al pene y, por consiguiente, a la apetencia o *tentación* que se siente por él: «Se vuelca sobre muslos y resucita bañado del mundo», «Saber la generosa luz del sol corriendo/ por tus muslos» (Chase 1982: 114 y 124), «y a tus muslos que saben golpear la savia», «tus muslos lo han sido [la paga] en la noche de coco y jengibre», «¿A tus muslos que se comprimen en la noche?» (Chen 2011: 31, 48 y 57).

En fin, la visión fragmentaria del cuerpo del objeto amado es quizás el medio más explotado de la ambigüedad en la poesía homoerótica masculina, porque no solamente contribuye a disimular el sexo anatómico, sino también a zafarse, al menos por instantes, de la vigilancia que el orden sexual perpetúa sobre los cuerpos *monstruosos* y los deseos *raros*, aunque esto le cueste políticamente al sujeto homosexual fragmentar su identidad y la confesión de sus emociones. De ahí que en la anterior serie de citas se observe que la mayoría de las partes corporales están (re)cubiertas por la oscuridad, la vaguedad, cierta contención del sentirse, el decirse o el mostrarse; aunque simultáneamente también por la acción de desvelar y liberar plenamente a los amantes de la diferencia biológica en el encuentro —o a veces enfrentamiento— erótico. A fin de cuentas, pareciera que los sujetos líricos están conscientes del precio que han de pagar fragmentando su cuerpo, identidad y declaración pública, y que aun así optan por tal fragmentación con el propósito de: «Hallar en nuestras formas / la forma del mundo y la caricia / de la hoja en que admiramos / el poder mutable de la vida» (Chase 1982: 125).

5. *La ambivalencia de los símbolos.* Quizá el lector haya detectado ya en varias de las imágenes anteriores el quinto medio de la ambigüedad: la ambivalencia de los símbolos. Valiéndose de esta, por ejemplo, Chen ofrece dos metáforas paradigmáticas. La primera es «Tus manos, de plata lunar» (2011: 29). El sujeto lírico pareciera valerse de las connotaciones de pasividad, humedad y receptividad de la luna (Chevalier y Gheerbrant 1988), para dotar de cierto carácter femenino al objeto lírico y *asegurárselo*. Sin embargo, este astro, en otros sistemas imaginarios, como el (sub)arábigo y etiópico, representa el sexo masculino; o constituye una divinidad masculina, como lo es para los indígenas ge, en la zona central y nororiental de Brasil

(Chevalier y Gheerbrant 1988); o bien, un ente fantástico masculino según la mitología de los maleku, uno de los grupos indígenas de Costa Rica. El sujeto lírico, inconsciente o conscientemente, podría estar valiéndose de la intersección o diálogo de estos sistemas imaginarios<sup>16</sup>, para representar aquellas manos de modo que comporten cualidades femeninas y masculinas. De ser así, esta luna con cualidades masculinas constituiría una innovación simbólica de Chen, producto de la *poeticidad* que permite la expresión singular de símbolos y arquetipos universales en una obra particular (Albaladejo Mayordomo 1986; García Berrio 1989; Martín Jiménez 1993).

La segunda metáfora repite el esquema de la anterior y no es casual que aparezca en el mismo poema. En «Tus brazos de mercurio» (Chen 2011: 29), este metal suele connotar igualmente la pasividad, humedad y receptividad asociadas a lo femenino; pero también, dentro del imaginario tántrico hindú, representa el semen y la energía solar vinculada con lo masculino (Chevalier y Gheerbrant 1988). Además, el mercurio, por su naturaleza líquida, connota lo inestable y transitorio (Chevalier y

---

<sup>16</sup> Se podría refutar esta idea de intersección o diálogo de sistemas imaginarios para justificar la ambivalencia simbólica presente en un poema X de un autor Y, que no fue producido dentro de un contexto sociocultural o que no pertenece a uno de los sistemas imaginarios en juego. Sin embargo, no debe olvidarse que, allende la pertenencia o no de un autor a un imaginario colectivo específico, en su inconsciente habitan los arquetipos, las dominantes imágenes primigenias de origen inconsciente e inherente a la especie humana, que constituyen los factores formativos y estructurales de la psique. Por eso, los arquetipos son esenciales en todas las mitologías, religiones e imaginarios colectivos, ya que comprenden formas típicas de aprehensión y comportamiento que, al trascender a la consciencia, se materializan en representaciones simbólicas (Jung 1984, 2004a y 2004b). Durand (1971 y 1993) apunta que los arquetipos se vinculan a los gestos y la gramática universales de las pulsiones, por lo que estas imágenes primordiales constituyen prototipos de conjuntos simbólicos profundamente inscritos en lo inconsciente colectivo. De ahí que todo arquetipo sea vacío, hasta el momento cuando la consciencia se vale de símbolos, conexos o análogos, con el propósito de volver sensible al arquetipo, o al menos entendible en su etimología, de acuerdo con las concreciones individuales, biográficas, religiosas y sociales, de la formación de imágenes. Por tanto, sí es posible considerar la intersección o diálogo de sistemas imaginarios para explicar la ambivalencia simbólica que, inconsciente o conscientemente, opera en la representación de los sujetos homosexuales en producciones homopoéticas, ya que el sujeto lírico puede valerse de aquella para materializar las fuerzas arquetípicas, psíquicas, emotivas, discursivas y sociales que en su (in)consciencia lo llevan a aceptarse o rechazarse en tanto sujeto gay.

Gheerbrant 1988). Quiere decir que quizás, amparándose en esta valencia del símbolo, el sujeto lírico construye el género, el cuerpo y la identidad de su amante como un *fluido*, algo *movedizo*, que se está configurando y sobre lo cual no hay nada cierto, definido o terminado, sino que está en constante performance. Obsérvese que, de ser así, esta noción de género, cuerpo e identidad que el sujeto lírico manifiesta coincidiría con la de Butler (2007). De nuevo, pues, la intersección o diálogo de sistemas imaginarios potenciaría la ambivalencia del símbolo y, por consiguiente, la ambigüedad del objeto lírico.

6. *La superposición barroca en el grama fonético*. No todo se ha dicho ya sobre la metáfora «Tus brazos de mercurio». En esta puede encontrarse el sexto medio de la ambigüedad. Aunque el nombre del metal esté escrito en minúscula, desde el grama fonético el impulso de la escritura deja escuchar otra valencia<sup>17</sup>: el nombre del dios latino. Mercurio protege a los comerciantes y viajeros, y después de su helenización es representado como el mensajero de Júpiter e, inclusive, en broma, como servidor de sus aventuras amorosas. Tiene dentro de sus atributos las sandalias aladas, la bolsa –símbolo de las ganancias del comercio–, el caduceo y el pétaso. Carece de mito propio como la mayoría de las divinidades latinas; por eso, es identificado dentro de la cultura latina con el dios griego Hermes; de ahí que su nombre aparezca traducido como Hermes en algunas leyendas (Grimal 2016). A su vez, Hermes reúne las susodichas cualidades, pero también figura como un dios ladrón pese a su *juramento* a Zeus, el psicopompo, el encargado de presidir los tratados tanto públicos como privados (Garibay 2006; Graves 2014; Grimal 2016). En época tardía, el culto a Hermes llegó a tener auge y se le dedicaron algunos misterios, lo mismo que el patronato de los magos; de ahí que surgiera la hermética, una forma de pensamiento simbólico-filosófica compleja, en la cual lo oculto y la adivinación están en juego (Garibay 2006).

---

<sup>17</sup> De acuerdo con Sarduy (1999), el *grama fonético* comprende las líneas tipográficas de un texto, las cuales, lejos de quedarse tan solo en las letras, es posible interpretar, transgrediendo los fonemas, su sonoridad y ritmo. Así, el impulso de la escritura provoca en el receptor lecturas radiales del significado a partir de los fonemas convocados.



Con base en estas referencias, se observa que en el *mercurio* de la metáfora de Chen se superponen barrocamente<sup>18</sup> el simbolismo del metal, la imagen del Mercurio y la de Hermes; de modo que en aquellos «brazos de mercurio» se puede leer no solo radialmente, sino también con base en dicha superposición, el tramado indicial que permite descifrar que el objeto del deseo es un hombre. El sujeto lírico se apropia de la elocuencia misma de Mercurio y Hermes para movilizar la palabra (*mercurio*), o mejor dicho el significante, entre lo oculto y desvelado, entre el claroscuro barroco, a fin de que públicamente se adivine el homoerotismo privado. Así, el sujeto lírico burla al lector, lo engaña, como lo haría un ladrón del sentido.

Además, retómese el simbolismo del caduceo de Hermes. Este representa sus funciones como heraldo de los dioses, las cintas blancas que lo adornan simbolizan la obligación de ser atendido y respetado (Garibay 2006; Grimal 2014). Sobre estas cintas dice Grimal (2014) que en algún momento llegaron a ser confundidas con dos serpientes, ya que Hermes era también el heraldo de Hades; de ahí su nombre de Equión. Por lo anterior, y aceptando la superposición en la metáfora de Chen, se podría interpretar que el lector: 1) estaría llamado a reconocer y aceptar la ambivalencia simbólica del mercurio y la ambigüedad de tal metáfora; 2) podría interpretar en el caduceo la reunión de los géneros femenino y masculino, ya que las dos serpientes enrolladas representarían la *coincidentia oppositorum*, pues ambas sierpes, entrelazadas y simétricas, representan dos fuerzas equilibradas y opuestas. De aceptarse esta lectura, el caduceo de Hermes contribuiría así mismo en fortalecer la ambivalencia simbólica de aquel metal y la ambigüedad del tropo.

En fin, por medio de la superposición barroca en el grama fonético se acumulan distintos indicios simbólicos, textuales y culturales que permiten leer en la metáfora de Chen un caso más de ambigüedad acerca de la identidad de los sujetos gays y el encubrimiento de su homoerotismo.

7. *El equívoco*. Ya que se ha examinado el grama fonético, obsérvese que el equívoco o dilogía permite igualmente jugar con el doble sentido de los vocablos. Por

---

<sup>18</sup> Para Sarduy (1999), la superposición barroca ocurre cuando una imagen o metáfora se anuda sobre otras, creando una cadena de metáforas por desplazamiento contiguo, ramificación o imbricación, la cual termina por crear una dimensión metafórica o una imagen final, afianzada a través de la metonimia en su origen.

eso, las posibilidades semánticas que esta figura de dicción ofrece son ricas (Fernández 1979).

Arriba, en relación con el poema «Épitalamio de cada día», de Chen, se apuntó el equívoco de la palabra *dar-me*. Cierta juego dilógico similar a este se observa en el aserto «Amor, que así me seduces y me *aguijoneas*» (Chen 2011: 51): este último verbo no solo denota la acción de aguijar, incitar, estimular, inquietar, atormentar (RAE 2018), sino que también connotaría la de penetrar. De modo que, en consonancia con otros medios como la visión fragmentaria y el travestismo lingüístico, en el poema «La pasión a chorros» este equívoco contribuye a (des)enmascarar, mantener en el claroscuro, el sexo del objeto lírico.

8. *La opacidad simbólica*. Retomando una vez más los símbolos, se encuentra, como octavo y último medio de la ambigüedad, la *opacidad* de aquellos. Para comprender esta, ténganse presentes las acepciones de lo *opaco*, que impide el paso de la luz, que es sombrío, que es triste y melancólico (RAE 2018); así como las connotaciones de lo negro, a medida que da una impresión de espesamiento y pesadez (Chevalier y Gheerbrant 1988). Con base en estos sentidos, resulta, entonces, significativo definir la opacidad simbólica como ese medio que permite espesar los sentidos, entiznar las representaciones y construcciones de los sujetos gays —o LGBTIQ+ en general— enfrentados al acto de visibilizarse, por lo cual ellos se moverían simbólicamente entre la absoluta oscuridad, (auto)negación y (auto)anulación inconsciente, social y política, y la relativa apertura que propicie el claroscuro barroco del disfraz, puesto que la pesadez de la melancolía *colonizante* y su irrealización oprimen de tal forma su cuerpo, deseo e identidad, que lleva a los sujetos LGBTIQ+ a contenerse, ubicarse y entredecirse en el ámbito de la turbulencia y la falta de reconocimiento.

Por una parte, las siguientes dos imágenes se encuentren interrelacionadas, pues sintetizan los simbolismos del tesoro y las joyas: «Me hiqué a tu dorado tesoro de mil sabores» y «La mirada se detiene en tus ocultas joyas» (Chen 2011: 31 y 44). El tesoro representa lo escondido, el esfuerzo y la dificultad de buscarlo y obtenerlo, así como también los obstáculos sociales, morales o espirituales que el ser guarda en su interior; mientras que las joyas evocan las pasiones y la ternura (Chevalier y Gheerbrant 1988). Obsérvese que en la primera imagen el sujeto lírico, como en un gesto de practicar sexo oral, se arrodilla frente a lo que *debe* permanecer oculto, lo

difícil de alcanzar. Esto acaso serían los órganos genitales del objeto lírico, más si se tratan de un pene y unos testículos —considérese la morfología oval o peral que pueden compartir estos últimos y algunas «joyas» o piedras preciosas—, pues serían los órganos que las instituciones heteronormativas le impiden lamer y degustar a un hombre. Pese a esta prohibición, el pene y los testículos se le presentarían al sujeto lírico llenos de una sensorialidad tal («sabores»), que despiertan en él la apetencia, la embriaguez y la fruición. Sin embargo, el control sobre el cuerpo y la psique del sujeto lírico está tan bien gestionado por aquellos discursos, que le impiden acceder a aquellos órganos, se los oculta, se los pone difícil, porque ellos *deben* estarle distantes, apartados de la luz, al fondo de una caverna (lo inconsciente, lo reprimido), de la cual simbólicamente tanto el tesoro como las joyas proceden (Chevalier y Gheerbrant 1988). En otras palabras, tanto el tesoro como las joyas, en estas dos imágenes, connotarían no solo la negación, anulación e irrealización del *desviado* y *turbulento* deseo homoerótico, sino también la opaca sublimación y el enmascaramiento simbólicos de los genitales masculinos.

Por otra parte, la siguiente metáfora continuada<sup>19</sup> articula sintácticamente cuatro símbolos que *espesan* el cuerpo del objeto lírico: «Marinero intento ser / y en tus *aguas* / me desnudo en *espejo* recio ,/ al compás de tu *música* / y con guía serena/ de tu *brújula* constante» (Chen 2014: 76). Obsérvese que el cuerpo del otro es metaforizado como aguas marinas agitadas («intento»), turbias y profundas; de manera que su abordaje sería por extensión metaforizado como una navegación incierta, violenta y peligrosa. Como agua que es, su cuerpo representaría para el sujeto lírico ya las secreciones —¿femeninas o masculinas?, de nuevo la ambivalencia del símbolo y la desontologización del sujeto— motivadas por el erotismo; ya las pasiones tanto la suya como la del otro; en ambos casos, una fuente de vida. Sin embargo, entregarse a estas aguas conlleva también una amenaza: la de ahogarse, perder la vida por ese deseo homoerótico o motivaciones que *deberían* permanecer oculta(da)s; la de naufragar por ese cuerpo otro, ese «tesoro» peligroso que, si bien puede dar goce y vida al sujeto lírico, también la condena y la muerte.

Si por un lado el agua y el espejo connotan la verdad y el sincero contenido de las emociones y la consciencia, por otro también pueden representar la confusión y

---

<sup>19</sup> De acuerdo con Fernández (1979), una metáfora continuada presenta la estructura *A da lugar a B, C, D...* Esto es, una cadena de planos materiales y elementos simbólicos que en conjunto configuran una realidad.

el engaño (Chevalier y Gheerbrant 1988). No obstante, pese a esta opacidad —¿es un hombre o una mujer?—, sería posible leer que el objeto lírico es un varón, una imagen especular del sujeto lírico, por el que se entregaría abiertamente a un profundo deseo homoerótico. Ambos «iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo» como diría Cernuda (2005: 93). De ahí que su frotamiento, ritmo sexual e intensidad erótica sean representados como música, símbolo del progreso<sup>20</sup>; y a su vez esta, dentro de una sintaxis imaginaria, funcione también como símbolo de la inversión<sup>21</sup>, al ser melodía que eufemiza el *ruido* homofóbico. Así, el sujeto lírico se entregaría confiadamente a la «brújula» —la guía, el dominio y la dirección segura, o también al falo— del objeto amado sobre las aguas de su cuerpo.

En esta metáfora continuada estaría en juego, por tanto, el claroscuro barroco que, pese al espesamiento de las sombras, permite vislumbrar —y también escuchar— cierta luminiscencia homoerótica, cierta afirmación relativa del sentir y placer homosexual.

### La contemplación

Alejándose cada vez más de una fragmentación y opacidad del objeto lírico, los hablantes en la poesía de Chase y Chen contemplan con una mayor totalidad y claridad el cuerpo masculino<sup>22</sup>. La fascinación que este les provoca genera en ellos una necesidad impulsiva o sensible, una reacción de parálisis y arrobamiento; un reflejo sentimental de dependencia, que debe ser buscado, apetecido y satisfecho. Por eso, la contemplación vendría a ser consecuencia directa de dicha necesidad,

---

<sup>20</sup> Los símbolos del progreso se sitúan dentro del régimen cíclico o copulativo; pertenecen a un esquema rítmico asociado con el reflejo o dominante sexual, que permite agrupar todos aquellos símbolos relativos a los utensilios humanos y el símbolo del árbol, que connotan el avance del ser humano a medida que acepta lo positivo del tiempo e incide en el progreso (Durand 1982).

<sup>21</sup> Según Durand (1982), los símbolos de la inversión pertenecen al régimen nocturno y buscan eufemizar a través del esquema del descenso los valores negativos del régimen diurno (símbolos nictomorfos, teriomorfos y catamorfos).

<sup>22</sup> Sanabria (2012) anota el carácter contemplativo en la poesía de Chen, producto de la misma función y ritmo del nocturno.



y el mar de escamas de sus sueños  
muy dulcemente se vuelva entre las manos. 10  
Nacido amor en diminuto mundo  
de sus ojos,  
se llega a la quietud perfecta  
de su pecho,  
y nace, naciendo hacia la muerte. 15  
Tal el amor total de su tristeza,  
viviendo siempre en ese ser o no ser  
de su pregunta.  
(Chase 1984: 14)

Acerca de este texto ya se ha señalado tanto el control biopolítico y el poder represivo, obstaculizador e invisibilizante del ambiente nocturno sobre los cuerpos de los sujetos gays, así como la patologización de estos y la tendencia al enmascaramiento y el juego de apariencias. Aunque ahora se los percibe mejor actuando en conjunto, nótese que en este acto contemplativo del joven el carácter trágico y negativo de la noche, como se dijo más arriba, busca imponerse y encguecerle la mirada *perversa*, a fin de que su deseo sublimado sea completamente retenido y cancelado.

Sin embargo, el instante contemplativo propicia la ruptura con el devenir temporal heteronormado y con las circunstancias de sujeción y, en consecuencia, proporciona una exaltación, un deleite, un estado de enajenación a medida que se mira plena y gozosamente la belleza física y el portento de aquel cuerpo viril, que vendría a salvar y vivificar al sujeto contemplativo en medio del caos cotidiano y su *irrealización* personal: «Se le miraba en el andén / como si esperara a un previsible dragón / para estrangularlo con las manos. / [...] Su belleza contrastaba con el medio: / la arremolinada muchedumbre, el griterío / que apenas les rozaba el lóbulo, / sin perturbarlo en la espera» (Chase 1994: 70).

Empero, el instante acaba pronto porque, hasta cierto punto, los actantes contemplativos se dan cuenta, consciente o inconscientemente, del deseo que están evidenciando públicamente con su mirada. Por eso, vacilan, padecen, se paralizan; temen la reprimenda mientras miran y, por consiguiente, nerviosos, asumiendo como nocivo su propio deseo, autoanulan su contemplación, la estrellan, la reprimen, porque una mirada *retorcida*, problemática como la suya, solo *merece* caer —ob-

sérvese de nuevo el simbolismo catamorfo en torno a la mirada—: «Sobre la pupila / ajena, sin pensarlo, *se despeñó*, / como si el ojo fuera aquel antiguo estanque / *que se tragara*, para siempre, un *mito*, / *un gesto, un cuerpo: nunca a un hombre*» (Chase 1994: 70). Estos últimos versos evidencian cómo la sublimación a través de la mirada se vuelve tormentosa, porque el sujeto contemplativo se duele no solo de exponer su mirada, sino más bien de haber gozado únicamente de un ideal (platónico, mítico) de hombre y no de su cuerpo.

Gracias a lo anterior, se puede observar cómo en otros casos la contemplación y la sublimación son tomadas por el eros platónico. Barberà (2011) explica que la pasión homosexual en la antigua Grecia era concebida como un valor espiritual y un bien útil y beneficioso para la sociedad: desde una perspectiva platónica, el erastés contemplaba en el erómeno la belleza suprema de la Belleza, la encarnación visible de lo Invisible; así, el erotismo llevaba al erastés a extirpar o mantener lejos de sí la dimensión somática del deseo (*physis*) y, por ende, a preservarse, reprimirse, contemplando, sublimando, en el erómeno a un dios humano.

En «Observando a un muchacho», de Chase, un hablante externo se vale de la prosopografía para describir la belleza física de un joven, partiendo de su rostro y luego hacia el resto del cuerpo. Destaca en él el principio de la armonía, como si su figura encarnara justamente el Ideal clásico. No obstante, se siente fascinado igualmente por su *physis*; de modo que, distanciándose un poco de la tradición griega, contempla y canta no solo el eros platónico, sino también el eros aristotélico, es decir, lo ideal y lo material: «Su belleza solo expresa / el equilibrio entre la nariz y el labio. / [...] Todo el sentido de su vida descansa / en la particular armonía de su rostro / y el cuerpo admirable / que ahora reposa sobre el codo» (1994: 75). Como se ve, la distancia que separa al hablante externo del muchacho le permite a aquel justamente la idealización platónica de este.

Sin embargo, cuando el muchacho contemplado descubre la mirada del hablante y establece con él, seduciéndolo, comunicación visual y una sonrisa. En consecuencia, el Ideal platónico de belleza se rompe para el hablante externo y, por consiguiente, la figura efébrica de aquel *erómeno* se distorsiona y se vuelve una imagen vieja, repulsiva, desagradable, imperfecta y antiestética —nótese aquí implícito otro de los recursos homotextuales frecuentes: el desprecio por la vejez y la decadencia senil (Losada 2013)—, ya que el muchacho osa aprovecharse de la ocasión e, impúdico, se expone y expone al observador a las miradas públicas:

El gesto, entre cínico y amable,  
lo convierte de pronto en un anciano,  
a pesar de sus escasos veinte años.  
[...]  
Como si un genio maléfico le rozara,  
todo su encanto se desvanece  
en esa sonrisa que le transforma  
en una máscara de sí mismo,  
descarnando la solidez de su estructura  
en una milésima de instante  
(Chase 1994: 75)

En este caso, también es posible leer que la pasión homoerótica sublimada y platónica se acaban, porque se rompe el *pacto social* —más que de discreción— de resistirse moral y sexualmente a la carne, la cual los conduciría a faltar al mandato de reprimir el cuerpo y deseo *degenerados* y, por consiguiente, a ensuciar y condenar por pecado nefando el alma. Obsérvese que, por estar en juego un eros platónico y un eros aristotélico, lo ideal y lo material, el alma y el cuerpo, los dos extremos clave del neoplatonismo que opera al fondo del discurso católico, pareciera que en el hablante externo se gestiona (in)conscientemente la demanda, o mejor dicho la sentencia, de que el homosexual *debe* abstenerse de caer en la *aisthesis*, en cualquier gesto de homoexpresividad y el coito por más contemplación sensorial o intelectual (pensamientos pecaminosos) que tenga respecto de otro varón, a fin de que pueda *salvar* su alma y ser aceptado, si no en la Iglesia, al menos dentro de la dinámica social heteronormada. Los anteriores argumentos permiten, en efecto, leer que en la reacción del hablante externo subyacería el control del discurso religioso que condena a la asexualidad y a la castidad a los sujetos gays.

### El desdoblamiento

Uno de los recursos de homotextualización más frecuentes es el desdoblamiento (Losada 2013). De acuerdo con López-Casanova (1994), dos de las modalidades usuales de desdoblamiento en poesía son el de primer grado, es decir, a través de



una segunda persona gramatical el yo reflexiona sobre sí mismo; o bien el de segundo grado, el cual permite tácticamente al sujeto poemático, por medio de una tercera persona gramatical, un mayor grado de impersonalidad, enmascaramiento y encubrimiento del yo.

Evidentemente en «Esbelto el cuerpo», el desdoblamiento en segundo grado permite al hablante externo proyectarse en la figura del joven, de modo que su fascinación, contemplación y deseo erótico por el otro varón serían las del hablante. Así, aquella «máscara de príncipe indeciso» sería tanto del joven, como del hablante externo. Este desdoblamiento en segundo grado se observa en los poemas «Aquiles y Hércules» y «Observando a un muchacho», de Chase, y en la producción de Chen. Tanto en «Quinto nocturno marino» como en «De la lidia arenisca», el desdoblamiento permite enmascarar y sublimar los deseos de los hablantes externos, quienes se distancian del encuentro erótico de dos varones (su correlato objetivo) y sus intensas expresiones pasionales. Con respecto al primer poema, Jiménez (2011: 11) denomina al hablante como un «testigo complaciente», cuya voz, mediante el estilo directo, se distingue de la palabra dicha por los amantes: «Mi cuerpo se anega contra el lanzallamas / y se inunda copiosamente con tu cálido rocío. / – *Se decían mutuamente los amantes encandilados*» (Chen 2011: 56). En el segundo texto, el hablante atestigua también el encuentro homoerótico metaforizado como lidia taurina: «El matador hiere con su portentosa daga; / su cuerpo se inmola para que víctima cumpla / su papel sangriento de deseado amor, expectante a sus embates» (Chen 2011: 60). En ambos casos, por ende, el desdoblamiento refuerza la sublimación que sustenta la irrealización homoerótica de los hablantes externos.

## CONCLUSIONES

La comparación de las producciones poéticas de Chase y Chen permite comprobar que existe, desde los años 60 del siglo XX hasta la segunda década del XXI, una tendencia expresiva en la poesía homoerótica masculina costarricense que se aboca a la estilización, al ocultamiento, la represión, irrealización e imposibilidad de ser y amar, a medida que los sujetos y objetos líricos de sus poemas *asumen* la clandestinidad, el encubrimiento y la marginalización que el régimen biopolítico hetero-

normativo y el *habitus* homofóbico les atribuyen a los cuerpos, deseos, vidas e identidades de los sujetos gays.

En consecuencia, los hablantes líricos optan, (in)conscientemente, por emplear recursos homotextuales que evidencia la efectiva administración biopolítica (limitaciones, control, prohibiciones, sujeción e injuria) sobre sí mismos: la trágica negatividad que la noche ejerce sobre su deseo homoerótico; el patológico juego de apariencias, enmascaramientos, ambigüedades y travestismo lingüístico; la fragmentación, atenuación, invisibilización y sublimación de su cuerpo, emociones e identidad; el disimulo, (auto)negación y (auto)anulación física, psíquica, emotiva, social y política de su homoerotismo.

No obstante, al mismo tiempo, algunos de estos recursos homotextuales paradójicamente posibilitarían leer una des-identificación de los sujetos gays y cierta desontologización suya con respecto a la política sexual, mas no una auténtica reconversión de las tecnologías sexopolíticas del cuerpo. El ambiente nocturno y la ambigüedad (huellas gramaticales, travestismo lingüístico y visión fragmentaria) en tanto estrategias pragmático-políticas parecieran permitir que aquellos sujetos, en su gesto de esconderle a la matriz heteronormativa su identidad homosexual, demuestren que el género es una ficción cultural; por eso, al menos por un momento, *fluyen* simplemente en la indeterminación de su cuerpo, erotismo e identidad; logran *zafarse* del orden sexual; compartir borrando las diferencias entre ellos y asumiendo sus semejanzas; implicando su comunicación, compromiso, revitalización y cooperación (Giddens 2000); dotándose entre ellos mismos de un poder antipatriarcal (Lorde 2009).

En suma, las producciones poéticas de Chase y Chen evidencian que en la poesía homoerótica masculina costarricense aún coexisten la tensión de *salirse del clóset* y la tensión de permanecer dentro de él; es decir, una *retórica carnal* (Rojas 2010). En sus poemas se escuchan voces que se manifiestan, entre la censura y la apertura, contra el *habitus* homofóbico, su injuria y sus discursos que conciben a los sujetos gays como enfermos, criminales, pecadores y degenerados, entre otros apelativos. De esta manera, se trata de voces que, como dijera Barthes (2003), *travesean*, ponen en crisis, los poderes del lenguaje hegemónico, los cuales continúan distinguiendo, tanto en el nivel social como literario, entre los *sujetos reales* y los *sujetos irreales*.

#### BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- J. ACOSTA (2012), «La teoría psicoanalítica y la figura del don Juan», *Hispanic Journal*, 33.2, pp. 23-32.
- T. ALBALADEJO MAYORDOMO (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad.
- V. ALEIXANDRE (1993), *Espadas como labios. La destrucción o el amor*, ed. J. L. Cano, Madrid, Castalia.
- J. L. ÁLVAREZ-GAYOU (2011), *Sexoterapia integral*, México, El Manual Moderno.
- P. G. BARBERÀ (2011). «Ecos contemporáneos del éros griego», en *Homoerotismos literarios*, ed. R. Andrés, Barcelona, Icaria, pp. 17-38.
- R. BARTHES (2003), *Placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- G. BATAILLE (2017), *El erotismo*, México, Tusquets.
- J. BUTLER (1995), «Las inversiones sexuales», en *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, ed. R. Llamas, Madrid, Siglo XXI, pp. 9-28.
- J. BUTLER (2001), *Mecanismos psíquicos de poder*, Valencia, Universidad.
- J. BUTLER (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- R. CAMPOS (2010), [«Lexías utilizadas por los estudiantes de noveno, del período lectivo 2009, del Instituto de Educación Integral, para referirse a personas homosexuales»](#), *Revista de Educación*, 34.2, pp. 35-60.
- R. CAMPOS (2016a), «Identidad y homosexualidad en la poesía cubana», en *La diversidad en la literatura, el cine y la prensa española contemporánea*, ed. F. López Criado, Santiago de Compostela, Andavira, pp. 455-464.
- R. CAMPOS (2016b), [«Innovaciones simbólicas en Infinita memoria de América, de Laureano Albán»](#), *Castilla*, 7, pp. 144-168.
- R. CAMPOS (2017), [«Lo sublime en la homopoética de Vicente Aleixandre»](#), *Filología y Lingüística*, 43.2, pp. 11-31.
- R. CAMPOS (2019), [«La \(re\)afirmación del habitus homofóbico: “Un hombre muerto a puntapiés”, de Pablo Palacio»](#), *Filología y Lingüística*, 45.1, pp. 11-55.
- R. CAMPOS (en prensa), «La abierta expresión homoerótica hacia Fernando Francisco de Escobedo en las *Fiestas reales...* de Carlos II», *Káñina*.
- L. CERNUDA (2005), *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*, Madrid, Cátedra.

- A. CHACÓN (2016), [«Representaciones y elaboraciones de la homosexualidad en la literatura costarricense»](#), *Ístmica*, 19, pp. 131-141.
- A. CHASE (1982), *Obra en marcha: Poesía 1965-1980*, San José, Editorial Costa Rica.
- A. CHASE (1994), *Jardines de asfalto*, San José, Editorial Costa Rica.
- A. CHASE (2000), *El amor en la poesía costarricense*, San José, Editorial Costa Rica.
- A. CHASE (2016), *Secretos perfectos. Poesía selecta de amor (1965-1995)*, San José, EUNED.
- J. CHEN (2000), [«Hágase tu presencia o el simbolismo mítico-religioso de la súplica a la amada: “Ven siempre, ven” de Vicente Aleixandre»](#), *Estudios Humanísticos. Filología*, 22, pp. 229-241.
- J. CHEN (2011), *Nocturnos de mar inacabado*, San José, Editorial Interartes.
- J. CHEN (2014), *Conjuros del alba*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT (1988), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- D. CUVARDIC GARCÍA (2016), [«El monólogo dramático en el discurso poético»](#), *Káñina*, 40.1, pp. 167-182.
- M. CUZOVIC-SEVERN (2014), [«Sor Juana Inés de la Cruz y sus poemas a las mujeres: En búsqueda de su intención escondida»](#), *Barroco*, 17, s. p.
- G. DURAND (1971), *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.
- G. DURAND (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- G. DURAND (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos.
- D. ERIBON (2001), *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama.
- P. FERNÁNDEZ (1979), *Estilística*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- M. FOUCAULT (2007), *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*, Madrid, Siglo XXI.
- S. FREUD (1999), *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza.
- S. FREUD (1992), *La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna*, en *Obras completas*, tomo IX, Buenos Aires, Amorrortu.
- A. GARCÍA BERRIO (1989), *Teoría de la imaginación. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.
- Á. GARIBAY (2006), *Mitología griega. Dioses y héroes*, México, Porrúa.
- A. GIDDENS (2000), *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Cátedra.
- R. GRAVES (2014), *Los mitos griegos*, I, Madrid, Alianza.

- P. GRIMAL (2016), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- T. HERRERA ÁVILA (2012), [«Nocturnos de mar inacabado o de la incompletud en el discurso de eros»](#), *Filología y Lingüística*, 38.2, pp. 45-50.
- L. JIMÉNEZ (2011), «Espejismos y esquiveces en una historia de amor (Introducción)», en J. CHEN (2011: 9-15).
- C. JUNG (1984), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós.
- C. JUNG (2004a), «La estructura del alma», en *Obra completa. La dinámica de lo inconsciente*, ed. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbenge-meinschaft C. G. Jung, Madrid, Trotta, pp. 141-160.
- C. JUNG (2004b), «Consideraciones teóricas acerca de la esencia de lo psíquico», en *Obra completa. La dinámica de lo inconsciente*, Ed. Helvetia, Fundación suiza para la cultura y Erbengegemeinschaft C.G. Jung, Madrid, Trotta, pp. 161-235.
- K. KULAWIK (2009), *Travestismo lingüístico: El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, Madrid, Iberoamericana, Ver-  
vuert Verlag.
- A. LÓPEZ-CASANOVA (1994), *El texto poético: teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España.
- A. LORDE (2009), «Los usos de lo erótico: La erótica como poder (1978)», en *Manifestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*, ed. R. Mérida Jiménez, Barcelona, Icaria, pp. 125-132.
- J. LOSADA (2013), *Homopoética comparada: Al Berto y Jaime Gil de Biedma*, Toledo, Celya.
- A. MARTÍN JIMÉNEZ (1993), *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad.
- M. MARTÍNEZ DEYROS (2017), [«El “Nocturno” de Miguel de Unamuno: estudio de un borrador inédito»](#), *Tonos Digital*, 33, pp. 1-22.
- A. MIRA (2004), *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Madrid, Egales.
- C. F. MONGE (1984), *La imagen separada: modelos ideológicos en la poesía costarricense, 1950-1980*, San José, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- A. OBANDO (2008), *La gruta y el arcoíris. Antología de narrativa gay/lésbica costarricense*, San José, Editorial Costa Rica.
- E. ODIO (2017), *Obras completas*, San José, Universidad de Costa Rica.

- A. PERATONER (1892), *Los peligros del amor, de la lujuria y del libertinaje en el hombre y en la mujer*, Barcelona, s. i.
- B. PRECIADO (2005), [«Multitudes queer. Notas para una política de los “anormales”»](#), *Revista de Filosofía*, 19, pp. 157-166.
- RAE (2010) = Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, RAE.
- RAE (2018) = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, RAE.
- J. P. ROJAS (2010), «Ars amandi, ars vivendi», en R. Campos, *Navaja de luciérnagas*, San José, EUNED, pp. ix-xvii.
- J. P. ROJAS (2012), «El gato de sí mismo», de Uriel Quesada: *Novela de la travestización literaria* [tesis de maestría], San José, Universidad de Costa Rica.
- M. ROJAS G. (1987), [«Transgresiones al discurso poético amoroso: La poesía de Ana Istarú»](#), *Revista Iberoamericana*, 53, 138-139, pp. 391-402.
- C. SANABRIA (2012), [«La preeminencia de la forma en la poesía de Jorge Chen Sham»](#), *Káñina*, 36.1, pp. 35-41.
- C. SANABRIA (2016), [«La palabra y el aire: Conjuros del alba de Jorge Chen-Sham»](#), *Humanidades*, 6.2, pp. 1-30.
- S. SARDUY (1999), «El barroco y el neobarroco», *Obra completa. Tomo II*, ed. G. Guerrero y F. Wahl, Madrid, Barcelona, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, ALLCA XX, pp. 1385-1404.
- A. TARDIEU (1863), *Estudio médico forense de los atentados contra la honestidad*, Madrid, Imprenta médica de Manuel Álvarez.
- M. VALLEJO (2014), «El ensalmo y otros rituales mágicos en *Conjuros del alba*», en J. CHEN (2014: 1-12).