

Seducciones homoeróticas de medio siglo: estrategias de representación del deseo en la poesía de Jorge Cáceres y Jorge Onfray¹

Homoerotic seductions during the half of century: desire representation strategies in the poetry of Jorge Cáceres and Jorge Onfray

Francisco Simon

Doctor en Literatura

Pontificia Universidad Católica de Chile

fsimon@uc.cl

SÍNTESIS

En el siguiente trabajo se analiza la producción literaria de Jorge Cáceres y Jorge Onfray, dos poetas cuya obra resulta relevante para examinar la representación de la subjetividad y los espacios de homoerotismo que existen en la cultura chilena alrededor de los años cincuenta. Así, se plantea la hipótesis de que ambos poetas recurren en sus textos a una enunciación seductiva que dice y desdice, engañosamente, la masculinidad divergente de sus voces poéticas. Cáceres trabaja con el surrealismo y Onfray con un lenguaje carnavalesco y maravilloso. En ambos casos, se trata de estrategias retóricas que, por medio del ocultamiento y la alegorización, les permite a estos poetas burlar la censura y la criminalización ejercidas en esta época contra la expresión pública del deseo homoerótico.

ABSTRACT

The next article analyzes the literary production of Jorge Cáceres and Jorge Onfray, two poets whose work are relevant to study the representation of the subjectivity and the homoerotic spaces existing in the Chilean culture during the fifties decade. Thus, the hypothesis postulated is that both poets turn to a seductive enunciation to say and unsay, deceptively, the divergent masculinity of their poetic voices. Cáceres works with surrealism and Onfray with carnival and a marvelous language. In both cases, these are rhetoric strategies that, through occultation and allegory, allows these poets to overcome the censorship and criminalization exercised through this time against the public expression of homoerotic desire.

Palabras clave: *poesía chilena, homoerotismo, subjetividad abyecta, seducción.*

Keywords: *Chilean poetry, homoerotism, abject subjectivity, seduction.*

El circuito lexicográfico de la cultura homosexual en Chile constituye una jerga que, sin ningún tipo de instrucción formal, se aprende en el contacto cotidiano con la calle, de boca en boca, como la memoria oral de las sociedades tribales. En este sentido, uno de los términos que, sin duda, resulta más idiosincrático dentro de esta comunidad es el uso dado a la palabra “radar”, concepto recogido de la física electromagnética y con el cual se alude a la capacidad de un sujeto para detectar la presencia implícita de otro homosexual en el espacio público. Y es que a diferencia de las técnicas de seducción heterosexual, hechas de caricias y coquetería a flor de piel, la comunicación erótica entre homosexuales ha debido producirse de forma más bien confidencial, sin levantar demasiadas sospechas ni suscitar muchas preguntas. Como si se tratase de un sexto sentido o de una segunda lengua hablada entre amigos y camaradas, el uso de términos como “radar” nos habla de un erotismo supeditado a la lectura de señales crípticas e intangibles; igualmente perceptibles, sin embargo, para el ojo que mire con los lentes apropiados. Son breves gestos corporales, formas de vestir o maneras de connotar, que sin tener un significado instituido, comunican lo que de otro modo debiese permanecer inencontrable e inaudito. Son estrategias de comunicación realizadas al borde de la visibilidad y el ocultamiento; actos de habla en otra frecuencia, a través de los cuales el propio homoerotismo se hace translúcido, para que así sea reconocido por quienes allí también se instalan y desean.

A propósito, entonces, de este proceder secretista y cifrado de la comunicación erótica entre homosexuales, es que a continuación quisiera aventurar algunas líneas interpretativas en torno al lenguaje literario de Jorge Cáceres (1923-1949) y Jorge Onfray (1921-1987), dos poetas cuyas escrituras se caracterizan, desde mi perspectiva, por elaborar las estrategias del decir homoerótico en el Chile de los años cincuenta. Así, este trabajo tiene como objetivo analizar cuáles son los recursos retóricos y tropológicos utilizados por estos autores para situar en el campo literario la diferencia de sus afectos, a contrapelo de la censura y la criminalización vigentes en aquella época en contra de las prácticas homoeróticas. En los textos de estos poetas la homosexualidad nunca se nombra ni se hace explícita, pero sí se simboliza,

latente como un secreto que desea ser descubierto. Por ello, lo que me interesa proponer es que ambos autores, tanto Cáceres como Onfray, sortearán el oprobio público recurriendo a una imaginaria surrealista y maravillosa que les permitirá hacer comunicable sus pulsiones aberrantes. Valiéndose de la creación de cuerpos animalizados y devenires vegetales, a medio camino entre realidad y fantasía, estos poetas producirán entonces una masculinidad divergente que, sin decir su diferencia, invocará de forma más bien seductora y velada aquella amistad confidencial que existe entre hombres, cuando estos se desean tocar.

En palabras del historiador Víctor Rocha, uno de los elementos que caracteriza a la sociedad chilena de los años cincuenta corresponde al profundo “pánico homofóbico” (2013, 86) de la población hacia las minorías sexuales, transmitido sobre todo por el sensacionalismo de la crónica roja, que vinculaba de forma frecuente las relaciones homosexuales con actos de carácter ilícito. A partir del análisis de diversos documentos periodísticos y policiales publicados por la prensa en el periodo 1930-1960, Rocha concluye, en este sentido, que

(...) la representación del homosexual como una plaga social, foco de infección y contagio para la gestión política de los cuerpos, comenzó a fortalecerse en los imaginarios sociales de la época por medio de su circulación en los soportes de comunicación masiva. En las crónicas policiales, la homosexualidad se relacionaba con la criminalidad, ya fuera por medio del travestismo, por su potencial subversivo de las identidades genéricas junto con su control civil-criminal o a través del alcoholismo y las drogas, asociadas con la degeneración social de la nación en su carácter de raza varonil, sana, heterosexual. (2013, 99)

De esta forma, y sujetos a un régimen de visibilidad pública que resaltaba con intriga lo que sería un vínculo natural con la criminalidad y la degeneración, el homosexual es representado alrededor de los años cincuenta en Chile como una subjetividad abyecta, susceptible de persecución y castigo debido a la ilegalidad de sus comportamientos². Es decir, ya no se trata solo de que el homosexual atente contra la moral cristiana, sino que se suma ahora el soporte policial, como otro tipo de discurso a través del cual la prensa conservadora deslegitima el erotismo divergente de aquellos hombres que no deseaban el matrimo-

nio ni procrear una familia. El modelo heterosexual de masculinidad se reproduce así como el único ejemplo lícito de conducta para los hombres, estrecho como un corsé cuyo desprendimiento conlleva de inmediato el terror de ser apresado y sujeto a la recriminación social.

En este sentido, otro rasgo que refuerza también el estatuto abyecto del homosexual en el Chile de la década de los cincuenta se relaciona con el tránsito furtivo al que son forzados a realizarse sus encuentros e interacciones. Disciplinada por un escrutinio público de temperamento policiaco, la socialización homosexual durante este periodo se va a distinguir por privilegiar una ocupación nocturna de los espacios públicos, elaborando lo que Óscar Contardo bien designa como “un trazado fantasma de circulación clandestina” (2011, 224) en el centro de la urbe. Citando como ejemplo la vida homoerótica en el Santiago de estos años, Contardo señala cómo “La calle, los baños, los cines. Una y otra vez (...) eran trazos de la ciudad que los homosexuales simplemente habían llegado a ocupar estableciendo un uso alternativo, paralelo” (2011, 225). Un uso que, en definitiva, recurre a las penumbras como medio para despersonalizar la propia actuación del deseo y facilitar, así, el desvanecimiento de estos sujetos en el anonimato, si es que acaso fuesen objeto de un allanamiento o de una arremetida policial. Pues además de las posibles querellas que se pudiesen fundar por el delito de sodomía o por atentar contra la moral y las buenas costumbres, lo cierto es que para cualquier sujeto el hecho mismo de ser catalogado como homosexual significaba ya un tipo de sanción social, un estigma inscrito tanto sobre su salud biológica como su desarrollo psíquico, que lo volvía sin objeciones en un agente peligroso para el bienestar de la nación.

Gobernados por esta realidad simbólica que sancionaba la pronunciación directa de toda práctica homoerótica, tanto Cáceres como Onfray deberán recurrir entonces a formas crípticas y disimuladas de enunciación, que bien se condicen, en este sentido, con lo que Eve Kosofsky Sedwick ha llamado como la “epistemología del armario” a la que ha estado sujeta, históricamente, la producción literaria de homosexuales y lesbianas³. A través de técnicas como la escritura automática, la alegorización, la alteración sintáctica o la asociación libre de significantes, estos poetas postergan y retuercen la referencialidad del lenguaje para volver decible la indecencia de sus pulsiones. Por

ello, un rasgo que bien define a estas escrituras es el hecho de que estas trabajan, en los términos propuestos por Jean Baudrillard, con una enunciación seductiva por medio de la cual se “quiebra la sexualización distintiva de los cuerpos y la economía fálica que inevitable resulta (de ella)” (2000, 17). Cáceres, por ejemplo, representa al homosexual como un pájaro nocturno que deambula sin dirección conocida por la ciudad. O bien, en el caso de Onfray, este lo representa como una “rara flor” exiliada del jardín donde las otras flores, las heteronormadas, viven en comunidad. Es decir, estos poetas hacen devenir al homosexual en animal o planta, en seres animados, cuya sexualidad no humana oblitera la posibilidad de acusar allí un atentado contra la moral pública. Sin embargo, y esto es lo que resulta seductivo, no se trata de un silenciamiento total de sus pulsiones homoeróticas, sino de que estas persisten todavía, furtivas en aquel entramado de sobrecodificación poética. Pues una masculinidad divergente e inusual se advierte en las fantasías producidas por estos textos, que nos invita entonces a reconocer cómo allí se dicen y desdicen, al mismo tiempo, los avatares de la experiencia homoerótica, cuando la clandestinidad y el secretismo son los únicos códigos disponibles para hacer comunicable la existencia de esta subjetividad.

1. “MANSO COMO UN ANIMAL QUE AMA A SU AMO”: JORGE CÁCERES

Con tan solo 15 años y siendo aún estudiante del Internado Nacional Barros Arana (INBA), en 1938 Jorge Cáceres hace su ingreso a La Mandrágora, grupo literario vinculado al surrealismo y compuesto, además, por los poetas Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa. De marcada inclinación anti-nerudiana, la propuesta discursiva de la Mandrágora se va a destacar, en este sentido, por darle un giro cognoscitivo al ímpetu revolucionario de las vanguardias. Contrarios al establecimiento de cualquier relación entre el arte y los partidos políticos, considerados por ellos como instituciones burguesas, los integrantes de este grupo van a criticar, en cambio, las estructuras del pensamiento occidental por medio de procedimientos como la deformación, la imaginación digresiva y la alteración sintáctica, en tanto mecanismos emuladores del funcionamiento inconsciente

de la psiquis, de acuerdo con la tesis freudiana. Así, y dándole a su estética el nombre de “poesía negra”, la Mandrágora se va a interesar por generar un discurso poético enclavado en el terror, el misterio y la noche como tópicos a través de los cuales va a buscar producir un extrañamiento de los lenguajes cotidianos con los que se simboliza la realidad.⁴

En consonancia con el posicionamiento de la Mandrágora en tanto proyecto poético colectivo, la inscripción de Cáceres en el surrealismo también está mediada por el objetivo de desautomatizar la familiaridad del universo simbólico convencional a través del lenguaje onírico. Por ejemplo, en su texto “Objetos disimulados”, publicado por la revista *Leitmotiv* en 1942, este autor afirma las líneas programáticas de su discurso poético, apuntando su deseo por perturbar las percepciones realistas sobre la cotidianeidad: “Yo propongo la profunda desviación de la utilidad de cada rol de cada objeto doméstico, con el fin de obtener por este medio un mundo más favorable a nuestras búsquedas, a nuestros ojos y a nuestro amor” (2005, 443). La coincidencia en este texto de palabras como “desviación”, “rol” y “amor” constituye una relación sintagmática que, de forma velada pero también bastante sugerente, inscribe las coordenadas elementales de lo que, a mi parecer, es uno de los nudos centrales en el ejercicio poético de Cáceres; a saber, su interés por hacer del poema el escenario expresivo de un habla y una sexualidad ubicadas ambas fuera de las tecnologías de normalización cultural burguesa.

Dicho esto, y en atención a los posibles vínculos que existen entre el homoerotismo y la escritura poética de Cáceres, quizás la opinión más destacable al respecto sea la del crítico Luis G. de Mussy. Editor de la *Obra completa* de Cáceres el año 2005, de Mussy reconoce la homosexualidad de este poeta, pero niega que se trate de un asunto relevante en su trabajo literario. En palabras de este académico,

En cuanto a las posibles conexiones o interpretaciones de género (culturales) entre la poesía y la homosexualidad de Cáceres, creemos que este tema fue manejado como una opción personal desvinculada de su condición de artista. De hecho, nos parece errado enfatizar en este punto ya que el sectarismo fanático, utilitario o la propaganda de minoría –gay– nunca fueron parte de la vida de Cáceres. (2005, 64)

De esta manera, si bien coincido con de Mussy en el sentido de que la producción literaria de Cáceres no contiene ningún tipo de defensa evidente con respecto a los derechos civiles de la comunidad homosexual, sí me parece preciso señalar cómo en su apuesta por asociarse al surrealismo, este poeta crea una sugestiva imaginación en torno a la vida homoerótica de su época. Primero, a partir de las constantes referencias que este poeta realiza en sus textos de pájaros nocturnos que deambulan por la ciudad y que, desde mi perspectiva, corresponden a un recurso alegórico que le permite representar la circulación urbana de una masculinidad divergente. Y luego, a partir también del permanente uso léxico de términos vinculados al secreto, a la complicidad y a la abyección, como lugares desde donde se produce una voz clandestina para esta subjetividad poética.

El interés por llevar a la página la representación de una sexualidad diversa y alternativa de las costumbres morales burguesas, es un tópico por el que Cáceres se muestra atraído ya, me parece, desde la composición de *El poblador derrotado*, su primer poemario, escrito en 1937. En este texto, Cáceres confecciona una cartografía torcida de la noche santiaguina, subrayando allí la existencia de una fauna de sujetos animalizados; cuerpos monstruosos que ocupan de forma enigmática el espacio urbano y que bien alegorizan, en este sentido, la abyección social ejercida en la época en contra de las prácticas homosexuales. Por ejemplo, en su poema “Ahumada esquina Huérfanos”, Cáceres inventa un paisaje onírico para simbolizar aquella población abyecta que habita por las noches el centro de la capital:

Cuando el sol da la última señal, emergen de los subterráneos mujeres vestidas de luces llorando, y hombres luciérnagas de terciopelo derrotado.

Entonces, ¡oh! amigas palomas, se os llama. Donde el agua sale del gemidor de plomo hasta formar un mar de lágrimas sin esfuerzo. Todo esto no se ve, nada de esto se siente, porque los apago de Pierrot con sus volantes de fierros azucarados. Por que (sic) lo sumerge entre sus ondas para que no se escuche el palpitar de aquel océano emergente de hidro sangre y mujeres divorciadas, con la carne triste debajo del corpiño y la seda. (2005, 395)

Como si se tratara del sueño de una ciudad derruida, el discurso poético de Cáceres desfamiliariza la mirada cotidiana sobre el espacio

urbano, utilizando un lenguaje que, por medio de la deformación de sus referentes, le da circulación a las pulsiones inconscientes que cohabitan la geografía sexual de una metrópolis moderna como Santiago. A partir de un contraste lumínico, entre la luz solar de la vida urbana en vigilia y la luz artificial, opaca, luciérnaga, que irradian por su parte los cuerpos nocturnos, la voz poética ilustra entonces el tránsito de travestis, prostitutas y homosexuales en una ciudad que de noche se moviliza furtiva, a contracorriente de los mandatos decretados por la civilidad burguesa. “Todo esto no se ve, nada de esto se siente”, señala al mismo tiempo la voz poética, afirmando con ello la circulación de estos sujetos en la clandestinidad, como un deseo latente que ocupa en silencio los rincones eróticos de nuestra arquitectura cultural.

En esta misma línea, otro espacio que también es intervenido por la imaginación surrealista de Cáceres son los parques urbanos, representados aquí como escenarios de una intimidad animal y sado-masoquista, producida a hurtadillas de la mirada pública y del tipo de prácticas afectivas legitimadas por la biopolítica burguesa-cristiana. Así, en su texto titulado “Los paseos”, el habla poética rememora, justamente, el carácter homoerótico que se halla suscrito al recorrido que realiza por estos espacios:

Me acuerdo de Gonzalo. Tan amante Gonzalo. ¡Tan amigo de ser amigo mío! Cuando salíamos los dos a caminar, siempre llevaba un libro en la mano. Yo le seguía a él, manso como un animal que ama a su amo, que tiene la misma sangre de su amo.
Su sonrisa clara, su pecho donde el agua era más que agua.
Ahora que reconozco que está lejos, descubro que le quiero; encuentro un vacío distante, su mano llena de espigas. (2005, 409)

Tanto como sucediera antes con la reingeniería abyecta con que Cáceres poblaba el centro cívico por las noches, en estos versos el parque público también es nombrado desde sus hábitos torcidos, asociados aquí al romance que ocurre encubierto entre medio del follaje y a la relación fetichista que el hablante mantiene con su amigo/amante. En este sentido, el hecho de que tal vínculo sea nombrado como el de un amo con su siervo, suscita la posibilidad de leer la fantasía de un devenir animal que le permite al sujeto enunciar sus pulsiones

homoeróticas. Por ello, y lejos de la representación tradicional de los parques como espacios de recreación familiar, Cáceres los simboliza, en cambio, como espacios donde se realiza el encuentro erótico entre diversos cuerpos fugados de la norma heterosexual.

La representación animalizada del deseo homoerótico es un recurso topológico que Cáceres también desarrolla en su siguiente poemario, *De René o la mecánica celeste*, editado en 1941. Así, por ejemplo, en su texto “Monumento a los pájaros”, la voz poética simboliza la investidura abyecta de las prácticas homosexuales, adoptando para ello un lenguaje que, si bien resulta altamente críptico y a veces incluso incomprensible, deja entrever, sin embargo, las huellas de su frecuencia erótica alternativa en las imágenes oníricas allí enunciadas:

Ventosa de las Golfas
 Que han caminado hacia el bosque
 Y aletean al primer estado de abanico
 En un carruaje de hojas silenciosas
 Y palomas mensajeras
 Ellas emigran hacia Repúblicas de copa alta
 Hacia hemisferios sin salida
 Sus ojos son los primeros cómplices
 De sus manos
 Al más libre sollozo. (2005, 267)

Sin elaborar algún tipo de alusión homosexual explícita, y más aún, cohibiendo la posibilidad de descifrar cuáles son los referentes que yacen tras este sistema de símbolos autómatas, lo que resulta destacable de este texto es, más bien, la trama de significantes dispuestos en el poema con los que se busca decir la incomunicabilidad del deseo homoerótico. Primero, a partir de la reiteración constante de palabras como “silencio”, “mensaje” y “complicidad”, cuyo campos semánticos nos hablan de un deseo realizado fugitivamente, en secreto; y luego, también, a partir de la insistente personificación ovípara con que Cáceres diseña el cuerpo homosexual, haciéndolo emerger aquí como el hombre-pájaro de un habla jeroglífica, ininteligible para la sintaxis erótica de la cultura heteronormada.

En palabras del crítico Daniel Balderston, uno de los rasgos característicos de la producción literaria de autores homosexuales

en el contexto hispanoamericano ha sido la frecuente retórica de “secretos abiertos” (2004, 32) con que estos han simbolizado el deseo homoerótico. Para Balderson, términos como *noche*, *silencio*, *cuerpo*, *flores* o *estatuas* constituyen un corpus léxico iterativo, por ejemplo, en textos de Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, César Moro o Emilio Ballagas, todos autores que por medio de estas metáforas buscaron hacer translúcida la divergencia de sus pulsiones eróticas. Por ello, si pensamos ahora en la importancia dada por Cáceres a la figura del hombre-pájaro, me parece que esta constituye también otro tipo de metáfora asociada a aquella retórica de los secretos abiertos. En efecto, en la escritura de Cáceres la metamorfosis del homosexual como un ave lo hace devenir en el portador de un cuerpo maligno, pájaro de mal agüero: “Sus linternas son de hojas de Tormenta / Traen el primer soplo del otoño / Y un aire de doble tempestad / Se eleva de sus pies” (2005, 267). En la imaginación de este poeta, el pájaro atenta contra el derecho de Dios, al buscar la satisfacción de un goce descarriado de los mandatos bíblicos:

Los pájaros buscan un aire igual
El día semejante la noche sin fin
O la más loca proeza de nieve
Picotean junto a redes tendidas
Sobre el campo de la loba
Cambian los paraísos. (2005, 268)

La posibilidad de leer el homoerotismo en los versos citados se halla inscrita en los predicamentos que son asociados a la acción de los pájaros aquí representados. Por una parte, la búsqueda nocturna de una “semejanza” o “igualdad” a través de la cual se enuncia la mismidad del sexo gozado por estos sujetos, en detrimento de las prácticas sexuales convencionales, fundadas sobre la diferencia biológica de los cuerpos. Y por otra, también la imagen de aquel “cambio de paraísos” que ellos buscan y que metaforiza, en este sentido, su predilección por un régimen del deseo disidente del Edén cristiano y contento, más bien, con la plenitud ofrecida por un tipo de amor prohibido, sodomítico e infernal.

Por tanto, si bien Cáceres nunca lo confiesa, sí resulta posible leer en diversos poemas cómo el deseo homoerótico se encuentra allí

diseminado, en imágenes y léxicos que connotan de forma seductiva esta divergencia pulsional. Es cierto, como señalaba de Mussy, que en su escritura no existe una defensa explícita de la comunidad gay, pero tampoco esta es una expectativa que pudiésemos tener de un escritor durante los años 40, cuando todavía el movimiento homosexual no se articulaba alrededor de una agenda política. Por ello, lo que nos debiese interesar son, más bien, las maneras disimuladas con que este poeta representa en sus textos una masculinidad fuera de norma, excéntrica con respecto a los mandatos que ofician la exclusividad del cuerpo femenino como objeto de deseo. Cáceres deforma el lenguaje poético, hace colisionar la referencialidad de la palabra contra su imaginación surreal, y en ese acto de experimentación es donde hace translúcido entonces el secreto de su deseo. Son los usos torcidos con que simboliza el espacio urbano y su población de pájaros y monstruos oníricos los que diseñan y nos sugieren que hay aquí una pulsión latente ansiosa por manifestarse. Tales son algunos de los recursos con que este poeta desfamiliariza el lenguaje poético, para darle voz a un inconsciente voluptuoso de romances homoeróticos, que por las noches y en secreto ocupan de forma clandestina las calles de la ciudad.

2. **“PERMITIDO SEA EL CRIMEN, EL TIERNO CRIMEN ANTIGUO”: JORGE ONFRAY**

Es curioso el caso de Jorge Onfray. Al buscar referencias críticas en torno a su obra, sobresalen comentarios que, en vez de analizar el mérito de su producción poética, destacan más bien sus rasgos de personalidad y las antipatías que provocó en su momento al interior del campo intelectual. Por ejemplo, Hernán Díaz Arrieta (Alone) señala en su *Diario íntimo* que “Onfray tiene cara y modo de tonto, pero no es tonto” (2001, 297). Mientras que, por su parte, el crítico Hernán Valdés lo caracteriza en sus memorias como un avaro, dice que su madre pagaba la publicación de sus libros y que, aunque él intentaba regalarlos a quien fuese, a nadie realmente le interesaban. En palabras de Valdés,

Quizás ocurre, en esto de la literatura, que el carácter, la personalidad del autor son tan o casi tan determinantes para la celebra-

ción de la obra como la misma obra. Onfray puede ser divertido, pero no simpático. Es falto de generosidad, desconfiado, envidioso, chismoso. Su intimidad es oscura, impenetrable (...) No se le conoce un amigo. (2005, 57)

Ignorado y hasta vilipendiado, de esta manera, por el entorno literario de su época, el interés crítico por la obra de Onfray deberá esperar varias décadas para comenzar a ser suplido. Al menos, hasta el año 2001, fecha en la que el investigador Juan Pablo Sutherland edita la antología *A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile*, donde recupera distintos textos de este poeta. Así, y librando a Onfray de aquel ropero conservador que el canon literario puede resultar, la compilación de Sutherland relevará su producción poética frente al campo literario, situándolo en una tradición secular de escrituras minoritarias en nuestro país, compuesta también por el trabajo de autores como Augusto d'Halmar, Luis Oyarzún, Marta Brunet, Enrique Giordano y Mauricio Wacquez, entre otros.

La representación de la experiencia homoerótica en el Chile de los años cincuenta es una problemática elaborada por Onfray desde la publicación de su primer libro en 1951, titulado *Este día siempre* y en el que se incluyen, por lo demás, diversas ilustraciones de un entonces joven Enrique Lihn. En este sentido, sugerente resulta su poema "Máscaras", en el que el hablante asume la voz de un pregonero medieval, exhortando a sus auditores a desaprender los roles y tabúes transmitidos por la norma cristiana en torno a las prácticas de la sexualidad. En este texto Onfray imagina la heterosexualidad como una forma cotidiana de travestismo; un teatro de máscaras a través del cual los sujetos tejen y disimulan sus diferentes tipos de goce, reprimiéndolos tras la fachada institucional de la familia y el hogar. Por ello, este hablante invita a su público al carnaval, para que allí puedan distenderse de las ansiedades causadas por esta actuación obligatoria de su heterosexualidad:

*En las alcobas dejad, señores, los zapatos,
señoras, lo cotidiano, vuestras lentas febriles
adiciones, el dedo índice. Y seguidme!
A conocer del mundo los seres sin nombre,
los rostros del misterio, seguidme hoy!
(...) Ya preludió, ya preludió!
Confetti para todos!*

*Nunca fué vuestra la alegría! Ya el Carnaval
preludió!* (1951, 81)

Instando a la celebración de un paréntesis carnavalesco en la experiencia erótica de sus lectores, la escritura de Onfray apuesta entonces por la apertura de los límites morales que sancionan y regulan las prácticas eróticas de la sociedad. Por eso, el hablante poético solicita a sus auditores que dejen su ropa en casa y que nadie atienda a esta fiesta con sus dedos índices, esto es, con sus reservas y prejuicios sexuales, toda vez que el deseo debiese estar puesto, más bien, en el interés por sumarse festivamente al cuerpo de los otros, más allá de las restricciones que objetan diariamente el contacto indebido entre los sujetos.

La elaboración del tópico carnavalesco en la poesía de Onfray constituye una táctica discursiva destinada a suspender las diferencias y desigualdades que trazan la experiencia cultural, fundando allí un universo caracterizado, en cambio, por el “contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar” (Bajtín, 1990, 15). En este sentido, la principal barrera que a Onfray le interesa subvertir es la diferencia sexual, en cuanto norma cívico-religiosa donde se opera la distribución de los deberes eróticos, familiares y políticos tanto de hombres como de mujeres. Por ello, y consciente de que el carnaval significa aquí una forma de transgresión cultural, el hablante reconoce en esta fiesta una invitación simultánea a la impudicia y la criminalidad:

*De espejo a espejo qué hay? Una ley que el
aire quisiera infringir. De criatura a criatura qué?
Permitido sea el crimen, el tierno crimen an-
tiguo, ese derroche de linfas, esos yernos afanes:
permitidos hoy, un día entre muchos, un día si-
quiera al infante sin edad.
Qué importa que el clavel extravíe su polen?
Qué importa que el cielo en océanos inútil-
mente se vacíe
Hoy sea la noche única, oh la única en que
alguien deposite sus máscaras anuales y ofrende
condenables palideces a los demás.* (1951, 84)

El lenguaje poético de Onfray le da un signo positivo a la investidura criminal que tienen las prácticas homoeróticas en el Chile de mediados de siglo, representando allí la posibilidad de expurgar y liberar a los sujetos de aquel teatro de máscaras con que este poeta denomina los roles de género asociados a la diferenciación sexual. Por eso, el hablante privilegia un tipo de erotismo realizado más bien en el derroche, el extravío y la inutilidad; todas isotopías que nos hablan de un erotismo desocupado de compromisos procreativos y más interesado, en cambio, por la producción de un placer mancomunal y orgiástico, emancipado de la pecaminosidad y la culpa cristiana.

Sin embargo, y como todo carnaval, la escritura de Onfray bien entiende que esta apertura moral en el campo de las experiencias eróticas ocurre nada más que como una fantasía transitoria. En la imaginación de este poeta el carnaval es un ensueño que de forma invariable colisiona con la represión sexual ejercida por las instituciones culturales. Por ello, mientras esta fiesta no se produzca y deba continuar siendo apenas una fantasía, lo que resta es la pervivencia de las prácticas eróticas clandestinas, única alternativa que los sujetos poseen para evadirse de la vigilancia policial y la humillación pública:

Perpetuas, repetidas, he ahí las semanas del ansioso: siempre el cinematógrafo, túnel infinito de sorpresas, donde el cuñado por fin descubre a su cuñado. Siempre los parques del ocaso donde la justicia hace verdes guiños cómplices y se esfuma. Y una casa siempre, con un número olvidado y locas carcajadas adentro y una puerta que no se abre. (1951, 85)

Tanto como lo hiciese Cáceres, el universo urbano construido por Onfray también elabora el tránsito de los homosexuales por espacios como el cinematógrafo, parques y prostíbulos; todos lugares simbolizados aquí como catalizadores de una socialización erótica fugitiva, producida a hurtadillas de la mirada pública. Onfray nombra al homosexual como un sujeto ansioso, amenazado siempre por el riesgo de ser descubierto, lo que conlleva entonces su nomadismo erótico del hogar, para satisfacer su deseo, en cambio, en espacios públicos reterritorializados ahora como sitios de *cruising*, donde entre medio de miradas cruzadas y contraseñas los varones se reúnen para gozar

de sus encuentros casuales. Por tanto, no deja de resultar sugestivo que este poeta elabore la fantasía del carnaval como un ensueño de libertad, pues allí reside el anhelo de que el homosexual deje de ser pensado como un paria social, cuya sexualidad nos debiese resultar amenazante y monstruosa.

De este modo, si la escritura de Onfray se caracteriza, por una parte, por exhortarnos a desaprender los hábitos morales que normalizan el ejercicio de nuestra sexualidad, un segundo atributo que traza el discurso de este poeta corresponde a su interés por reflexionar en torno a la violencia que significa para los homosexuales la represión cultural de su deseo. Onfray comprende que la circulación clandestina por la ciudad es, al mismo tiempo, una forma de negarle a estos sujetos su dignidad y por ello su escritura, además de constituir una invitación carnavalesca, es también una invitación al lector para que este se reconozca en la experiencia de disyunción social que afecta a las minorías sexuales:

Cuánto niño en la ciudad, inventando un idioma para su angustia. Cuántos, cómo él, en cada barrio del mundo, buscándose para una ronda maldita. Cuántos en cada calle y cada piso. Habéis sentido vergüenza? Cómo él, señores, como ellos. La vergüenza, domingo a domingo, *de los éxtasis furtivos ante los helados símbolos de un arcángel de madera?* (1951, 85)

La serie de preguntas retóricas dispuestas aquí por Onfray destacan cómo la represión cultural del homoerotismo se produce a través de tecnologías emocionales que afectan desde la infancia a los sujetos, forzados a fundar su subjetividad en el locus de la vergüenza y la culpa que debiesen sentir por la orientación de su deseo. Al decir de la filósofa Martha Nussbaum, la vergüenza “es una emoción dolorosa que responde a una sensación de no poder alcanzar un cierto estado ideal” (2006, 218) y constituye, por tanto, un resultado de las incessantes operaciones de estigmatización con que la hegemonía moral busca deshumanizar a quienes se desvían de lo que es considerado como un estilo de vida normal y decente. Por ello, al hacer explícito en este poema el castigo que significa para un sujeto el tener que vivir avergonzado, la voz poética de Onfray realiza una velada pero potente

defensa de la dignidad homosexual. Como lo hará décadas más tarde Pedro Lemebel en su “Manifiesto” de 1986, al sacar la voz por “tantos niños que van a nacer / Con una alita rota” (2016, 126), en la imagen que Onfray crea de niños danzando una “ronda maldita” se expresa entonces una sensibilidad incipiente con respecto a la homofobia de nuestra cultura y los efectos perniciosos que conlleva este tipo de pensamiento en una todavía atomizada comunidad homosexual.

La preocupación de Onfray por promover en su poesía una mirada más receptiva con respecto a la violencia practicada sobre las subjetividades homoeróticas es un asunto que este autor también trabaja en su segundo libro, *La leyenda de la rara flor*, que publica en 1959 buscando situarse en un lugar de divergencia con respecto al campo literario de su época. En la “Advertencia” al lector de este texto el hablante poético señala “Que otros, que pocos / Sepan y cuenten: / De la claridad y el tomate elementales, / De morfologías del duelo o bestias del espanto, / Del árbol y su defensa / O invitaciones a olvidar” (1959, 10). Con ello, Onfray se distingue de las principales tendencias de la poesía chilena de aquel entonces, lideradas por autores como Pablo Neruda (*Odas elementales*, 1954), Pablo de Rokha (*Morfología del espanto*, 1942), Nicanor Parra (*Poemas y antipoemas*, 1954) o Miguel Arteche (*La invitación al olvido*, 1947), al escoger representar “En cambio / Una leyenda / Que vosotros conocéis / Sin conocer / Y en augusta mudez guardáis” (1959, 11). De esta manera, al contrario de los poetas aludidos en este texto, la propuesta retórica de Onfray va a hallar su diferencia en el acto de enunciar un tópico indecible en la poesía de sus contemporáneos; esto es, una proclama en contra de la violencia social ejercida sobre las minorías sexuales.

Sin elaborar, por cierto, un tipo de denuncia explícita, Onfray adopta en este texto el modelo retórico de la leyenda, para relatar en clave maravillosa el origen de la dominación histórica que las instituciones culturales han ejercido sobre las prácticas homoeróticas:

Esa es
La que sola
La que maldita
La que orgullosa
De todas está repudiada
(...)
Esa cuyo nombre si supiéramos

Callaríamos
 O esa que de mil nombres
 Entre burlas llamaríamos,
 Entre desdenes
 La innominada:
 La rara flor (1959, 15-17)

En este sentido, el principal eje tropológico que articula la imaginación de este texto es la alegorización del espacio cultural como un mundo vegetal en el que el homosexual reside desterrado de nombre y de comunidad. Por ello, y en sintonía con la crítica de Juan Pablo Sutherland, coincido con que en este texto se “gestualiza la trágica vivencia de la extrañeza de vivir siempre desde un no-lugar” (2009, 77), fenómeno al que se puede añadir, asimismo, el total despojo simbólico al que son sometidas las subjetividades homoeróticas. Y es que sin nombre y sin espacios propios de vinculación, Onfray subraya cómo el acto de borrarle a estos sujetos su lenguaje ha sido la forma central, más incesante y remota, con que se ha buscado neutralizarlos de la escena cultural.

Dicho esto, la leyenda confeccionada por Onfray explicará entonces que la causa de este odio por los homosexuales se debe a la envidia primitiva que le produjo al resto de la sociedad, a claveles y rosas, hombres y mujeres heterosexuales, advertir la densidad del amor “irrepetible, irretoñable” (1959, 32) de las primeras dos raras flores que alguna vez se encontraron. Por ello, y debido al rencor que esto produce, ellas serán desde entonces juzgadas y perseguidas; sujetas a un régimen normativo que las estigmatiza como criminales:

No me han perdonado:
 ¡No me perdonarán!
 El aire me ha sido
 Verdugo que no suelta:
 No ahorca ni ahorcará,
 Mas no me suelta jamás.
 Sin embargo, por irremisible
 Dulce es el crimen,
 Incruento y dulce es el crimen del silencio
 Dulce y muy arbitrario ese crimen
 Mayor:
 El que de mi silencio fluye,
 Sin redención, dulcemente... (1959, 36)

De esta manera, la rara flor elaborada por Onfray asume de forma polémica los estigmas consagrados socialmente sobre la figura del homosexual, apostando por un tipo de enunciación que se desplaza desde la tercera hacia la primera persona para darle un carácter testimonial a su palabra poética. Con ello, Onfray hace de la leyenda el lugar discursivo desde donde denuncia el maltrato simbólico ejercido contra las minorías sexuales, transmitido a través de una moral punitiva que no perdona, pero que tampoco ahorca, es decir, que mantiene en un estado de permanente vigilancia y pánico a estos sujetos. Sin embargo, Onfray también contrasta esta criminalización arbitraria del deseo homosexual con la dulzura irremediable que su satisfacción le provoca, marcando allí un punto con respecto al carácter contracultural de las prácticas homoeróticas, que aunque prohibidas, en silencio se continúan ejerciendo, pues no hay norma social que pueda inhibir este tipo de afectos que, en la imaginación de este poeta, han nacido de la propia naturaleza.

“Cánsome / De ir sepultando enigmas, / De tragarme congoja y sinrazón” (1959, 41), enuncia finalmente entonces esta rara flor, haciendo manifiesto con ello el dolor que le significa ser segregada del resto de la comunidad. Se trata de un lamento que expresa las heridas asociadas a la intolerancia a la que ha estado sometido el sujeto homosexual y que bien dialoga, en este sentido, con el interés previo que tenía este poeta, en su poema “Máscaras”, por simbolizar las tecnologías represivas a través de las cuales trabaja el pensamiento homofóbico. Por tanto, trátase de la exhortación carnavalesca generada en su primer libro o del relato legendario que acabamos de analizar, en ambos casos se reitera la construcción de un universo alegórico que le permite a este autor polemizar con los estándares morales de la sociedad chilena durante la década de los cincuenta. A través de estas fantasías Onfray textualiza las formas de resistencia discursiva a las que han debido recurrir los autores homosexuales para simbolizar su deseo, antes de que emergieran reivindicaciones políticas explícitas a favor de nuestros derechos. Por ello, y aunque haya sido ninguneada en su época y con posterioridad, la escritura de este poeta reclama su lugar en nuestra tradición poética, instándonos a visitar el canon desde un punto de vista menos heteronormativo, que es por lo general

desde donde se dictan los textos que debemos leer y cuáles, por otra parte, olvidar.

3. EL SILENCIO DESTEJE SUS VOCES DE LA TACHADURA: CONCLUSIONES

A modo de conclusión, lo primero en lo que quisiera reparar con respecto a la producción literaria de Cáceres y Onfray corresponde a la importancia cultural que hoy tienen sus textos en cuanto a la figuración del deseo homoerótico. Incluso en un contexto como el de los años cincuenta, caracterizado más bien por investirle un significado antisocial a este tipo de prácticas eróticas, la poesía de estos dos autores constituye un sugestivo ejemplo de las prácticas retóricas que ellos debieron adoptar para resistirse a la censura impuesta por el campo socio-literario. Si bien en sus textos ninguno de estos poetas hace una referencia explícita con respecto al homoerotismo, sí se manifiesta, sin embargo, un esfuerzo constante por situarse en un lugar de desavenencia en torno al discurso moral de nuestra cultura. Así, el uso recurrente de términos vinculados al silencio, el enmascaramiento y la indecibilidad de la palabra son las huellas que estos poetas dejan para suscitar el misterio y una pregunta abierta con respecto a la diferencia del cuerpo y el goce que están representando.

En este sentido, algunas de las estrategias discursivas adoptadas por estos poetas para franquear la tachadura que pesa sobre la pronunciación de sus afectos será un rango variable de modulaciones y deslizamientos que, desde la encriptación absoluta del referente hasta la polémica oculta con los valores morales de la época, le permitirá a estos autores poner en escena las complejidades de nombrar un goce producido fuera de las instituciones culturales. Y es que bien sea a partir de la animalización surrealista utilizada por Cáceres o por medio del devenir carnavalesco y maravilloso en la escritura de Onfray, en ambos casos estos autores apuntan, entonces, a la polisemia del habla poética como lugar discursivo desde el que disputan y resignifican el estatuto del homoerotismo en la cultura. Estos poetas cultivan una palabra elástica y seductiva, dudosa en cuanto a la determinación de sus significados, dejando

translúcida ahí la diferencia de sus deseos, como una invitación que cada lector, por su parte, debe encargarse de completar.

Por último, no quisiera terminar sin añadir cómo el estudio de autores como Cáceres y Onfray constituye una provechosa alternativa para darle al homosexual un lugar en nuestra cultura. Estudiar cómo se ha representado el deseo homoerótico y sus estrategias retóricas es una tarea necesaria, si lo que nos interesa es escribir la historia desde una perspectiva más diversa. No parece justo que la tradición poética esté compuesta sobre todo por varones heterosexuales y que tachemos otro tipo de subjetividades en razón de criterios estéticos que parecen universales, pero que responden más bien a gustos hegemónicos. Por ello, resulta preciso releer el canon para posicionar a los autores homosexuales que han sido olvidados. Este es uno de los aportes que desde los estudios literarios podemos realizar para dignificar a las minorías sexuales, cuya obliteración del patrimonio cultural ha sido sin duda una de las formas históricas con que se ha castigado y ofendido la memoria de nuestra comunidad.

§

NOTAS

1. Este artículo ha sido escrito en el marco del proyecto Fondecyt 1160191 "Llaneros solitarios, fisiatras y sampleadores: artes poéticas, manifiestos y proclamas de la poesía chilena (1950-2015)", cuya investigadora responsable es Magda Sepúlveda y quien suscribe coinvestigador.
2. En palabras de Julia Kristeva, lo abyecto es el desecho, lo inmundo, el cadáver y, en general, todo aquello que resulta repugnante para los sujetos, como la fetidez de las heces, la descomposición de un alimento o la corrupción de un cuerpo. Kristeva observa estos fenómenos desde un punto de vista psicoanalítico e interpreta lo abyecto, entonces, como "aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas" (2013, 11).
3. De acuerdo con Sedwick, la "epistemología del armario", en tanto paradigma común a la producción literaria de las minorías sexuales, se caracteriza por instalar el silencio como un acto discursivo al interior de cada texto, convirtiéndolo en un tropo del "secreto abierto" que, por medio de la elipsis o la sobrecodificación de los significantes "va adquiriendo su particularidad a trancas y barrancas, en relación con el discurso que lo envuelve y lo constituye de forma diferencial" (1998, 14).
4. Por ejemplo, en su texto "Mandrágora, poesía negra", publicado en el primer número de la revista *Mandrágora* en diciembre de 1938, Braulio Arenas escribe que: "Del misterio, que es al desorden lo que es el sol a una mancha de tinta, el surrealismo extrae la resolución de las antinomias del sueño y la vida, del terror y el placer. Pues, por mucho que hasta ahora se haya pretendido afianzar un sueño en la vida,

dándole patente de transeúnte, siempre su acento será extranjero y su mirada será de recién llegado a una playa desconocida. Todos los bellos intereses de la realidad estarán en peligro –cuando hubiera sido tan simple una coordinación de ellos– y en oposición a los del sueño” (1938, s/n).

BIBLIOGRAFÍA

- ARENAS, Braulio. “Mandrágora, poesía negra”. *Mandrágora*. 1 (1938): s/n.
- BALDERSTON, Daniel. *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 2000.
- CÁCERES, Jorge. *El eterno mediodía y la tira de pruebas. Obra Completa*. Ed. Luis G. de Mussy. Santiago: Cuarto Propio, 2005.
- CONTARDO, Óscar. *Raro. Una historia gay de Chile*. Santiago: Planeta, 2011.
- DE MUSSY, Luis G. “Cáceres. “El eterno mediodía y la tira de pruebas””. Prólogo. *Cáceres. El eterno mediodía y la tira de pruebas. Obra completa*. Por Jorge Cáceres. Santiago: Cuarto Propio, 2005.
- DÍAZ ARRIETA, Hernán. *Diario íntimo*. Ed. Fernando Bravo. Santiago: Zig-Zag, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Ciudad de México: 2013.
- LEMEBEL, Pedro. “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago: Seix Barral, 2009: 121-126.
- NUSSBAUM, Martha. *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- ONFRAY, Jorge. *Este día siempre*. Santiago: Nacimiento, 1951.
- ONFRAY, Jorge. *Leyenda de la rara flor*. Santiago: Impresores Central de Talleres del S.N.S., 1959.
- ROCHA, Monsalve, Víctor. ““El andar era uno de mis placeres inagotables”. Masculinidades y ciudadanías homoeróticas en Santiago, 1930-1960”. *Nomadías*. 18 (2013): 85-108.
- SEDWICK, Eve Kosofsky. *Epistemologías del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.
- SUTHERLAND, Juan Pablo. *Nación marica*. Santiago: Ripio, 2009.
- VALDÉS, Hernán. *Fantasmas literarios: una convocación*. Santiago: Aguilar, 2005.