

LA VOZ HOMOERÓTICA DE CONCEPTOS, ANGUSTIAS Y LÍMITES*

ANDRÉS ISAAC SANTANA

*La enunciación desde cualquier categoría
que se construya como marginal en el ámbito
del discurso puede aportar elementos
de resistencia e innovación estética.*

Alberto Nouselles

Muchos de los equívocos que a diario se suscitan en el diálogo cultural responden al uso incongruente y aleatorio de términos, conceptos o presupuestos teóricos de pretensión axiomática que protagonizan el debate entre las voces implicadas. No de balde las impropiedades más recurrentes en el ejercicio de la crítica, en tanto variante de este diálogo, se deben al hecho de sobrevolar los terrenos del símbolo sin una clara precisión de sus instrumentos epistemológicos y categoriales. Una de nuestras más aceras plumas en la implementación del juicio crítico advirtió que “cualquier razonamiento que pretenda trazar, o

* Este texto hace parte del libro del mismo autor, *Imágenes del desvío: la voz homoerótica en el arte cubano*, de próxima aparición a cargo de la editorial chilena Noreste.

reformular, mapas culturales, ora de la cultura artística o de la cultura consuetudinaria propia de la antropología, debe definir sus armas, sus posturas”, lo que no implica, de manera irreductible, la exclusión de cuanto gesto especulativo de sobrada demostratividad exegética ignore el uso regular y los límites impuestos por la fijeza de las categorías.

Aunque para algunos estudiosos de la cultura las precisiones etimológicas movilizan al suicidio, aunque el mapa desestabilizador de lo posmoderno goza al vulnerar las fronteras, aliviar los conceptos, declarar la muerte de la hipótesis e invalidar la axiología del método a favor de un sintomático travestismo de teorías salidas de diferentes registros del pensar. Sin embargo, con todo y el descrédito que hizo patente el posmoderno respecto a la ligazón de los específicos, urge volver a ciertas delimitaciones lingüísticas que sustraigan de la ligereza del cotilleo habitual algunos vocablos cuya cualidad denotativa refieren asuntos harto complejos, y que la praxis banaliza, futiliza. Con razón decía Arnaldo Gomonson que aquellos que hacen uso de la palabra como elemental estructura mediadora en el entendimiento humano debían emular (desde luego que a nivel metafórico, no faltaba más), la labor del cirujano, una vez que éste último, antes de implementar la retórica quirúrgica “esteriliza” el campo operatorio. Queda claro entonces, no creo exista otra salida, que la comunicación mediante el texto compulsa, no la esterilidad de la que gustan algunos, pero sí la “esterilización” previa de las palabras, en suma, ponernos de acuerdo en qué es lo que queremos decir cuando decimos algo.

Corregir especulaciones terminológicas en aras de expandir, lubricar los márgenes de una definición implica, de súbito, enunciar otras definiciones que a la larga pudieran ser igualmente excluyentes. Cabe insistir entonces que toda definición reviste o presupone un carácter modélico

irrevocable. De ello se deduce que todo gesto taxonómico engendra la esclerosis del objeto o el proceso sociocultural que desea describir. No obstante, sin tener que abdicar frente a un *corpus* epistemológico estrangulador, posiblemente ineficaz en su aplicación sobre otras *realidades de valor*, el reclamo a la demarcación conceptual resulta una operatoria imprescindible en el discernimiento de un asunto, con mucho, sujeto a la impostura improvisada y el mercadeo de la opinión.

Desde tal razonamiento se hace pues necesaria una pausa con mesura para reflexionar y encontrar la posibilidad de romper el círculo vicioso de asumir sin cuestionamiento alguno el uso y alcance —a veces francamente hormonal, empobrecedor—, de términos que buscan significar el contenido de no pocas poéticas dentro de la producción estética contemporánea. Habría por tanto que dilatar la indagación deconstructiva en los terrenos de lo simbólico para favorecer el dibujo de una cartografía mínima que esclarezca, puntualice o desvele el sentido que se le conferirá al vocablo homoerotismo en el acercamiento to especular y hermenéutico que propone este ensayo.

No caben dudas de que desde hace algún tiempo, quizás ya bastante como para detenerse en ello, el arte contemporáneo registra un mayor número de artistas interesados en convertir la sexualidad en el centro escurridizo de sus representaciones y enunciados simbólicos, con el ánimo de desestabilizar los postulados maniqueos y las rígidas dicotomías modernas aplicadas a los valores de género, a partir de las que con demasiada frecuencia y obstinación se han diseñado las operatorias más elementales de las políticas identitarias y la propia construcción del concepto de identidad sexual, en tanto enunciado asistido por trabazones y maniqueísmos. Este asentamiento y, en algunos casos rotunda naturalización del tema sexo en el discurso de la

cultura artística, obliga a especialistas, críticos y estudiosos de alto vuelo culturológico a reflexionar sobre la falta de objetividad, autenticidad y vocación restrictiva de muchas categorías con que se suele nombrar el cosmos de la sexualidad y las prácticas que la acompañan. De acuerdo con este asunto, el ensayista valenciano Juan Vicente Aliaga invitó a “pensar seriamente acerca de la larga crisis de la epistemología sexual, y las categorías de la moderna identidad sexual, que parecen cada vez más incapaces de ofrecer una expresión idónea de las creencias y comportamientos sexuales contemporáneos.

De ahí que en la literatura encargada de documentar, evaluar y colocar este tópico, se vislumbre una especie de polifocalidad de designaciones que rozan el espejismo, lo aleatorio y lo ambiguo, a la hora de referir o, al menos, sugerir la presencia del sexo en el contexto abarcador y polisémico de la obra de arte. Una de las patologías más comunes, acaso la más lamentable, es el uso indistinto y la superposición de términos cuya relación resulta incongruente, producto de la ignorancia y endeblez teórica de ciertas escrituras; cuando no, la parcelación temática en obras obscenas o pornos, en las que más que leer el signo artístico en sí, en toda su autonomía discursiva, se deja ver la postura ideológica del sujeto que califica.

De este modo, y habida cuenta de ello, se han diseñado taxonomías impropias, las que en muchos casos responden a la presunta obviedad del imaginario estético, o de la simple referencia a los hábitos sexuales del artista, ladeando una exploración menos complaciente que recaba de herramientas analíticas más complejas, quizás menos comprometidas con lo vital y sí con los valores ideoaestéticos que moviliza la poética.

Debido a esto último y bajo el concurso de otras irregularidades, suele acrecentarse aún más la polémica que gira alrededor de la voz homoerótica. Francamente, el sintagma resulta uno de los más difíciles de abordar, dada su ambigüedad y el estar acaso —al igual que el erotismo— más determinado por las mediaciones culturales.

Los acercamientos a la poética homoerótica, en múltiples registros literarios, se hallan plagados de miradas reduccionistas que, lejos de procurar un ensanchamiento deseado del tema, suman otro punto en la agenda de limitaciones culturales que asedian la escucha y legitimidad *del otro*. El tratamiento de este asunto en la praxis discursiva se caracteriza por lamentables deformaciones y carencias de rigor. La mayoría de los autores que han referido este universo subjetivo utilizan el vocablo homoerótico sin precisar claramente a qué se están refiriendo o, en el peor de los casos, para referir la obra fotográfica de artistas que fijan el desnudo masculino desde una evidente carga erógena. Esta puede ser la causa por la que muchos de los malentendidos alrededor del tema tengan, en principio, un carácter terminológico. Casi por generalidad, los ensayos críticos sobre el tópico suelen ser insuficientes, tendenciosos y parciales, con un gusto trasnochado por ensalsar la dicotomía obra/vida. De ahí que la estructuración de los enfoques sea propensa al fragmento, el comentario de filiación fetichista y la eventualidad de juicios de naturaleza intestinal. Obviamente, estas posturas promueven esquemas interpretativos que, más allá de apuntar a una (*di*)solución del problema, terminan por robustecer modelos analíticos del más caro relieve esencialista.

A juzgar por la literatura consultada, una de las anfibiologías más comunes es el gesto homologador entre los términos *homoerotismo* y *homosexualismo*. Ambos suelen usarse indistintamente con el mismo significado, sin la

introducción de sutilezas denotativas de orden que alivien los sucesivos dislates e hipertrofias del sentido. Ello, valga aclarar, supone un error, en tanto el homoerotismo no, o, al menos no con absoluta frecuencia, registra siempre una orientación o explicitud de la homosexualidad en la narrativa artística ni en la proyección sexual y sociocultural de muchos de los artistas que postulan una estética marcada por estos signos. No caben dudas de que tras este paralelismo de sentido subyace el fantasma de las concepciones deterministas, las cuales, al preferir la bipolaridad causal en el enfrentamiento a los discursos, declara la hegemonía del absoluto, un reducto de la modernidad que, a fuerza de mantener su status, palidece en el nacimiento de la posmodernidad y su lógica redentora del borde y lo oblicuo. Dada la experiencia estética contemporánea, resulta improbable soslayar que la obra de arte, en tanto *locus* indicial de *sublimaciones, desplazamientos, camuflajes e intrincados engarces sémicos*, compromete elementos de enunciación que pueden escapar, superar la voluntad y las expectativas y, así, adquirir inusitada relevancia en el proceso de recepción/descodificación que, según ideas del semiólogo italiano Umberto Eco, resulta el agente último que completa la articulación del sentido de un texto cultural.

Cierta homosexualidad militante o, en su defecto, el relato homofóbico que ha generado la cultura y para el que existen frentes discursivos de probada eficacia, insisten de modo casi pueril en fijar el obligado apareamiento entre la dimensión homoerótica de la obra y la supuesta homosexualidad del artista que engendra tal construcción. Si bien es cierto que la mayoría de las veces resulta difícil determinar hasta qué punto los fenómenos asociados a las poéticas homoeróticas no hallan un correlato en el deseo homosexual de sus autores o, en otras circunstancias, a múltiples causas también difíciles de determinar desde los habituales instru-

mentos de indagación histórico-artísticos, sería un reduccionismo lamentable constreñir el análisis a tan simple asociación, pues, al final, pudiera devenir en desacierto.

Conocido es que, con no poca frecuencia, aparecen distorsiones o desencuentros enrutados a evidenciar la falta de proporcionalidad discursiva que media entre la voz autoral y los signos semiológicos emplazados en el texto artístico. Con la agudeza de un pensamiento desestabilizador, María Golaszewsca alertó a los más rancios cultores del determinismo psicoanalítico que “la subordinación unívoca del contenido de la obra a las vivencias del artista no es justa, se basa en una falsa teoría de la obra de arte; es que el artista puede expresar ciertas actitudes sin compartirlas o tomar hacia ellas una distancia, por ejemplo, irónica”. Pero, además, señaló que “la temática sexual aparece en la obra a veces en relación con auténticos intereses del creador, aunque sobre la base de la obra misma es difícil determinar qué vínculos existen realmente entre su contenido y las experiencias del autor”.

Entretanto, las demarcaciones conceptuales de Golaszewsca favorecen el esparcimiento de una noción de lo homoerótico que reclama, a toda voz, un replanteo de su ideología. De este modo, e intentando superar las elaboraciones emergentes de este concepto en el campo intelectual cubano, el homoerotismo será visto —al menos en las coordenadas analíticas de este estudio— como una nomenclatura, un discurso que designa y dice sobre el objeto artístico, su naturaleza discursiva, mas no sobre el sujeto creador. Por ello, hablar de estética homoerótica como un arte de homosexuales pudiera resultar pura falsedad y, al cabo, rozar lo ridículo y gratuito. La idea de homologar ambos términos no introduce juicios de valor en la aproximación crítica al asunto. Desde esta arista, estímulo a ensalzar mi oblicuidad con enunciados del criterio de algu-

nos aviesos teóricos y elocuentes artistas con respecto a la presunta carnavalización y/o caricaturización de la ontología misma de lo homoerótico, cuando quien postula la semiosis sígnica no gusta de las altisonancias del deseo homosexual. Tales lucubraciones descubren, cuando menos, la regencia simbólica del gueto, por lo que las paráfrasis, los puentes indexativos se declaran insuficientes, harto fetichistas. Concentrar la mirada en enclaves a todas luces excluyentes abarata la complejidad de un relato que, de algún modo, ansía el diálogo aproximativo con la diferencia, incluso con aquel otro que anida en el centro y goza la hegemonía de la voz.

De común el homoerotismo ha sido leído como una variante estética que entroniza la homosexualidad y sus prácticas a partir de un buceo premeditado en sus interioridades culturales y síquicas y, aunque ello no deje de tener razón, el primero no debe ser visto sólo como testimonio de un deseo proscrito confinado al ámbito de la sombra y de la escatología social. Advertí antes que la articulación de la voz homoerótica responde, la mayoría de las veces, a la necesidad de expresión/legitimación de un sujeto homosexual; sin embargo, ello no es un rasgo absoluto, menos aún determinante, que pueda “especificar” y/o pautar límites a la movilidad que supone el propio contenido de lo homoerótico, ni a sus implicaciones antropológicas, sociológicas y francamente humanas. Traducir la práctica sexual como condición *sine qua non* de los perfiles configuradores del texto, obnubila la posibilidad de explorar estas marcas en otras producciones de sentido que pudieran estar plagadas de estos referentes. A ello se suma la tesis de que en el análisis contemporáneo no es la figura del artista lo que más interesa, sino el modo o los modos enunciativos en que su voz se realiza en el topos discursivo de la obra.

La poética homoerótica y la conducta heteróloga no suponen, al menos de manera determinista, un enfrentamiento angular en el que una excluye e ignora a la otra. En el imaginario de un artista el signo homo puede subyacer en diferentes niveles de implementación de este último, ya sea en el orden simbólico y subtextual (más asociado con la zona del subconsciente, según lectura de algunos teóricos de inclinación psicoanalistas), o a nivel de superficie, de la total explicitud que conlleva toda frontalidad del referente, sin que ello tenga una relación con la conducta u orientación sexo-erótica del sujeto que cultiva estos giros poéticos. Desde el pansexualismo freudiano, todo gesto lectivo quedará sujeto a los movimientos del eros, pero, se sabe, todo absolutismo alrededor del ser resulta restrictivo y estrangulador de su intrínseca riqueza. La sexualidad del artista y su obra pudieran discursar en líneas paralelas, llegando incluso al travestismo oblicuo de la superposición, pero ello no debe evaluarse como una regularidad que afecte, de conjunto, el común de los factores que arman el tinglado artístico.

Un caso emblemático se registra en la actual polémica (ya no tan actual, francamente) alrededor de la voz femenina en el arte y la cultura. Cuando por decreto se procede a imputar el rótulo de creación feminista a la obra de algunas hacedoras de proyectos simbólicos, en no pocos casos procura la risa o la queja irritada ante tanto manual de la mirada, ya que muchas no consideran su arte como un acto de implicaciones ideológicas feministas, indagador en la ontología misma de lo femenino, a pesar de disfrutar la condición de mujer. La idea de que la mujer artista, por el simple hecho de ser mujer, engendra una producción de carácter feminista, es uno de los más propagados sofismas que ha incidido de manera negativa en el ejercicio crítico contemporáneo. Ello no moviliza a desconocer la experien-

cia vital, porque si bien se ha subrayado que el arte no tiene sexo, los que lo producen sí. En cualquier caso lo que resulta inadmisibles es leer el signo únicamente a partir de la constatación del sexo de quien construye y trenza el concierto de signos.

De modo parecido ocurre cuando la crítica importuna alcanza etiquetar al artista desde el rol sexual y la performance del género que este acomete en el ámbito de lo privado. Al hacerse pública la vocación homosexual del creador, se condiciona un tipo de recepción y se espera por ello, aunque no siempre ocurre así, un tipo de propuesta artística (esto casi resulta un eufemismo) que roza el universo devaluado de lo malsano, lo morboso, lo fetichista y kitch o la frivolidad alusiva de lo camp, cuando no, develador de "realidades crudas (léase proyección declaradamente obscena, pornográfica o sadomasoquista. Signos, sin lugar a dudas, que hablan de un registro de lo estético enrutado hacia lo marginal y lo abyecto). Desde otro punto de vista, y ensalzando la mirada paradigmática, se ansía un producto estético (aquí sí cabría el término) de obtusa inclinación hedonista, extrema sensiblería o de un refinamiento escandaloso, vacío de significaciones profundas. Todas estas conjeturas que, como se deduce, no presuponen juicio alguno, son aducidas por el sistema hegemónico de lectura como claves absolutas, sustentadoras de un criterio de verdad.

Cabe entonces presumir que semejantes elaboraciones no hacen sino afianzar estereotipos interpretativos y engrosar el manto de sombra que no permite colegir la dimensión cultural y antropológica del homoerotismo, toda vez que éste último, al hurgar en la *plasticidad* de los sistemas operacionales binarios, propicia *desplazamientos* y *dislocaciones* de las filosas estructuras que sustentan el logos falocentrista y, además, deja espacio a una indagación en

las interioridades más escabrosas que anidan en la ontología misma del ser. En otro sentido, prudente sería el subrayado, la movilidad de la voz homoerótica a favor de la enunciación de voces alternas que las retóricas oficiales reconocen como diferentes, pero que están lejos de una legitimación de implicaciones axiológicas dentro del estratificado mapa de la cultura.

Otras opciones críticas en torno al homoerotismo no dejan de lubricar la hormona obviando la espesura que el tema reviste. Worringer, por ejemplo, llegó siquiera a esbozar que “la conciencia artística no es otra cosa que la conciencia vital”. Ello lleva algo de razón, pero hacer que esta cláusula actúe como axioma (tal pretende el ensayista) y funcione además como parámetro generalizador, común a todos los proyectos artísticos del actual mapa de la cultura, resultaría una incongruencia en coordenadas epocales en las que los procesos ideoestéticos adolecen de profundas y sintomáticas reformulaciones, no sólo de sus atributos más esenciales, sino de su propia condición de discurso mimético, referencial, cuando menos, *autorreferencial*. Ante tantos gestos sacrílegos, roturadores del propio concepto de arte y sus funciones, este último deviene parodia de sí mismo, de su supuesta realidad redentora. Por su parte, un estudioso del nivel de Enmanuel Cooper en su extenso ensayo *Artes plásticas y homosexualidad*, sin dejar de tener razón en cuanto a la variable sublimadora de la obra de arte, hiperboliza la idea de que la misma supone, tan sólo o a penas, un vehículo de autoafirmación donde los sentimientos de los artistas pueden convertirse en la base de una identidad encubierta o explícita. De ahí que uno de los principales objetivos del autor sea el examinar “cómo se ha expresado el deseo homosexual y las formas que éste puede tomar”, sin mayores complejidades u otras derivaciones conceptuales del asunto.

Visto así, parecería ocioso repetir que sexualizar los productos y las prácticas artísticas tomando como preámbulo valuativo los hábitos e inclinaciones sexuales de quienes los crean, nos conduce inexorablemente a posturas críticas en extremo vulnerables, como las que suelen advertir con cierta miopía latente y sin considerar otras razones de mayor envergadura, la naturaleza femenina o masculina de algunas objetivaciones ideostéticas. Estas no hacen sino centrarse en un esquema polarizado, proclive a activar estereotipos de lo masculino y lo femenino, bajo el reclamo a indicadores que devienen constructos culturales ya estabilizados por la razón colectiva y que, con mucho, carecen de las sutilezas que recaban las situaciones mediales y los espacios intersticiales de la subjetividad. Asociar lo masculino a un principio generador vital y lo femenino a la fragilidad, la impotencia decadente o la simple contestación bravucona, talo ocurre en no pocas lecturas críticas, no traspasan, por más que queramos, una deducción simplista que, al asirse a significados semióticos preconcebidos por el aparato ideológico de la cultura, invalida su eficacia ante la inconmesurable variedad de ejemplos en la narrativa del arte más reciente, donde la *performance del género* diluye toda taxonomía que hiperboliza el lugar del sexo como un requerimiento de rigor en la lectura del símbolo.

El hecho de que en ciertos frentes de la crítica, y de espaldas a lo más avanzado de la teoría cultural, se siga considerando la voluntad de expresión estética pasiva o activa, creadora o imitadora, según la diferenciación por sexo y atendiendo al lugar que éstos ocupan en el diseño binómico, redundan en un absolutismo repelente que desconoce las propias fugas y complejidades psicológicas del *ser*. En buena lid, ese modelo mimético constriñe en demasía las cualidades performativas del género, sobre todo, cuando este último se aúpa en el carril de la estética, espacio estratégico

y autónomo que alivia los estancos asfixiantes defendidos por las narrativas sociales. Los terrenos del símbolo estético catalizan subversiones de los axiomas que instrumentan el discurso civilizatorio y por tanto subliman la carga represiva del *canon*.

El rol penetrante y fascistoide del hombre y el estereotipo de la mujer como *superficie castrada* que necesita el complemento del *falo*, o como entidad discursiva reactiva frente a los modelos hegemónicos falocentrista, no resultan indicadores metodológicos pertinentes para pautar los altibajos de la narrativa artística, toda vez que ésta puede travestir, enmascarar, trastocar las verdaderas marcas del género autoral. El culturólogo Luis Marín, con atención a la naturaleza sublimadora y de camuflaje de la obra, sugirió que:

“Los secretos de la acción de la obra y del pintor no están dados en la obra misma; cuando está acabada, ésta los disimula más acá o más allá de la superficie pintada. Lo que de ellos aparece sobre la superficie misma, la manera en que, por así decirlo, ellos se integran a la mirada tampoco es una evidencia.”

De lo que se deduce que coincidir con semejantes plataformas analíticas, implicaría aceptar una reducción de las funciones del arte a un simple discurso de inclinación autorreferencial o vehículo que, en cualquier caso, mimetiza la línea de deseo de su gestor cuando, en verdad, pesa en grado sumo la elocuencia probada de los escamoteos de sentido, los camuflajes y las prácticas de distanciamiento autoral refrendadas por el posmodernismo, donde se fija la escisión entre las categorías de autor-enunciación. Queda claro entonces que la figura del artista puede, en el vértice de la creación, *jugar a una sexualidad otra*, escrutar en un fluir libidinal que a la larga pudiera distanciarse de su práctica habitual.

Alberto Mira Noeselles, proclive siempre a la incitación y el cuestionamiento, llegó a señalar que en reiteradas ocasiones

“el yo que habla no puede coincidir con el yo que enuncia. Así lo afirma el psicoanálisis lacaniano con mayor rotundidad mediante una reelaboración del *dictum* cartesiano: ahí donde pienso no soy. Es lenguaje donde el individuo se construye como sujeto”.

Más adelante y con otros aires de demostratividad, insiste:

El concepto de enunciación relaciona precisamente el conjunto de posiciones posibles que la posición discursiva adopta en cada acto enunciativo. Se enuncia en relación a una serie de sistemas que anteceden a cada uno de estos actos, así un mismo individuo puede hablar como un burócrata por la mañana, como marido sumiso por la tarde, como machista agresivo en el gimnasio y, por qué no, adoptar una identidad homosexual en la noche.

Llegado este punto, y habida cuenta de que el homoerotismo, incluso el propio topos de la sexualidad y sus prácticas, se construye a partir de enunciados semióticos estructurados culturalmente y existe sólo como suma de esas lucubraciones, alcanzo a colegir que el homoerotismo es, entonces: *un relato generalmente signado por lo marginal que opera por integración o complementariedad de dos álgidas categorías culturales: erotismo y homosexualidad. El prefijo homo remite, por convención cultural, a la homosexualidad, de lo que se deduce que el homoerotismo comporta, registra o sugiere las aproximaciones eróticas (o del tipo que sean) entre sujetos de un mismo sexo.*

Ahora bien, si por un criterio ya estabilizado en una amplia literatura se concluye que el erotismo puede llegar a prescindir de la literalidad y evidencia del contacto estrictamente sexual, el homoerotismo puede asimismo sustraerse de la obsesión por el sexo, y concentrarse en una serie de sutiles relaciones y asociaciones sensitivas y culturales entre sujetos de igual género o, y he aquí una de sus regularidades más interesantes, incursionar en los procesos de formación de las identidades sexuales, las marcas del género y la articulación o desmontaje de la propia noción de cuerpo, en tanto material susceptible que deja ver las parcelaciones y sistemas ideológicos del poder. De ahí que la interpretación (exploración) de los posibles componentes homoeróticos en una obra de arte, por ejemplo, pueda ocuparse de intrincados procesos síquicos, culturales y antropológicos no obligatoriamente tributarios de la consumación de la relación homosexual física.

Del mismo modo, el homoerotismo puede resultar de una condición, o devenir en ella: la homosexualidad, pero no tiene que, indefectiblemente, catalizar seducciones eventuales, puntuales, fugas de la síquis y rupturas del específico, tentaciones ante lo desconocido, lo otro y lo contrario; aptitud de conocimiento ésta muy propia del humano, con independencia de su filiación sexual.

Por lo tanto, cuando se trata de “leer” obras de arte, sus índices distan mucho de la obviedad sexual o la rigidez de la explicitud clasificatoria. Es una presencia que, con todo y la agudeza del crítico, debe leerse a nivel de parábola y de supratexto, y no sólo a nivel del texto, o de lo obvio y frontal de la representación que puede tenderle cortapisas a la mirada.

Este acercamiento al concepto y a sus presuntos límites, pudiera resultar un tanto modélico e incongruente en

su posible aplicación e interpretación frente a otros terrenos signados por el espejarse simbólico; sin embargo, es fácil advertir, que su propia movilidad no pretende en modo alguno la normativización paradigmática que ahogue la posibilidad de explorar estas marcas en otros contextos de sentido. Ello explica, en parte al menos, la resistencia a definir, tal como gusta hacer mucho manual de metodología, un cuerpo de indicadores que ayude a localizar los desvaríos de la voz homoerótica en el cuerpo textual de la obra de arte. En su defecto, esta aproximación anuncia algunas regularidades que, lejos de constreñir la naturaleza del objeto de estudio, orientan el discernimiento analítico por asideros que van más allá de meras concreciones puntuales, muchas veces arriesgadamente polémicas.

En general, bajo esta denominación entenderemos entonces a las producciones artísticas cuyos perfiles temáticos comprenden, en parte al menos, el universo del erotismo y del deseo de implicaciones homo. Asimismo, a aquellas variantes que hagan visible axialidades laterales, que hurguen en el aparato categorial de los géneros y desmonten (de manera consciente o no) las ideologías homofóbicas y misóginas que garantizan el estatus inaplazable de las otredades sexuales, al margen de otras lecturas que pudieran apuntar hacia las bases del esquema logocéntrico y a su desarticulación como sistema hegemónico de rendimiento universal.

Con independencia de estas precisiones, cabría referir que, al igual que sucede con el erotismo, la variante homoerótica puede actuar en diferentes niveles del relato. Las formas discursivas en las que esta voz se articula a sí misma pueden ir desde el *perímetro de la elipsis* y su transgresión (aún contenida y timorata) hasta la ruptura de la paranoia social y el emplazamiento manifiesto de la objetividad del referente. Este último *modus operandi* se afilia a

la naturaleza cuestionadora que resulta cara al homoerotismo cuando éste reúne el concurso de sus esfuerzos para impugnar y/o problematizar la propia noción de “norma”, lo que —a sus efectos— sería la “heteronorma”. Así, y ubicado en el vértice opuesto a la centralidad heterosexista, intenta ir más lejos que el determinismo binómico para indagar en las consecuencias políticas, culturales y antropológicas de los esquemas ortodoxos. De ahí que su instrumentación ansía superar las nociones restrictivas de las categorías sexuales y su representación, por lo que revisita nociones tradicionales de valor ontológico, apuntando otras maneras en las que lo humano-sexual pueda expresarse. Ello determina su alcance estratégico para burlar el dominio hegemónico y despreciativo del “otro”, una vez que reconoce, con placer y sin riesgo, la plurivocidad que habita en los espacios reales de la cultura.

Los modos de enunciación referidos, es decir, desde los más elaborados procesos de asociaciones elípticas por medio de claves referenciales ocultas, hasta las propuestas que ensalzan la frontalidad, nada angular, del referente, podemos presumirla en un registro bien variopinto de manifestaciones artísticas. Sin embargo, prudente sería advertir que la articulación de la voz homoerótica en modos de enunciación elíptico o explícito no puede sustraerse (en cualquier caso están sujetos) a *los niveles de permisibilidad* de los regímenes de poder en contextos culturales específicos, ni a su posicionamiento dentro de ese medio. Si colegimos que la sexualidad es una construcción, un discurso avalado por la cultura y en el que intervienen normativas institucionales tendientes a preservar el “canon” de lo que, se piensa, sea “normal”, cabe afirmar entonces que sus modalidades de actuación devienen prácticas discursivas signadas indistintamente según su posición hegemónica o subalterna. Así, la heterosexualidad resulta una categoría

dominante en tanto la homosexualidad y, en particular, la voz homoerótica en el terreno de la poética artística, adolece de un enfoque generalmente marginal. El homoerotismo ha sido considerado como un valor, pero no perder de vista que la cultura se arroga el derecho legislativo de no legitimar todas las diferencias, sobre todo cuando se piensa que éstas, las sexuales, pueden detentar las bases de su poder. De ahí que, en muchas ocasiones, el discurso homoerótico se vea impelido a aguzar los desplazamientos tropológicos en los que abundan recursos metafóricos, metonímicos, alegóricos, paródicos, junto a otros salidos de la teoría intertextual o los efectos de índole paranoica que vislumbran el peso de la homofobia institucionalizada en un orden cultural que alardea de tolerancia. No obstante a las determinaciones que obliga el contexto social, se descubre que la elección por uno u otro proceder estético puede sujetarse a la voluntad del artista, de su particular vocación de concebir el símbolo, sin que ello esté estrictamente determinado por una influencia exterior.

Aún cuando estos procederes aportan elementos de valía para el estudio, de ninguna manera debe pretenderse que los modelos tipológicos mencionados funcionen como categorías taxonómicas absolutas desde las cuales pueda clasificarse la plasticidad del contenido homoerótico. La frecuente y necesaria visita sobre nuevos repertorios ideoestéticos pudiera arrojar luz acerca de otros modos de funcionamiento y lectura de este discurso. No se trata entonces de nombrar el relato homoerótico en elíptico, explícito, alegórico o metafórico, si partimos del hecho de que se trata de una presencia con distintos grados de intensidad según el producto artístico, el contexto cultural y los mecanismos de focalización de la mirada sobre un particular objeto del deseo.

Las soluciones que se ofrecen en los ejemplos literarios y visuales del referente homoerótico varían de una época a otra, reflejando el estado de ánimo predominante, si bien los problemas de fondo suelen pautar invariantes comunes. El modo en que su discernimiento pudiera estimular una especulación de relieve a tenor de sus relaciones con los problemas identitarios que hoy preocupan a la cultura artística, estaría determinado al cabo en el espaldarazo y revisitación a las zonas ociosas y decadentes de las premeditaciones conceptuales. El homoerotismo tiene una voz, hágase la escucha entonces. En el oficio de la mirada se advertirán sus nuevas claves.