

Olvidos y simulacros: La sensibilidad homoerótica en la escritura de tres poetas del 27

Gloria Salbarrey

Resumen:

En este artículo exploro la expresión o el silenciamiento de la sensibilidad homoerótica en Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda. He seleccionado algunos poemas escritos antes de 1936 para descubrir la construcción de un nuevo lenguaje, sus máscaras, velos, símbolos y los conflictos ocasionados por su orientación sexual. La concepción histórica y social del sexo era muy dura en aquellos tiempos y era muy difícil escoger opciones distintas como ellos hicieron. Mientras Aleixandre la mantuvo oculta toda su vida y Cernuda la manifestó abiertamente, García Lorca oscilaba. Estas diferentes formas de vida generaron también escrituras distintas.

Palabras clave: poesía- sensibilidad homoerótica- García Lorca- Aleixandre- Cernuda

Abstract:

In this article I analyze the expression or silence of homoerotic sensibility in the poetry of Federico García Lorca, Vicente Aleixandre and Luis Cernuda. I have selected some poems written before 1936, in order to discover the construction of a new language and its masks, veils and symbols as well as the conflicts they suffered because of their sexual orientation. At that time the historical and social conception of sex was very harsh and it was very difficult to choose different options as they did. While Aleixandre hid his condition until his death and Cernuda showed it openly, García Lorca hesitated. These different ways of living also generated different ways of writing.

Key words: poetry - homoerotic sensibility - García Lorca- Aleixandre- Cernuda

Gloria Salbarrey

Profesora de Literatura, egresada del Instituto de Profesores Artigas. Ha publicado *Romancero, un romancero del honor* (1970), Montevideo, Taurus; *Quevedo, poeta del desengaño* (1977) Montevideo, Ed. Técnica; *Escuchando los fogones de Paco* (2008), Montevideo, Rebecca Linke Editoras, desempeñándose además como colaboradora del Suplemento Cultural del diario El País de Uruguay desde 1997 a 2014.

Introducción

Hace casi un siglo que, en el marco de los primeros encuentros, amistades y agrupamientos de escritores conocidos luego como la generación del 27, varios veinteañeros hicieron su entrada triunfal en las letras españolas. No puede considerarse de otro modo la reivindicación estruendosa de un poeta mayor del Siglo de Oro, Luis de Góngora, por aquel entonces venido a menos. No es coincidencia que ya en vida aquel autor clásico e innovador fuera sujeto de controversias y rivalidades, intercambiando versos soeces e injuriosos con Quevedo que le llamara “Poeta de bujarrones / y sirena de los rabos” en una de las muchas acusaciones de homosexualidad.

A contrapelo de la opinión autorizada de la década del 20, que había decidido ignorar el tricentenario de su muerte, los homenajes a Góngora abarcaron diversos eventos, desde conferencias a “performances” insolentes y publicaciones, entre ellas antologías poéticas y una investigación estilística de Dámaso Alonso. De ella derivó la versión desde entonces imprescindible de las *Soledades*, que interpreta el poema gongorino metáfora a metáfora e hipérbaton a hipérbaton. Las invitaciones fueron firmadas por Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca y Rafael Alberti, a las que deben sumarse otros organizadores (Emilio Prados, Manuel Altolaguirre) junto a otros menos activos y visibles como Vicente Aleixandre y Luis Cernuda. Lejos de desanimarse con las respuestas virulentas de varios consagrados, el grupo cobró fuerzas con la oposición. Con anterioridad varios escritores habían comenzado a publicar sus libros de poesía y a obtener distinciones, por ejemplo el Premio Nacional compartido por Rafael Alberti y Gerardo Diego en 1925 otorgado por jurados integrados por autores mayores más o menos adversos a las inquietudes nuevas.

Después de la posguerra del 14, durante la dictadura de Primo de Rivera y durante la Guerra Civil ya estaban instalados en el centro de la escena y siguieron estándolo durante el franquismo pese a las adversidades: el asesinato del poeta y dramaturgo Federico García Lorca, las persecuciones del régimen y la dispersión del exilio. El hecho de que la mayoría de ellos fueran académicos y críticos en plena producción, con amplio reconocimiento dentro y fuera de España, sumado a las dificultades trágicas antes apuntadas, contribuyó a mantener la notoriedad y el interés por esta promoción.

Se ha discutido hasta el cansancio si el colectivo constituía una generación, un grupo o un movimiento, quiénes lo integraban y con qué nombre debía pasar a la historia, amén de muchos otros ítemes por lo cual

llama la atención que se hayan pasado por alto dos fenómenos que saltan a la vista desde la agenda actual.

En primer lugar, entre los diez autores que se alinean en el grupo inicial o promotor, incluso entre los grupos regionales, o el movimiento más amplio, no se nombran las mujeres cuyas actividades las dieron a conocer como *Las sin sombrero*, título que comenzando por la indumentaria subrayaba las rupturas protagonizadas por ellas contra las convenciones agobiantes. Recientemente se ha iniciado una tarea de rescate e investigación ya recogidos en libros y en un excelente audiovisual que difunde someras semblanzas de Concha Méndez, Josefina de la Torre, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Maruja Mallo, María Zambrano, y Marga Gil Roësset.

En segundo lugar, el silencio ha custodiado la preferencia homosexual de varios autores muy elogiados y estudiados, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, entre otros. Cuando se ha revelado el dato ha sido con sumo recato y no solo con el respeto que cabe a las opciones de cada uno, sino como un dato biográfico sin importancia en lo que tiene que ver con el arte del poeta.

El sometimiento de las mujeres y la persecución de los homosexuales fueron fenómenos interrelacionados, aunque marcharan con ritmos diferentes y en ciertas épocas unos parecieran aventajar a otros. España ha tenido una trayectoria -más que patriarcal- machista, y claramente homofóbica, paralela a algunos momentos de mayor apertura.

En las primeras décadas del siglo XX se desarrollaron programas destinados a la educación femenina sin embargo no es una excepción la actitud de Rafael Alberti, un “sinsombrerista” como el mismo se definía en el libro de memorias *La arboleda perdida*¹. En ese texto se burlaba con acidez de las asistentes a una conferencia provocadora dada por él en el Lyceum Club de Señoras, con la salvedad de distinguir entre las mujeres que lo aplaudieron y las que se retiraron escandalizadas. Con mentalidad similar pero menos agresiva, en la evocación titulada *Nueve o diez poetas* Pedro Salinas² sólo incluye el nombre de pila de las consortes al final de las semblanzas masculinas, sin mencionar la actividad literaria de ninguna de ellas.

Estas situaciones ambiguas y ambivalentes concernientes a la mujer heterosexual, lesbiana o bisexual, apenas podrán recibir alusiones entretejidas con la indagación de la sensibilidad homoerótica de Lorca, Aleixandre y Cernuda que ocupa el centro de esta reflexión. Por otra parte, sólo reviso la obra de los tres poetas hasta 1936, debido a la muerte de García Lorca ocurrida ese año.

Es opinión bastante aceptada hoy que en las primeras décadas del s XX existía una cultura homosexual

masculina consolidada y extendida; si es que no puede hablarse de una comunidad, tampoco se trata de figuras prestigiosas aisladas. Eran amigos, tenían lugares de reunión, intercambiaban lecturas, y compartían referencias artísticas, filosóficas, gustos, predilecciones a tal punto que podrían analizarse códigos y jergas. También en este caso el entretendido es por demás ambiguo ya que se desenvuelve en pocos espacios cerrados, predominando aquellos relativamente abiertos, donde alternan también heterosexuales que en ocasiones aceptan a regañadientes las opciones distintas, alcanzando manifestaciones hostiles. La legislación mantuvo cierta flexibilidad vaga, peligrosa por la arbitrariedad, hasta la dictadura de Primo de Rivera, cuando retrocedió hasta niveles anteriores, para volver a liberalizarse durante la República. Por consiguiente homosexuales y bisexuales estuvieron moviéndose en una frontera borrosa entre la clandestinidad subversiva y la tolerancia resbaladiza.

Durante el franquismo la persecución se inclinó por el exterminio, ya fuera la pena de muerte, la reclusión, la censura, el exilio. La eficacia del silenciamiento rebasó incluso la caída del régimen y la transición democrática. El destape liberó el desenmascaramiento regocijado de algunos sobrevivientes y el surgimiento de nuevos círculos pero no generó un interés relevante por el tema en los estudios literarios.

En general España ingresó tarde en la reflexión feminista y la reflexión gay; en ambos casos careció de un desarrollo teórico potente, que fue sustituido por teorías importadas, en especial norteamericanas, inspiradas en una historia y un activismo tan distinto que ni siquiera admite el mismo nombre para designar lo que hace poco era innombrable. Llamas³ ha propuesto y usa la expresión “teoría torcida”; otros prefieren la locución “entiendes” en sustitución de los términos ya impuestos en otros lares, estudios “gay”, o “queer”, cada uno con sus connotaciones propias. Alberto Milla⁴ define el estado de la cuestión en el comienzo del siglo XXI con tajante claridad. Hasta que el libro *De Sahuquillo* llegó a España en 1991, con casi ninguna repercusión entre lorquistas y académicos, no se conocían indagaciones sobre la forma en que la homosexualidad influía en el trabajo de los escritores canonizados o de las personalidades de la cultura. En concreto, la reflexión académica no se preguntaba de qué manera la experiencia homosexual se convertía en escritura, trabajando a partir de qué influencias literarias, las imágenes y opciones estilísticas. La experiencia homosexual no se consideraba creativa sino una opresión social y legal que los individuos padecían y debían superar. Admitidos los hechos, se pasó de un silencio causado por una dura represión a un silencio (mucho mejor, según se sugería) provocado por la recién descubierta normalidad de la

homosexualidad. Con respecto a Lorca y Cernuda, fue aceptada sin resistencia y sin dudas pero la mayoría de la crítica- con la excepción de T Moix- no quiso ir más allá. Una vez admitido, no había nada más que decir.

Apenas dos décadas después, hoy en 2016, la cuestión española parece más rica, gracias a una bibliografía dispersa y en plena producción que ha sido imposible consultar a satisfacción. Es posible aventurar las debilidades que implica un corpus todavía en ciernes, una teorización que no ha sido debatida y confrontada con documentos aún ocultos, todo lo cual lleva a conclusiones provisionarias, apuradas por el entusiasmo y la necesidad de aderezar una historia literaria “torcida”, para usar la expresión de Llamas.

En consecuencia mi propósito solo puede ser ensayar una lectura alternativa y naïf- no experta- atenta a la sensibilidad homoerótica en cuanto esta constituye una batería de obstáculos a superar por el escritor y a la vez una rica cantera de recursos y desafíos para la creación literaria.

Lorca, Aleixandre y Cernuda son quizás los tres poetas andaluces más estudiados del período, que yo descubrí con entusiasmo allá por los 60 sin siquiera sospechar su opción de género. Las revelaciones biográficas sobre Federico fueron mis primeras aproximaciones al asunto que no alteraron mi postura. Más grandes y universales me resultaban mis poetas predilectos, que lograban albergar sentimientos homo y heterosexuales, que ellos mismos no experimentaban. La observación no me parece del todo descaminada a pesar de la necesaria demolición de la universalidad como concepto.

En el marco del postestructuralismo que rompe con la concepción dicotómica del mundo, una de cuyas manifestaciones es la crisis opción hombre/ mujer, ya no se privilegia la oportunidad de igualarnos unos a otros sino de disfrutar las posibilidades que nos diferencian. La sensibilidad homoerótica abre un campo de expresiones infinitas, que no se reducen al enmascaramiento, la abyección, la sublimación, la multiplicidad de lecturas, incluyendo- además del nivel socio cultural y político- el plano ético, ontológico, ideológico. Los diferentes caminos recorridos por estos tres poetas tan transitados por la crítica no agota esa diversidad por más que ellos parecen representar tres modalidades distintas ensayadas en un mismo círculo o en espacios cercanos de una misma circunstancia histórica.

La óptica que propongo introducir en la lectura poética está lejos de alcanzar ese horizonte interminable. Intentar una mirada diferente a las interpretaciones autorizadas recogidas en la historia de la literatura española dirigida por Francisco Rico⁵ es un propósito humilde por pretender sólo conclusiones provisionarias pero capaces de desestabilizar la retórica puesta al servicio de una concepción patriarcal y homofóbica- aun-

que lo fuera por omisión. Omisión en la cual muchos intelectuales del 60 hemos comulgado por periodos más o menos prolongados.

Acotaciones iniciales

El telón de fondo de la década del 20 española fue la lucha entre la monarquía y la república, que en este tramo alcanzó sus términos extremos con la dictadura de Primo de Rivera (1921), la guerra civil y el triunfo de Franco. Estas esquemáticas enumeraciones señalan un proceso complejo e ineludible de una formación política, económica y social extremadamente inestable y dinámica. Durante este periodo de transición se desarrollaron diversos intentos de reconfigurar España para acompañar las transformaciones de un capitalismo recién instalado pero ya necesitado de modernización. Muchos fueron los reagrupamientos del bloque conservador, que seguía teniendo su base agraria, eclesiástica y monárquica, a la que se incorporaban los sectores industriales y las entidades financieras creadas en los últimos años, en los cuales participaba la burguesía nacionalista, catalana y vasca.

Las fuerzas republicanas también estuvieron sujetas a numerosos realineamientos, incorporaciones y contradicciones. En general respondían a necesidades de las mayorías hambrientas y con todo tipo de necesidades. También comprendían intelectuales afines a los impulsos críticos, defensores de la libertad y la renovación de un país a todas vistas atrasado que se habían puesto en marcha en el 98 y que en este periodo vieron repetir la catástrofe colonial en Marruecos y la derrota de Annual (1923).

De modo que los republicanos abarcaban un espacio nuevo, variopinto y cambiante en el cual se destacaban anarquistas, marxistas, nacionalistas y diversas organizaciones policlasistas en vías de formación, que introducían el pensamiento europeo y la experiencia internacionalista.

No es necesario decir que se trata de un período riquísimo, imposible de analizar en este trabajo, a pesar de que el grado de involucramiento de los escritores con los proyectos de la II República incidió en la práctica de sus opciones de género.

Polémicas y sensibilidades

En 1843, coincidiendo con la mayoría de edad de Isabel II que ocupó el trono de España entre 1833 y 1868, su ministro de Fomento- Pedro Gómez de la Ser-



Federico García Lorca, Luis Cernuda y Vicente Aleixandre

na- envió a Alemania a Julián Sanz del Río, catedrático interino de Facultad de Filosofía de Madrid, en lo que fue la única iniciativa de mejora educativa de este reinado. Pese a que en el panorama filosófico germano el krausismo estaba ya fuera de juego, Sanz del Río volvió fascinado por estas ideas que no pudo ensayar en el sistema educativo oficial. Junto con sus colaboradores las difundió y puso en práctica en instituciones privadas creadas para ello, en especial el ILE (Instituto de Libre Enseñanza, 1876) que introdujo además los métodos activos de la escuela nueva. En la órbita del Ministerio de Educación se creó la Junta para Ampliación de Estudios (1907), la cual promovió diversos centros de investigación en el campo científico y humanístico, además de la Residencia de Estudiantes (1910), la Residencia de señoritas (1915).

En la dirección de esta última María de Maeztu buscó llevar adelante una institución avanzada que educara a las muchachas en la “libertad de una familia española bien organizada, (con) atención diligente, vigilancia meticulosa, sin que se sienta”. Se buscaba hacer “compatible la elevación intelectual con el mantenimiento de las virtudes morales de la mujer española; su aumento de cultura racial y hondo sentimiento del honor y la dignidad”. Por supuesto no deseaba que la Residencia acabara siendo “ni casino de intelectuales ni plantel de sufragistas” sino “una casa de muchachas aplicadas al estudio”⁶. Por lo demás la institución siguió los principios de la residencia de varones adecuándolas para cultivar a quienes -en tanto féminas- iban a encargarse de la maternidad y del acompañamiento social de ese ser humano completo que era el hombre.

Pese a cumplir una función renovadora en materia de enseñanza, promoviendo una educación laica, activa y experimental, siempre con los controles y autori-

zaciones paternas en caso de las señoritas, el krausismo sostenía que las mujeres eran una versión incompleta, inferior y supeditada a los varones.

Por regla general los intelectuales del 27 no se escolarizaron en el ILE, como sucedió por ejemplo con los hermanos Machado en la generación anterior; casi todos ellos cursaron primaria en colegios católicos de su tierra natal y llegaron a la Residencia de Estudiantes para realizar su formación terciaria. Varios escritores residían allí, se reunían a diario, asistían a clases o a las actividades especiales aunque se ocuparon poco de pensar y refundar España como se había hecho a la hora de la tragedia de Cuba; ni Argel ni Annual tuvieron los mismos efectos.

La ebullición filosófica y política ya había echado a andar, alimentada por el pensamiento de una izquierda que estaba en gestación dentro y fuera del país. Los intelectuales participaban de la vida pública con el talante de cada uno pero estaban concentrados antes que nada en su arte y con frecuencia transitaban por las letras, la plástica, la música y las publicaciones. La Residencia era uno más, quizás el más prestigioso e influyente de esos centros de intercambio juvenil, abierto a los visitantes y a las novedades extranjeras en los cuales se cultivaban las elites cultas de clase alta, al igual que sucedía en lugares similares en provincias.

A nivel de la población en general, con excepción de minorías, las costumbres seguían regidas aun en ambientes republicanos por la iglesia en especial en cuanto a la sexualidad. En materia religiosa, frente a la doctrina católica recalcitrante e inflexible, la ILE defendía el laicismo y un panteísmo abierto. No obstante las ideas, creencias, costumbres y valores éticos asociados al sexo constituían un substrato, un cuerpo de prejuicios, más o menos inconsciente y convencional, con intensa influencia por encima de la evolución, formación política o científica que el sujeto hubiera alcanzado.

En aquellos años la sexualidad solo se concebía asociada a la reproducción, como una esencia inmutable. El sexo era intrínsecamente malo y por tanto debía ser regulado y domesticado. Eran inaceptables las pequeñas variaciones en la práctica sexual, que iban de los actos apenas tolerables hasta hechos abominables⁷. Las transgresiones eran pecados y los pecadores homosexuales se convertían en monstruos, sodomitas, perversos, desviados, invertidos. Este tipo de creencias, profundamente enraizados en el inconsciente colectivo, se vio beneficiada por las penalizaciones jurídicas cambiantes y por el interés de la ciencia y la medicina para las cuales la homosexualidad era una enfermedad cuya curación y prevención desarrollaban en un campo experimental. La criminalización y la medicalización de las conductas sexuales diferentes también extendían su afán represivo al placer y al cuerpo en general.

Por si fuera poco el control más eficaz comienza con los pares y los maestros en la escuela, donde a las burlas y motes, se suman el disgusto “silencioso” que los docentes dispensan a los diferentes y amanerados, tratamiento que también cae sobre ellos mismos sorprendidos en prácticas solitarias o sospechosas de preferencias especiales por algún discípulo.

El insulto de “marica”, “maricón” se asociaba con las “mariquitas”, el tipo especial de homosexual callejero, de clase baja, dedicado a la prostitución, muy llamativo en cuanto a la ropa y los gestos. Véase el poema de Lorca⁸ y la curiosa coincidencia con la mención despectiva de Rafael Alberti⁹ “*mariquitas* desvergonzados en espera de esos increíbles hombretones que bajan de los barcos en busca de un placer que por aquellos puertos mediterráneos casi nadie osa considerarlo un extravío”. Aquellos que buscaban clientes por las calles de Málaga, constituían casi un peligro para los señoritos de buenas costumbres, mientras existía cierta condescendencia callada para los amigos cuya homosexualidad era conocida por los íntimos. Aún así los poetas exhibían o escondían sus preferencias con diferente recato, incluso en la Residencia donde algunos internos se molestaban frente a los comportamientos raros. No obstante la institución tenía fama de ser un centro de homosexualidad y hasta el amaneramiento de sus directores más reconocidos recibió la misma etiqueta descalificadora.

Los debates en torno al surrealismo, el cubismo y el arte puro no eran solamente estéticos. La apelación al inconsciente y a mundos experimentados más allá de la realidad, con sus dosis de absurdo e irracionalidad, fue ensayada y discutida en los círculos artísticos del 20. La mayoría de los miembros de esta generación recibió las propuestas y las visitas de los iniciadores franceses. Sin embargo no solían plegarse a la escritura automática, proclamando el dominio consciente de los materiales poéticos. Tanto en Lorca, Aleixandre y Cernuda se perciben épocas y vetas surrealistas, que como veremos responden con éxito a las necesidades de la expresión y la exploración homoerótica.

Al tiempo que argumentaban sobre las pretensiones del cubismo y del arte puro, los poetas se ejercitaban en el despojamiento de todo lo personal, de la anécdota e incluso del sentimiento. Esta modalidad de producción tampoco fue determinante, a pesar de que aparece como una alternativa para solucionar otros problemas, como ser la salvaguarda de la intimidad y el secreto.

Coincidiendo con las exploraciones de este tipo, los poetas del 27 dedicaron mucha atención en la práctica y en la discusión a la imagen, la metáfora, el símbolo y la visión, entre las que podían distinguir la modalidad barroca, creacionista, ultraísta, surrealista, vanguardista. Sin embargo no aceptaron la dicotomía tradición/

originalidad, inclinándose por la relectura y reescritura de los motivos clásicos y populares de la literatura española. También compartieron traducciones de Rimbaud, Mallarmé, Lautréamon, Breton, Eluard y las primeras traducciones de los libros gay de Oscar Wilde, André Gide, Marcel Proust.

Podría decirse que tenían a su disposición una batería intelectual muy amplia a la hora de resolver los desafíos que las opciones homosexuales planteaban a la escritura.

Federico a secas

El encanto de Federico- así sin apellido ni padrino- fue irresistible, arrollador y generoso, si nos dejamos guiar por quienes convivieron con él “en persona”. Uno querría desgranar todos los elogios cariñosos que le prodigaron, a cual más bello y sugestivo en el don de evocar su presencia subyugante. Fue polifacético y brillante; si seguimos parafraseando el mito Federico y la mitología españolísima urdida por él, debe haber sido o quizás fue, un poeta en cada gesto cotidiano al igual que lo fue en las artes de la pintura, la música, el teatro y la literatura. Un poeta que descollaba cuando se presentaba en vivo pues “el duende” que lo habitaba se le subía a borbotones por la sangre, con una “hierba de muerte” inseparable de la alegría desbordante, arrancando aplausos y aclamaciones.

Tampoco es para desconfiar demasiado de la admiración subjetiva de quienes lo conocieron; sin duda Lorca conquistaba y seducía a su público cuando recitaba o cantaba acompañándose al piano. En 1920 el autor recibió abucheos durante el estreno de *El maleficio de la mariposa*, pero a lo largo de su vida siempre obtuvo el favor del público cada vez que se presentaba a recitar y cantar en reuniones más o menos numerosas, salvo aquellas en las cuales participaron opositores políticos organizados en los últimos años de la República.

Mimado por la fortuna, por el genio y en especial por la simpatía, el escritor entronizado como un demiurgo, sufrió como persona el rechazo, la exigencia, la presión social. Quizás los reclamos para que publicara los textos que ya tenía preparados y era renuente a hacer, sean un ejemplo de esa ambivalencia, lindante con la inseguridad. Tal vez no lo hiciera como todo artista de la oralidad, incapaz de dar por terminada la performance, siempre en proceso de re-creación. En buena medida también, la indecisión se vincula con el temor a defraudar o el temor a atreverse, a ir más allá poniendo por escrito lo que era un secreto a voces.

Cuando la familia lo apuraba a que produjera algo para solventar sus gastos, no se limitaba a promover la independencia económica de un hijo que amenazaba con ser un estudiante eterno. El padre enviaba emisa-

rios a Madrid para averiguar qué hacía el artista, quienes eran sus amigos y en qué consistían esas amistades y esa fiesta corrida que tenía por centro a Federico. Las cartas de la madre insisten en las advertencias y los velados reproches sin ocultar la voluntad de controlar. Las respuestas de Federico oscilan entre las excusas y las promesas, concentradas en los reiterados pedidos de dinero más bien humillantes a causa de los secretos que se iban convirtiendo en abyecciones.¹⁰ En las manipulaciones de una y otra parte no se menciona la vida sexual de Federico, ni siquiera su hermano Francisco que era muy cercano a él dio testimonio de sus amores “inconfesables”. El poeta en apariencia se apasionaba con otros hombres y vivía esos amores con desenfado entre los círculos propicios pero se movía en una cuerda floja, entre los que sabían y los que simulaban no saberlo, por supuesto sus progenitores.

Antes de exiliarse y después de asesinado Federico, los deudos dejaron los inéditos y documentos del escritor en la caja fuerte de un banco pues sabían su valor. Sin embargo nunca aceptaron la homosexualidad con la excusa de no mezclar el carácter político del crimen con otros asuntos que pudieran debilitar la causa.

En los 80, cuando los Lorca ya habían vuelto del exilio y comenzaron la complicada tarea de desenterrar los originales convocando a un grupo de especialistas de su confianza, siguieron atrincherados tras el silencio. Entonces era un gesto inútil, que demostraba la fuerza de la represión, dando lugar a una bella conspiración poética, digna del teatro lorquiano.

En ese momento ya se había publicado buena parte de la correspondencia en la cual los amigos del poeta hablaban sin tapujos de las preferencias sexuales de Federico y también algunas cartas en las cuales el propio poeta comentaba su decisión de editar los *Sonetos de amor oscuro* y la pieza teatral *El público*, aclarando que tenía en mente textos “impublishables e irrepresentables” en alusión al escándalo social y familiar que provocarían. Arrogándose el derecho de defender una memoria parcial del hombre que fue Federico, la familia siguió controlando y cercenando su necesidad de asumir quién era, y privilegiando en definitiva sus inclinaciones auto represivas. A pesar de todas las trabas y precauciones impuestas para acceder a los originales, la operación de *desclasificación* en dos actos se realizó a la perfección.

No se sabe -ni interesa, por lo menos a mí- cómo alguno de los investigadores se las arregló para extraer una copia de los *Sonetos de amor oscuro* y hacerlos llegar a Francia donde se editaron traducidos, para indignación de los españoles que se sintieron traicionados. En consecuencia hubo un segundo acto en que apareció una lujosa publicación con escasos ejemplares numerados que se hicieron llegar desde Granada a los domicilios privados de escogidos especialistas. En esta bella

edición clandestina- que imitaba el papel color rosa y la tipografía usados por la editorial Litoral de Manuel Altolaguirre para los libros poéticos de los amigos del 27- el misterio seguía venciendo al silencio. Los deudos no se dieron por vencidos, de modo que cuando llegó la versión oficial del poemario, el sospechoso adjetivo “oscuro” había desaparecido.

El crack del 29 norteamericano coincidió con una fractura relevante en la vida y obra del poeta que lo había llevado a huir a Nueva York. Entonces se contaba en los corrillos parisinos que el padre estaba desesperado porque Federico andaba persiguiendo jovencitos y lo había enviado a cambiar de aires. Si fuera cierto, las intenciones paternas no lograron el resultado esperado. Ese viaje, incluido el pasaje por Cuba, lo devolvió a España cambiado hasta en el aspecto físico. “Ya no es nuestro Federico. Sino una persona muy diferente. Totalmente masculino, y muy ordinario” -comenta Norma Brickel (Gibson, 1998, p. 354) en clara alusión a una actitud homosexual mucho más evidente. En América el viajero había desatado algunos nudos, traía nuevas cosas que decir y un estilo onírico, irracional, casi pesadillesco, en el cual las emociones dionisiacas dominaban el espíritu apolíneo a diferencia de la poesía anterior.

Federico debe haber sido un magnífico extrovertido y no menos magnífico taciturno solitario. Había nacido para actuar en público y le encantaba recitar sus poemas. Esa fiesta de palabras que esconden y revelan como máscaras acogía sus estados de ánimo cambiantes y sus emociones secretas brindándole además ocasión para aclarar las malas interpretaciones de su obra, más dolorosas por venir junto con los elogios.

Una de ellas giraba alrededor del *Romancero gitano*, cuya composición se inició en 1924, dando lugar a conferencias y lecturas desde 1926. En 1927 -el año de homenajes a Góngora- Federico ya había consolidado una trayectoria relevante, reconocida por artistas con la talla de Manuel de Falla y Juan Ramón Jiménez. Había hecho amistades perdurables, sin distinguir entre heterosexuales y homosexuales, aunque cabe destacar entre estos últimos aquellos que, llevando su opción de género con naturalidad y libertad, intercambiaban confianzas con el joven indeciso.

Tenía un libro publicado y un título universitario pero no había logrado ganar un duro, seguía sin emanciparse, pidiendo a sus padres autorizaciones para quedarse en Madrid, para viajar a extranjero y demás. Casi siempre terminaba pasando una temporada en Granada, haciendo buena letra de señorito andaluz y congraciándose con sus progenitores. En 1928, apenas publicado, el *Romancero gitano* se agotaba cada vez que se ponía a la venta, otorgando a su autor una popularidad agobiante de modo que en el colmo de su éxito el poeta se sentía incomprendido por quienes lo aclamaban.

Ese síntoma de distinción en apariencia no alude al sexo, que se expresa en los poemas de una forma indirecta. Federico fundamenta sus objeciones a las interpretaciones corrientes planteando una postura esencialista de la raza y del país. En su concepción, que no admite el costumbrismo, el pintoresquismo ni el exotismo, los gitanos son ensalzados como lo más “aristocrático” de Andalucía y su excepcionalidad es algo dado, mágico y fatal, destinado a la destrucción y la muerte. Mejor dicho, algo emparentado con una religiosidad muy primitiva, mítica, ajena a la historia y a toda construcción humana, social y cultural que no surja del “duende”. Esa es su manera sofisticada y muy tradicional de dignificar a los oprimidos y a los marginados entre los cuales, paulatinamente, irá encontrándose.

Sus preferencias sexuales se insinúan de forma indirecta y oblicua en estas narraciones de amores fracasados, frustrados e imposibles, contrariados por el destino esencial de la raza y por la “hierba” de la muerte, si se me permite solazarme con esta metáfora lorquiana tan poco difundida. El elogio de la belleza masculina realza rasgos poco transitados por la imagen tradicional de la hombría, por ejemplo, las pinceladas sensuales de *Muerte de Antoñito el Camborio*, -“moreno de verde luna”, “y este cutis amasado/ con aceituna y jazmín”-, las referencias al talle flexible y cimbreante dadas por los juncos, que se suman a los símbolos fálicos. Las navajas, los peces, el viento verde, los cuernos, sugieren el ímpetu del instinto sexual masculino y la mirada lujuriosa del deseo que se expande en la atmósfera cósmica, justificando que se hable del panerotismo lorquiano: “Verde que te quiero verde, /verde viento, verdes ramas”. La asociación del color verde con la sensibilidad homoerótica fue observada por Jung.

En ocasiones se despoja de circunloquios y eufemismos, concentrando las metáforas como en el *Romance del emplazado* dedicado a Emilio Aladrén, un joven amante por quien Lorca se había desviado:

Los densos bueyes del agua
embisten a los muchachos
que se bañan en las lunas
de sus cuernos ondulados

El mismo motivo lúdico se reitera aludiendo a la tradición bíblica judía, al ciclo del Rey Arturo y a la literatura árabe “aljamiada”, en el romance de *San Rafael*:

Niños de cara impasible
en la orilla se desnudan
aprendices de Tobías
y Merlines de cintura
para fastidiar al pez
en irónica pregunta

si quiere flores de vino
o saltos de media luna.
Pero el pez que dora el agua
y los mármoles enluta
les da lección y equilibrio
en solitaria columna.
El Arcángel aljamiado
de lentejuelas oscuras
en el mitin de las ondas
buscaba rumor y cuna

Las manifestaciones homoeróticas más claras del poemario son las estampas de los arcángeles, instaurados en una frontera entre lo sacro y lo profano. La hermosura de *San Gabriel* todavía está lejos de lo sacrílego

Un bello niño de junco,
anchos hombros, fino talle,
piel de nocturna manzana,
boca triste,y ojos grandes

Más transgresor *San Miguel* aparece travestido, con gestos de entrega y coquetería que sugieren una invitación al goce y la satisfacción ante su propio cuerpo. El engalanamiento de los pasos de virgen que salen en las procesiones de semana santa, vestidas de seda, arregladas y enjoradas como seres de carne y hueso es una costumbre arraigada en la religiosidad andaluza pero el fervor callejero encendido por los piropos gritados a voz en cuello guardan poca relación con las voluptuosas descripciones de Lorca, emparentándose más con el retrato desdeñoso de su poema *Canción del Mariquita*.

San Miguel lleno de encajes
en la alcoba de su torre
enseña sus bellos muslos
ceñidos por los faroles.
Arcángel domesticado
en el gesto de las doce,
finge una cólera dulce
de plumas y ruseñores.
...
San Miguel se estaba quieto
en la alcoba de su torre,
con las enaguas cuajadas
de espejitos y entredoses

“Lo de las enaguas del santito en su alcoba”- dice Salvador Dalí en una carta dirigida a Federico en la cual critica el *Romancero* y elogia al autor. En 1928 Luis Buñuel descalificaba los mismos versos con similar ironía peyorativa, extendiendo la acidez -homofóbica- a los críticos y admiradores de Lorca: “los Andrenios, los Baeza, los poetas maricones y cernudos de Sevilla”.

Salvador Dalí y García Lorca habían mantenido una relación íntima tortuosa y prolongada que terminaría con una triste acusación de pederastia mediante la cual Dalí intentó explicar al mundo la separación, alardeando que él habría resistido a los acosos. Por su parte Buñuel, que era conocido como un homofóbico salvaje, competía con Federico por las atenciones de Salvador, que terminó acaparando ambas.

A pesar de las infidelidades- más delicadas aun si no mediaba el amor-, de los ruegos de uno y los desdenes del otro, entre el poeta y el pintor se establecieron intercambios artísticos muy fecundos. Por lo pronto Federico disfrutó de varias estadias en Barcelona y Cadaqués que le abrieron el horizonte europeo, aportando la visión del surrealismo parisino tal como la sentían los amigos de aquella región. Muestra de estos influjos son las obras producidas en conjunto aunando las dotes del dibujante y del poeta que había en cada uno de ellos, como ser las autorrepresentaciones de los dos, con sus cabezas superpuestas, decapitados, mutilados. En estos dibujos la obsesión de Federico por interpretar a la muerte, en actuaciones repetidas entre amigos desde años atrás, entra en consonancia con los motivos oníricos frecuentados por Dalí.

Aunque el andaluz encontró un público catalán entusiasta que siguió sus conferencias y admiró sus dibujos, a partir de estas experiencias Lorca fue profundizando la autocrítica, que ya estaba en germen. Las interpretaciones que lo convertían en poeta de los gitanos ahondaban su malestar. De modo que cuando Dalí y Buñuel le reprochaban ser un poeta trasnochado, anacrónico y tradicional, el contenido, conocido y casi aceptable, no podía molestarle tanto como el tono y las burlas homofóbicas.

Los nuevos desplantes de Dalí que se suman el abandono de Emilio Aladrén configuran una crisis amorosa grave, más aún porque el fracaso frecuente en las pasiones de Federico cuestiona la identidad de género y todas las opciones que lo llevan a preferir hombres muy jóvenes, bellos, casi siempre bisexuales. El enamorado se deshacía por anticiparse a todos sus gustos como sucedió con Emilio, un escultor de escasa valía a quién el poeta trató de promover halagándolo y recomendándolo en el mundo artístico. Sin embargo el joven lo abandonó por una mujer con la cual terminó casándose.

A mi parecer la relación con Salvador tiene otras aristas, no solo porque el deseo de Lorca renace una y otra vez como si no supiera del rechazo que casi siempre lo espera, sino por los proyectos intelectuales y artísticos que promete. Salvador quizás fue un igual con un carácter fuerte, que lo manipulaba mientras lo desafiaba y lo menospreciaba. La represión no surge solo del mundo hostil sino del núcleo mismo del deseo,

con el juego propio de la atracción y la repulsión, o sea, una forma dolorosa de abyección que lo expulsa de sí mismo y del universo.

Nueva York brinda la oportunidad al poeta de salir de sí y lanzarse fuera del abismo, lo cual por paradoja parece ser enfrentarse a sí mismo y a la “otredad”, que no es una vivencia nueva. En el *Poema doble del lago Eden* la evocación de la infancia inocente es brevísima, “Era mi voz antigua/ ignorante de los densos jugos amargos”. La interrumpe la voz viviente invocada en los lamentos reiterados a gritos: “Ay voz antigua de mi amor/ Ay voz de mi verdad/ Ay voz de mi abierto costado”. En un texto donde abundan los versos crípticos, sorprenden esos otros tan francos para decir el dolor y la intención clara de afirmar la identidad desde la emoción, el saber y el cuerpo .

Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,
quiero mi libertad, mi amor humano,
en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera,
¡mi amor humano!

El sujeto poético desterritorializado, es decir, despojado de un aquí y ahora, se reivindica como una persona apasionada, que puede liberarse sin dar razones para el amor y para el dolor. No obstante la alusión a los “niños del último banco” evoca un dato biográfico aportado por un condiscípulo (Gibson, 1998, p 57):

Quiero llorar porque me da la gana
como lloran los niños del último banco

El escolar al que los niños llamaban Federica, quizás amparándose en la animadversión de los docentes, se recluía en el último banco, sintiéndose desde “antiguo” diferente y separado. Los versos siguientes no podrían ser más explícitos:

Quiero llorar diciendo mi nombre,
rosa, niño, abeto a la orilla de este lago,
para decir mi verdad de hombre de sangre
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo

No, no. Yo no pregunto, yo deseo
voz mía libertada...

El acoso y la hostilidad del entorno urbano se acumulan, al igual que en el resto de *Poeta en Nueva York*, en las imágenes grises del aluminio, el alfiler oxidado, la hojalata y el laberinto, todo lo cual conduce a la culpa, el castigo del cuerpo, el paso del tiempo y la persecución.

el laberinto de biombos es mi desnudo el que
[recibe
la luna de castigo y el reloj encenizado.

A lo largo del poemario- no sólo en esta pieza- los símbolos, las metáforas, las visiones, la retórica en general, muestra la proximidad del surrealismo, sin adoptar la irracionalidad o la escritura automática, pero estableciendo una atmósfera abisal y pesadillesca acorde con la experiencia de una o múltiples fracturas. El título del poema invita a una doble lectura que los críticos no suelen precisar. La antítesis fundamental corresponde al campo y a la ciudad; esta última representa un idioma y una cultura ajena, donde reinan las máquinas y el anonimato.

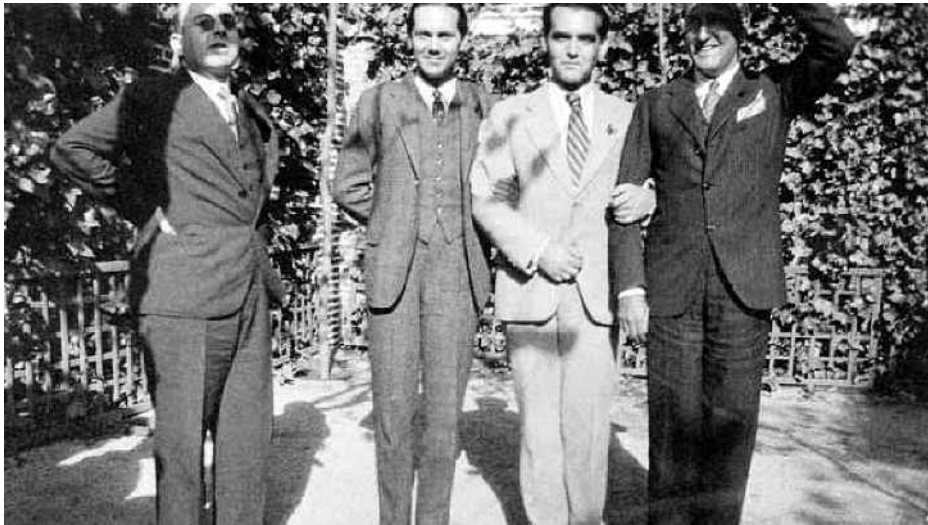
Eden Mill es un lago real donde Lorca pasó unos días descansando del ruido y la vorágine neoyorquina. El nombre del lugar aporta sus connotaciones mítico religiosas. Ese edén puede representar el paraíso de la infancia enfrentado al tiempo dominado por el reloj encenizado.

Pero a su vez es el Edén “donde Eva come hormigas /y Adán fecunda peces deslumbrados”. La alusión a la pérdida de la inocencia, a la tentación y a la esterilidad de la cópula entre varones, sugerida por el pez, símbolo fálico de la penetración, expresa la sensibilidad homoerótica, en especial, si la leemos desde el conjunto de la obra lorquiana. Toda la composición tiene un tono elegíaco; no obstante en esta estrofa el sujeto lírico reclama el acceso al gozo, que está asediado por fuerzas de Saturno, dios del tiempo devorador de sus hijos y asociado a la androginia de Urania:

Dejarme pasar, hombrecillos de los cuernos,
al bosque de los desperezos
y los alegrísimos saltos

Otros textos de *Poeta en Nueva York* tratan la problemática gay a veces en forma de digresión, por ejemplo, la bellísima *Oda a Walt Whitman*, cuyo hilo conductor es el elogio del poeta, “anciano de barba luminosa y casta,” soñado por los maricas. O sea, el elogio de la ancianidad.

La fatalidad del “viejo hermoso”, deseoso de “un desnudo que fuera como un río/ toro y sueño que junte la rueda con el alga, son las muchedumbres de gritos y ademanos/ como gatos y como las serpientes/ los maricas”. Terrible es la ira de Lorca contra los que ahora llamamos trabajadores sexuales, que él contraponen con la homosexualidad naciente del niño y el muchacho que dan los primeros pasos ingenuos a escondidas. Por exceso de prejuicios y de subjetividad, Federico aborrece y repudia otra forma de “otredad”: aquellos que



Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre

se burlan o toman en broma a sus iguales más frágiles o enamoradizos como él. En aquellos deposita la abyección mientras reserva la pureza para quienes puede aceptar como sus semejantes

De nuevo el discurso de las imágenes violentas, pesadillescas, las imprecaciones y los alaridos inauguran un tipo de belleza “fea” que Dalí reclamaba. Entrelíneas él enhebra imágenes delicadas y un decir desnudo para plantear la problemática que siente en carne viva: La edad madura del que todavía ama la hermosura de la juventud que su cuerpo va perdiendo.

En *El diván de Tamarit* y en *Sonetos oscuros* el tono y la temática serán otros, propios de la poesía amoratoria, mientras los que hemos analizado hasta ahora pertenecen a la lírica del sujeto homosexual, todavía sensible a las presiones y prejuicios sociales mientras está saliendo conflictivamente de su “armario”, con una concepción contradictoria de la identidad sexual

A pesar de que Tamarit es el nombre de las tierras de un tío, el título del libro, deliberadamente polisémico, subraya, incluso por su sonoridad, la tradición cultural árabe que está eligiendo como lugar de enunciación lírica. El diván es un mueble de origen otomano que estuvo de moda en Europa desde el siglo XVIII y aún hoy insinúa la molicie y la entrega que invitan al placer y la reflexión. En la literatura árabe el término designa una colección de poemas como la “gacela” y la “casida” que son tipos de composiciones líricas. Lorca no respeta la preceptiva y la métrica original pero opta por una atmósfera erótica y espiritual “oriental” Se trata de la tradición mora aún viva en Andalucía, fortalecida por la reciente publicación de la antología de Emilio García Gómez *Poemas arábigoandaluces* (1930).

Algunas “gacelas” de *El diván* inician el diálogo con el amor ausente que alcanzará estremecedoras cumbres en los *Sonetos*. Todavía predomina la estrategia del

ocultamiento; se habla de sentimientos y gestos sin necesidad de precisar la identidad sexual del ser amado. En la *Gacela del amor desesperado*, la fatalidad abyecta de la pasión se expresa en metáforas de la fealdad y la suciedad que la empujan a la oscuridad del secreto y a la muerte, otro tema recurrente:

Pero yo iré
entregando a los sapos mi mordido clavel

Pero tú vendrás
por las turbias cloacas de la oscuridad

Ni la noche ni el día quieren venir
para que por ti muera
y tú mueras por mí.

El amor secreto e incomprendido de la *Gacela del amor imprevisto* sugiere el cuerpo masculino con las metáforas, sujetas por supuesto a la libre interpretación. Un crítico empeñado en hacer precisiones donde debe primar la sugerencia ve una referencia a la lengua que besa en el colibrí, a mi entender un claro símbolo fálico:

Nadie comprendía el perfume
de la oscura magnolia de tu vientre.
Nadie sabía que martirizabas
un colibrí de amor entre los dientes.

Con su desafiante concisión, los sonetos continúan recurriendo al recato ya sea para evocar detalles íntimos o para definir la naturaleza de un sentimiento que perdura cuando la historia ya está declinando. Sólo un adjetivo masculino permite asegurar que el enamorado se dirige a un varón, en *El amor duerme en el pecho del poeta*

Tú nunca entenderás lo que te quiero
porque duermes en mí y estás dormido

Además del secreto y la incompreensión, los sonetos evocan diversas situaciones o características del amor “oscuro”. La esterilidad, tema obsesivo del poeta, trasciende la mera reproducción biológica, refiriéndose al decir de amor. El núcleo central de *Ay voz secreta del amor oscuro* se lamenta tanto por ese decir inútil e imposible como por la falta de “fruto” de una pasión que es carnal y pura pero por definición es perseguida y censurada, en ese silencio sin confín.

Ay perro en corazón! Voz perseguida
silencio sin confín, lirio maduro

huye de mí, caliente voz de hielo,
no me quieras perder en la maleza
donde sin fruto gimen carne y cielo.

La concepción esencialista se reitera aquí fundiendo al sujeto lírico con una pasión que le es inevitable y natural. Para Federico la identidad no se construye, es algo dado y biológico, que se sufre

Que soy amor, que soy naturaleza!

La locura de amor y la serenidad, el sufrimiento del amor vivido y el dolor de la ausencia, la melancolía y el gozo. Antítesis, paradojas, aporías, promueven ese estremecimiento poético tan peculiar en el que se juega la intertextualidad barroca- Quevedo, Góngora, Shakespeare, remontándose más allá hasta Garcilaso con el genio o la veta surrealista. La atmósfera íntima de estos diálogos amorosos eminentemente cerebrales es el tono coloquial que no puede negar la sinceridad del sentimiento.

No de otra manera pudo emparentarse reiteradas veces el amor humano con “*la noche del alma*” de San Juan de la Cruz.

Llena pues de palabras mi locura
o déjame vivir en mi serena
noche del alma para siempre oscura

García Lorca solía explicar su poesía en conferencias pero también reconocía que no sabía qué quería decir determinado verso hermoso e ineludible. No vamos más allá de ese misterio.

Paradojas y leyenda negra: Vicente Aleixandre

Aparte de ser un gran poeta -que no es poca cosa- Vicente Aleixandre pasó una vida anodina sin acon-

tecimientos o hazañas que no refirieran a la salud o a la literatura. Sus horas transcurrieron como si sólo hubiera contemplado la vida gay de su entorno inmediato, que recordaba y sabía al dedillo, siempre con una opinión autorizada, medida y razonable. Sin embargo, en el fondo, fue un homosexual secreto. Bien conocido por sus visitantes más asiduos, no manifestaba incomodidad con la situación ni con su condición a pesar de las anécdotas y aventuras heterosexuales, que a veces ponía a circular

Decía ser liberal de izquierda y supo ser republicano cuando hizo falta; sobrevivió la guerra civil, recuperó su legendaria casa de Velintonia que según contaba le fue arrebatada y destrozada por los “rojos”. No quiso o no pudo exiliarse sobreviviendo a la dictadura en el chalet que fue convirtiéndose en un foco de supervivencia cultural, donde ejercía su magisterio benefactor entre los jóvenes y movía los hilos del mundo editorial. La hospitalidad del autor colaboró con la construcción y la conservación de la memoria literaria haciéndolo objeto de una admiración y agradecimiento que superó el malestar provocado entre algunos sectores por su ingreso a la Real Academia Española (1949) y el premio Nobel que le fue concedido en 1977. Ser galardonado durante la dictadura levantaba sospechas porque, en definitiva, la tolerancia del régimen para con las “desviaciones” del autor mejoraba la imagen internacional del franquismo alentando la expectativa de una transición democrática, incluso dentro del país.

La doble o triple vida de Aleixandre es toda una incógnita en varios planos. Solía testimoniar con el respeto deseable los secretos de sus visitantes, a quienes escuchaba y aconsejaba en materia literaria y también en cuanto a la conveniencia o no de sus relaciones amorosas. Con excepción de los íntimos frente a los cuales disimulaba -el recalcitrante Dámaso Alonso-, casi todos sus amigos conocían y custodiaron su vida íntima con discreción, tal cual él lo deseaba, hasta después de su muerte, cuando explotaron de manera escandalosa las acciones judiciales de la viuda de Carlos Bousoño reclamando la propiedad de las cartas de amor escritas a su esposo durante años, que fueron incluidas en el expediente, en la prensa y en la exitosa biografía de Emilio Calderón.¹¹

Recluido en su chalet de la calle Velintonia a causa de “la mala salud de hierro” que lo acompañó de por vida, hasta la guerra civil los miembros más afines de su generación lo frecuentaban y hacían fiestas en las cuales Federico tocaba el piano y “hasta llegaban a bailar” (Gibson, 1998)- detalle que ha sido puesto en duda como si fuera muy pecaminoso. Tal como se ve en las fotos, corpulento, siempre bien trajeado y elegante, los ojitos un poco entornados y la media sonrisa úmida flotando entre la nariz larga y la mandíbula saliente,

Vicente participaba desde una modesta segunda fila de los proyectos culturales, aunque permanecía mucho en su hogar bajo el cuidado de su familia con la que siempre convivió contribuyendo con la imagen pública de buenas costumbres. Si sus parientes se preocuparon en exceso por su tuberculosis renal, realmente muy delicada, o por el bullicio de sus amistades, nada de esto ha trascendido y solo pueden adivinarse los prejuicios porque Vicente no quiso publicitar su homosexualidad en vida de su hermana para no mortificarla.

Completando la figura respetable, el escritor contaba las aventuras heterosexuales de esa época. Con la actriz Carmen de Granada, que le contagió una enfermedad venérea de muy lenta recuperación, y con la californiana Margarita Alpers, a quien conoció en la Residencia, y con quien tuvo relaciones muy apasionadas. Esta última había vuelto a vivir con su esposo en Estados Unidos, no sin antes sembrar una duda. Juanita, que acompañó la visita de Margarita muchos años después, podría haber sido hija de los dos, como el poeta se complacía en sugerir.

En paralelo con esta historia, Vicente había conocido en los mismos círculos a Eva Seifart, alemana, siete años mayor que él, que daba clases de su lengua materna. A pesar de que el escritor no la consideraba atractiva, mantuvo con ella un vínculo por décadas, durante las cuales el sexo fue dejando lugar a la amistad, las confidencias y las estadías de ella en la residencia veraniega de Miraflores. Para mantener la fama de bisexual - cierta o no-, que al poeta le agradaba cultivar, alcanzaba con la existencia comprobada de Eva y con alguna suposición más, que le permitía pasar por un inofensivo solterón entre los círculos conservadores.

Otra paradoja es que, siendo un gran poeta del amor, sus composiciones no pusieron en peligro las experiencias clandestinas que, en aquella época, lo hubieran aniquilado, cárcel mediante. Dejando de lado las casualidades que pudieran protegerlo, una de las claves reside en la retórica con que dio voz a sus pasiones ocultas y con la cual fue acompañando los cambios culturales.

Por otra parte, premiado en sus inicios literarios por sus libros de amor más intensos, extraña la paradoja de que alcanzara con rapidez fama de atrevido e innovador, en el campo poético por supuesto y quizás también en el plano de una vida afectiva clandestina, tan reservada como expuesta.

En lo demás Vicente fue moderado, amable y correcto. Según mi parecer, su situación personal presentaba tantas limitaciones que no hubiera sobrevivido al franquismo de no ser por su habilidad para andar en la cuerda floja, aprovechando las ventajas familiares

y las pequeñas libertades derivadas de su ponderado “savoir faire”. No creo yo que actuara como un calculador acomodaticio pero en cambio supongo, que sin proponérselo, fue un manipulador excelso.

En el arte de la poesía amorosa, consagrada mientras iba construyendo la sofisticada y paradójica imagen pública, se vislumbran emociones auténticas representadas en forma de símbolos, visiones y cosmovisiones asociados a las vivencias eróticas.

A partir de la reseña escrita por Pedro Salinas en 1935 en ocasión de la edición de *La destrucción o el amor*, esa etapa de la producción alexandrina ha sido considerada por la crítica como el resultado de una postura panteísta, de una ambición cósmica¹². En esa breve nota rica en ideas fecundas a las que hemos de volver, Salinas comenta, aludiendo a la dificultad de los poemas: *El anhelo de fusión da en la confusión*. Carlos Bousoño, continuó analizándolos en el libro de 1950 alrededor del cual se fue concitando el consenso de los estudiosos.¹³ En la primera etapa de la obra, que termina con *Sombra del Paraíso*, predominaría el estilo cósmico, mientras en la segunda, que comienza con *Historia del corazón*, lo haría el estilo histórico o realista, que concentra la solidaridad amorosa en el vivir humano. Los dos últimos poemarios publicados en vida constituyen otro apartado donde la vejez del hombre y el conocimiento reciben la mirada de un poeta que advierte el final de sus días.

Para Bousoño los libros iniciales giran alrededor de “su solidaridad amorosa” con el cosmos que “lo conduce a un panteísmo en el que el amor es la sustancia unificadora” y la destrucción, una forma de fusión con el mundo. Leopoldo de Luis, crítico y biógrafo a tener en cuenta, se refiere a las dos etapas mencionadas pero puntualizando que en la obra completa se “percibirá una visión solidaria, de una concepción totalizadora del mundo”. Coincidencias similares con matices personales se observan en los comentarios de los especialistas más destacados aunque nada es mejor que el aval dado a estas valoraciones por Alexandre en una carta de 1940 dirigida a Dámaso Alonso, que transcribo casi en su totalidad.

Siento en mí una especie de leonina fuerza inaplicada, un amor del mundo, que a mí, hombre en reposo, me hace sufrir o me exalta. Tengo una visión unitaria de la vida, combatido yo en doble corriente. De un lado, un egocentrismo que me hace traer a mí el mundo exterior y asimilármelo; y de otro, un poder de destrucción en mí en un acto de amor por el mundo creado, ante el que me aniquilo. En el fondo es absolutamente lo mismo. Los límites corporales que me aprisionan, se rompen, se superan, en esa suprema unificación o entrega, en

que, destruida ya mi propia conciencia, se convierten en el éxtasis de la naturaleza toda.

Por eso el amor personal, es decir, individual, en mí trasciende siempre en imágenes a un amor derramado hacia la vida, la tierra, el mundo. Cuántas veces confundo a la amante con la amorosa tierra que nos sustenta a los dos! En el fondo no es más que el ansia de unificación, de la cual el amor es como un simulacro, el único posible en la vida, porque su cabal logro no está más que en la verdadera destrucción amorosa: en la muerte. Todo esto de mí lo sabes tú bien, aunque nunca te lo he formulado con tanta concreción. La conciencia de ello la tengo desde hace varios años. Sabiéndolo, fácil es explicar mi amor por la naturaleza, mi sensibilidad por el placer de los sentidos, vista, oído, etc... mi adoración por la hermosura visible y hasta la mística de la materia que indudablemente hay en mí.¹⁴

En varios prólogos a sus libros el autor continuó subrayando estas ideas, con las cuales no discrepo en tanto son una mirada y una introducción a la obra autorizada nada menos que por el propio creador. No obstante son posibles otras aproximaciones que intentan descubrir el deseo sexual encubierto en los poemas de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*, compuestos entre 1930 y 1933.

En estos años el joven escritor vivió experiencias determinantes. Ya había optado por la homosexualidad, al parecer iniciada en 1928, y mantenida en exclusividad de ahí en adelante. Las visitas de Eva fueron un escudo más que oportuno para mantener en secreto el nuevo rumbo de su vida. Como ya he comentado era frecuentado por amistades entre las cuales se distinguía el grupo de artistas homosexuales, entre ellos Lorca y Cernuda, con quienes intercambió confesiones y preocupaciones. Por el primero de ellos conoció a quien fuera su pasión más importante del periodo: Andrés Acero, militante de la UGT, preso antes durante la dictadura de Primo de Rivera y exiliado luego en México donde murió. El compromiso político del amante quizás alimentara el entusiasmo con que salió a la calle en compañía de Cernuda a festejar la llegada de la república.

No menos relevante fue el curso de su enfermedad, que culminó en 1932 en la extirpación de un riñón. Lorca, que lo acompañó a la clínica, comentó en su correspondencia la gravedad de la situación, ante la cual Vicente se había echado a llorar y él tampoco había logrado contenerse. El peligro que corría en opinión de los médicos, debe haberle hecho sentir la cercanía de la muerte. De modo que en la escritura de estos poemas los avatares biográficos no fueron cosa secundaria.

En cambio la superficie de los versos en nada evidencia semejantes acontecimientos, en consonancia con las aspiraciones de la poesía pura, que apreciaba la supresión de la anécdota personal. El surrealismo, que abría las compuertas del inconsciente, propiciaba la liberación lírica inmersa en un torrente de imágenes, símbolos, visiones, que no tenían por qué manifestar ni un contenido preciso o claro ni una trabazón lógica. Las lecturas de Joyce, Rimbaud, Lautréamont y otros precursores, sumadas a las ideas de Freud recién llegadas a España, sirvieron de acicate para lo que en palabras de Salinas fue la adopción decidida, con una brillantez y un acierto no superados en español, de “todas las libertades ofrecidas por esta escuela” (el surrealismo).

Claramente onírica es la construcción de los espacios cósmicos- la tierra, la selva, el mar, el cielo- que no responden a una topografía verificable en la geografía ni a una tradición poética consolidada, como podrían ser el lugar ameno de la poesía bucólica o el paisaje romántico de las ruinas invadidas por la vegetación o bañadas por la luz de la luna. Si el estilo de Aleixandre es romántico o neorromántico, como sostienen muchos críticos de Salinas en adelante, no lo es por el paisaje del alma, que en nuestro poeta quería ser paisaje del inconsciente, sino por la aspiración panteísta a fusionarse con la naturaleza, que en Aleixandre muestra el signo paradójico de una sofisticada elaboración racional del plano lingüístico y estético.

Espadas como labios, *Pasión de la tierra* son dos poemarios escritos durante el mismo período y tan hermanados que intercambiaron sus títulos. Este último, un libro de poemas en prosa, publicado fuera de España y por lo tanto clandestino, entreteje el imaginario, la atmósfera y el sentido oculto con las composiciones de *Espadas*, que buscan su centro, al decir de Puccini¹⁵, en la dirección de una idea o una emoción. Así Leopoldo de Luis identifica el inicio de una veta o una constante subterránea en *El amor no es relieve (Pasión de la tierra)* “en el cual el poeta siente que la tierra y el fuego saben en la boca de la amada a muerte, centralización del amor y el cuerpo amado en la entraña telúrica”: tus dientes blancos están en el centro de la tierra¹⁶.

En el marco de este descenso a los infiernos o salto abisal, *En el fondo del pozo* expresa el sentir de *El enterrado* (referido entre paréntesis a modo de subtítulo). Haciendo honor al raciocinio de la composición se perciben tres momentos; primero, la descripción de un pozo donde una mano quiere emerger; segundo, la evocación de la dicha amorosa; tercero, la fusión del cuerpo con la tierra. Los versos van nombrando las distintas partes del cuerpo recorridas primero por el deseo y luego por el placer. Refiriéndose a la mano:

un impulso hacia arriba aspira a luna,
a calma, a tibieza, a ese veneno
de una almohada en la boca que se ahoga

Unos versos más adelante el sujeto lírico recuerda la satisfacción de la pulsión sexual y la distorsión de la percepción temporal que la acompaña, el “tiempo caliente” identificado con los gestos de amor. En la sugerencia de la búsqueda y el placer carnal el poeta acude a varias estrategias de ocultamiento transitadas por la poesía “que no osa decir su nombre”, No hay en el texto indicaciones sobre el género del ser amado, que se encuentra casi elíptico, fusionado con el sujeto lírico enterrado en la tierra. El cuerpo aparece representado por partes- mano, boca, labios, pecho- no sólo separadas, sino disminuidas en su sugestión erótica; la delicadeza y la suavidad que las caracteriza insinúan la espiritualización de la situación.

recuerdo que los labios, sí, hasta hablaban
...
Tiempo de los suspiros o de “adórame”,
cuando nunca las aves perdían plumas.

Tiempo de suavidad y permanencia,
los galopes no daban en el pecho,...

Nuevamente la reticencia, y otras figuras retóricas como ser la elipsis, la sinécdoque y la metonimia dominan la descripción de la cópula, que incluso admite la posibilidad heterosexual. La unión carnal libera los humores fisiológicos, viscosos, pegajosos, olorosos que suelen provocar asco, repulsión, aún asociados al placer. La cultura española, como ya sugerimos, mantenía el gozo bajo sospecha. El conflicto entre la prohibición y el atractivo ineludible de la pulsión sexual genera un sentimiento indigno y descalificador que debe esconderse y borrarse, cuya importancia es señalada por el psicoanálisis, sobre todo lacaniano: la abyección.

Siguiendo con la interpretación psicoanalista, la solución de Aleixandre es el enaltecimiento, la trascendencia cósmica, o sea, la sublimación, que obtiene ventajas expresivas del surrealismo y de las ideas de Freud. Cernuda, gran conocedor del poeta, observó con la acidez crítica que lo caracterizaba, “Este [el superrealismo] acaso fuera para Aleixandre no tanto una liberación como una máscara, máscara bajo la cual entredcir lo que de otro modo no hubiera tenido valor para aludir en su obra”.¹⁷

En estas opiniones que evidencian el alejamiento de los dos amigos subyace la acusación de hipocresía, como si Vicente escribiera estos versos por comodidad, eligiendo la salida más fácil. Sin embargo la fractura

se intuye en este verso enigmático- “cuando nunca las aves perdían plumas”- y en las referencias al veneno, a la respiración jadeante, a la aniquilación y la plenitud que se cierne sobre el cuadro amoroso con connotaciones de violencia moderada y antitética. Por otra parte la sublimación que transfiere las energías de la pulsión sexual a otro campo de actividad en buena parte habría posibilitado la inscripción de estas emociones en el campo artístico de la escritura.

Volviendo al poema, las últimas estrofas relativas a la fusión con la tierra, a la aniquilación del yo y a la muerte se inician con este verso, en el que puede leerse la alusión casi inequívoca a la suspensión temporal del orgasmo: “Así la eternidad era el minuto”

De una manera bastante transparente para el estilo de este primer Aleixandre, el placer obtenido en respuesta a la excitación sexual resulta transferido a un espacio elemental, la profundidad de la madre tierra. Por lo tanto el orgasmo, imaginado como algo oculto, que no se puede nombrar como si fuera abyecto y, en consecuencia, digno de ser reprimido, trasciende a un espacio prestigioso, más puro- virginal- y también conquista su necesaria sublimación. La hermosa enumeración caótica reitera la antítesis entre lo tierno y lo cortante, sugiriendo la ambigüedad de los recuerdos desatados por lo sublime¹⁸.

Oh sí, en este hondo silencio o humedales,
bajo las siete capas de cielo azul, yo ignoro
la música cuajada en hielo súbito,
la garganta que se derrumba sobre los ojos,
la íntima onda que se anega sobre los labios.

Dormido como una tela
siento crecer la hierba, el verde suave
que inútilmente aguarda ser curvado.

Una mano de acero sobre el césped,
un corazón, un juguete olvidado,
un resorte, una lima, un beso, un vidrio.

Una flor de metal que así impasible
chupa de tierra un silencio o memoria.

Pocas veces Aleixandre se confiesa vulnerable, necesitado de una presencia protectora y de un oído comprensivo. El poema *Madre, madre, de Espadas* me impresiona por su rareza. Comienza demostrando su raigambre subterránea y abisal: “La tristeza u hoyo en la tierra” y culmina con esta dramática invocación que mueve a interpretarla como la súplica o solicitud de aceptación para definirse como quien es.

-Madre ¿me escuchas?; eres un dulce espejo donde una gaviota siente calor o pluma.

En este caso la madre tierra ya no es sólo un espacio acogedor de dicha. La herida, pozo, corazón de alambre, extravío, se ubica en el cuerpo y en el interior del yo que sufre el desgarramiento de afuera y adentro. Los dos poemas sarcásticos, *El vals* y *El salón*, que parodian los salones dieciochescos de Darío, invitan a avizorar la hostilidad y la falsedad de las apariencias sociales ubicadas afuera pero nada indica que en este texto el yo poético hable de un conflicto de género. En cambio es innegable el sentimiento de exclusión y rechazo afectivo.

Madre, madre, te llamo;
espejo mío silente,
dulce sonrisa abierta como un vidrio cortado.
Madre, madre, esta herida, esta mano tocada,
madre, en un pozo abierto en el pecho o extravío
....
-Madre ¿me escuchas? Soy yo que como alambre
tengo mi corazón amoroso aquí fuera.

La necesidad de afirmación y definición personal no es tan clara y contundente como las expresiones de Lorca analizadas antes, aunque la ambivalencia de la madre, espejo “silente” que parece no escuchar y es invocada con dolor, delata la intimidad escindida. Cernuda también fue capaz de observar, con otra comprensión, los obstáculos que incidían en la autoaceptación de su amigo.

[Para Aleixandre] el superrealismo fue el medio de hallarse a sí mismo, a su ser más recóndito e insospechado que para aparecer a la luz acaso necesitaba aquel reactivo. Demasiadas cosas pesaban sobre la vida y la conciencia del poeta: el medio social, la familia, su propio instinto de las conveniencias, bastante fuerte en él; de ahí que el superrealismo le atrajese de una parte, como técnica para expresar todo aquello que yacía en la subconsciencia, y de otra parte, porque su misteriosa manera de decir le permitía al mismo tiempo eludir la comprensión ajena de las verdades íntimas¹⁹

Otros poemas evocan dimensiones cósmicas como el que transcribimos en su totalidad a continuación. La antigüedad, la lejanía y la virginidad del espacio enuncian en los dos primeros versos el carácter fantástico o imaginario del lugar, corroborado por los animales que surgen del estallido de imágenes, a modo de corriente psíquica inconsciente. Casi todos ellos depredadores, las bestias tienen en común los apéndices punzantes y afilados. Sería una ingenuidad suponer que el simbolismo fálico de dientes, uñas, pinzas indica de manera

inequívoca intenciones masturbatorias u homosexuales. Cabe advertir que en general se alude a sujetos y objetos del amor que implicaría de por sí, también en el caso de la heterosexualidad, una relación afectiva destructiva, según lo señala el título del poemario.

El contraste entre salvajismo y debilidad tiene su cumbre emotiva en el cervatillo ya devorado y en la “pulcra coccinella”. El coleóptero, que en el Río de la Plata conocemos como san antonio, en España lleva el nombre de mariquita, en homenaje a la virgen María, su capa roja y sus siete alegrías. Pese a su tamaño, es un depredador, enemigo natural del pulgón, plaga de los cultivos. Quién sabe si Aleixandre conocía estos detalles pero no hay duda de que es el único ejemplar del bestiario que podía haber observado directamente en su jardín y es muy significativo que sustituyera el nombre vulgar, que como sabemos designa a los homosexuales callejeros, menospreciados en su círculo de amigos. Doblemente enmascarado detrás de la denominación científica y debajo de su bello caparazón, el coleóptero lleva sus alas rojas, a diferencia de las adjudicadas a la selva que son de oro.

La selva y el mar

Allá por las remotas
luces o aceros aún no usados,
tigres del tamaño del odio,
leones como un corazón hirsuto,
sangre como la tristeza aplacada,
se baten con la hiena amarilla que toma la forma
[del poniente insaciable.

Oh la blancura súbita,
las ojeras violáceas de unos ojos marchitos,
cuando las fieras muestran sus espadas o dientes
como latidos de un corazón que casi todo lo ignora,
menos el amor,
al descubierto en los cuellos allá donde la arteria
[golpea,
donde no se sabe si es el amor o el odio
lo que reluce en los blancos colmillos.

Acariciar la fosca melena
mientras se siente la poderosa garra en la tierra,
mientras las raíces de los árboles, temblorosas,
sienten las uñas profundas
como un amor que así invade.

Mirar esos ojos que sólo de noche fulgen,
donde todavía un cervatillo ya devorado
luce su diminuta imagen de oro nocturno,
un adiós que centellea de póstuma ternura.

El tigre, el león cazador, el elefante que en sus
 [colmillos lleva algún suave collar,
 la cobra que se parece al amor más ardiente,
 el águila que acaricia a la roca como los sesos
 [duros,
 el pequeño escorpión que con sus pinzas solo
 [aspira a oprimir un instante la vida,
 la menguada presencia de un cuerpo de hombre
 [que jamás podrá ser confundido con una selva,
 ese piso feliz por el que viborillas perspicaces hacen
 [su nido en la axila del musgo,
 mientras la pulcra coccinela
 se evade de una hoja de magnolia sedosa...
 Todo suena cuando el rumor del bosque siempre
 [virgen
 se levanta como dos alas de oro,
 élitros, bronce o caracol rotundo,
 frente a un mar que jamás confundirá sus espumas
 [con las ramillas tiernas.

La espera sosegada,
 esa esperanza siempre verde,
 pájaro, paraíso, fasto de plumas no tocadas,
 inventa los ramajes más altos,
 donde los colmillos de música
 donde las garras poderosas, el amor que se clava,
 la sangre ardiente que brota de la herida,
 no alcanzará por más que el surtidor se prolongue,
 por más que los pechos entreabiertos en tierra
 proyecten su dolor o su avidez a los ciclos azules.

Pájaro de la dicha,
 azul pájaro o pluma,
 sobre un sordo rumor de fieras solitarias,
 del amor o castigo contra los troncos estériles,
 frente al mar remotísimo que como la luz se retira.
(La destrucción o el amor)

En este poema la pulsión erótica parece no culminar, a pesar de ser ardiente, quedando detenida en la esperanza, “pájaro, paraíso, fasto de plumas no tocadas”. El pájaro y la pluma son imágenes reiteradas en esta poesía, quizás sin que el escritor haya advertido su uso en la jerga homosexual. No es necesaria la aclaración para disfrutar la condensación y las muchas sugerencias de la estrofa, entre las que se cuentan la idea del castigo y la esterilidad que la cultura conservadora reserva para los gays.

También la luz es un elemento recurrente en la elaboración visual y simbólica, que alude con ella a la altura, la ascensión, la pureza y el brillo. En este sentido las visiones aleixandrinas no son del todo ajenas a la alegoría de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, en la cual el autor se presenta a sí mismo como personaje en

una selva oscura, cercado por las fieras que simbolizan la tentación; luego de lo cual desciende al Infierno, prosigue por el Purgatorio y termina elevándose al Paraíso donde conoce la luz deslumbrante de Dios en compañía de su amada. Las diferencias entre las dos obras son evidentes, destacándose la alegoría aleccionadora y dogmática ausente por completo en la experiencia poética de Aleixandre.

En el siguiente poema sorprende el diálogo amoroso y la reacción airada del sujeto lírico ante el exceso de amor. Hablando con el ser amado o consigo mismo, pues no delata la identidad del “tú” por él interpelado, el amante pregunta por las palabras y por el manto que oculta el desnudo y la cintura que siente la presión de una “secreta mano”. Manto, vestido, palabras que ocultan la “herida”, son las máscaras contra las cuales el yo se rebela. También el tema del poema discurre escondido detrás de la explosión metafórica. El secreto es el desgarramiento “que a sí mismo se ignora” junto con la búsqueda del amor imposible o el desnudo, dicho de otro modo, la búsqueda infructuosa del desmascaramiento.

El desnudo

Basta, basta.

Tanto amor en las aves,
 en estos papeles fugitivos que en la tierra se buscan,
 en ese cristal indefenso que siente el beso de la luz,
 en la gigante lámpara que bajo tierra solloza
 iluminando el agua subterránea que espera.

Tú, corazón clamante que en medio de las nubes
 o en las plumas del ave,
 o en el secreto tuétano del hueso de los tigres,
 o en la piedra en que apoya su cabeza la sombra

Tú, corazón que dondequiera existes como existe
 [la muerte,
 como la muerte es esa contracción de la cintura
 que siente que la abarca una secreta mano,
 mientras en el oído fulgura un secreto previsto.

Dí, qué palabra impasible como la esmeralda
 deslumbra unos ojos con su signo durísimo,
 mientras sobre los hombros, todas, todas las plumas
 resbalan tenuemente como sólo memoria.

Dí, qué manto pretende envolver nuestro desnudo,
 qué calor nos halaga mientras la luz dice nombres
 mientras escuchamos unas letras que pasan,
 palomas hacia un seno que, herido, a sí se ignora.

La muerte es el vestido.

Es la acumulación de los siglos que nunca se olvidan,
es la memoria de los hombres sobre un cuerpo único,
trapo palpable sobre el que un pecho solloza
mientras busca imposible un amor o el desnudo.

(*La destrucción o el amor*)

Si se incluyen las antologías, después de 1936 Vicente Aleixandre editó más de una decena de libros, en los cuales la memoria, la palabra, la muerte, el amor imposible, la tristeza, el tiempo continuaron desfilando con diferentes acentos mientras mantenía la firme resolución de ser un poeta lírico con una intimidad secreta. En *Horas sesgas (Poemas de la consumación, 1968)* pueden leerse estos versos seleccionados casi al azar:

Durante algunos años fui diferente,
o fui el mismo...

...

Amé a quienes no quise y desamé a quien tuve

...

No sé si me conocí o si aprendí a ignorarme

...

Narciso es triste.

Referí circunstancia. Imprequé a las esferas
y serví la materia de su música vana,
con ademán intenso, sin saber si existía

...

El secreto guardado a ultranza, ese “ignorarse” contrariando los usos de los nuevos tiempos, tal vez explica cómo y por qué su obra ha venido perdiendo ascendente entre las generaciones más jóvenes.

Luis Cernuda, rebelde y reflexivo

Alrededor de Luis Cernuda también hay una cuestión de imagen en un sentido amplio. La figura del dandi le cae muy bien, aunque es peligroso quedarse solo en el elegante cuidado de su aspecto físico y su indumentaria, en la altanería provocadora de sus actitudes sociales y en la distinción intelectual. Polémicos y contradictorios, todos estos juicios en parte serían acertados, si les quitáramos la connotación de frivolidad. Nunca tuvo el escritor ese costado lúdico e infantil que fue la ruina de Oscar Wilde; tampoco hubo en su vida momentos de esplendor y aplauso. No obstante el escándalo y la animadversión los recibió de manera soterrada e indiferente porque Luis, muy tímido y reservado, parecía no hacerse notar, pasar desapercibido. Sin embargo su vida y su presencia cuestionaban las convenciones burguesas y conservadoras; la dependencia familiar que protegía los señoritos andaluces que eran sus amigos; la hipocresía y la corrupción que imperaba en la economía, las costumbres y la afectividad.

Por supuesto que la manera abierta y franca con que había asumido y vivía su homosexualidad era una bofetada para aquella sociedad represora y pacata. Todavía un veinteañero, fallecidos sus padres, quemó las naves, abandonó Sevilla y pasó por Málaga donde tuvo su primer amor conocido, Gerardo Carmona. La lectura de André Gide, fundamental en la comprensión de su opción de género y en el despeque vital, inspiró su ensayo, escrito en 1946, que documenta la lucidez y la racionalidad de las ideas y las decisiones adoptadas dos décadas antes.

Todo lo que vive, por el hecho de vivir, está dentro de lo natural, y en cuanto natural es normal. Es la costumbre vulgar, y justamente llamada segunda naturaleza, la que empuja a verlo así; y respecto de la emoción amorosa, a quien la siente en forma considerada como normal, la costumbre le hace no darse cuenta de que la perversión atribuida a esa misma emoción, cuando toma otra forma considerada como anormal, no es siempre privativa de ésta ni determinada por su objeto. Si la costumbre no lo ocultara debería reconocerse que el amor normal es o puede ser igualmente perverso; que no es el objeto del sentimiento amoroso lo que califica o descalifica a este, sino que es el sujeto de tal sentimiento quien le confiere dignidad, aunque anormal su objeto, y abyección aunque normal.²⁰

Quizás con la intención de evitar reiteraciones innecesarias para la claridad de la idea, el autor cae en usos inapropiados de la palabra “normal”, definida con exactitud antes en el mismo párrafo pero, a mi entender, no es necesario tanto celo cuando el razonamiento es impecable y la acusación a los hipócritas, que sigue desarrollando en el ensayo, tan contundente.

De este orden es su rebeldía. Haya sido o no una reacción al padre militar y al breve pasaje por el ejército que él mismo había decidido, su oposición alcanzó a la sociedad en su conjunto, por lo cual Cernuda se convirtió en un militante de izquierdas independiente o sin partido, muy cortejado por los comunistas de los cuales estuvo cerca en breves lapsos, siempre sin aceptar ataduras. El compromiso político es visible y activo, por ejemplo, en su participación en las Misiones pedagógicas durante la República a partir de 1931 y en las actividades organizadas en Valencia en 1936 por la “Alianza de intelectuales antifascistas para la defensa de la cultura”. El poeta, que ya había ejercido un lectorado en la universidad de Toulouse en 1928, se enteró del asesinato de García Lorca mientras se encontraba en París como agregado de la Embajada de España. A su regreso se alistó en el Batallón Alpino que lo envió a la

Sierra de Guadarrama. Mientras daba un ciclo de conferencias en el Reino Unido se instaló la dictadura por lo cual no pudo volver e inició el exilio que se extendió hasta su muerte en México (1963).

Estos rasgos consecuentes en la conducta de Cernuda se combinan con los problemas de carácter, que de verdad sufría, tergiversados por la mala fama y transformados en la leyenda negra que él cultivó construyendo el mito del poeta moderno, romántico y maldito. Concha Méndez, la poeta sinsombrero, casada con Manuel Altolaguirre que fue su amiga desde la época madrileña y que lo acogió en su casa mexicana,²¹ atestiguaba que era retraído, taciturno, de humor cambiante, hipersensible y, por momentos, insociable. Se le acusaba de resentido y vengativo. Algo de eso hay en el rencor que guardó siempre hacia las críticas adversas como la de Juan Ramón Jiménez, centrada en una presunta imitación de Jorge Guillén. Tampoco olvidó a Pedro Salinas, profesor suyo en la Universidad sevillana, que lo había estimulado prestándole los libros de Gide entre otros y le había conseguido el puesto de Toulouse.²² El resentimiento llegó hasta un poema de *Desolación de la Quimera* donde alude al título de “licenciado vidriera” que le había adjudicado su maestro. Como se sabe el personaje cervantino había sido envenenado con vidrio y en medio de su locura no dejaba de lanzar críticas sarcásticas e hirientes, sin parar mientes en el lugar o la ocasión. La ocurrencia de Salinas se cebaba también en el carácter de malagueño advenedizo que el personaje superaba gracias a la educación. Lo cierto es que intercambiaba ataques con prácticamente todos los compañeros de generación contribuyendo con su pluma filosa y su aislamiento a que se lo acusara de paranoico y narcisista, atribuyendo la conflictividad de su personalidad a la homosexualidad.

Tal vez Cernuda se excedía en la defensa de la opción de género dirigiendo descalificaciones indebidas hacia los heterosexuales. Intransigente en todo y en especial en este asunto, no aceptaba la abyección sino que la combatía en la práctica no dejándose ganar por la represión. Los mecanismos de sublimación que operan en su poesía son distintos a los analizados con respecto a Aleixandre porque Cernuda no sentía oprobio ni indignidad a causa de su condición y por lo tanto, lejos de ocultarla, la exhibía con naturalidad, sin extralimitarse -eso creo-. En este marco no permitía que nadie menoscabara su dignidad.

En su minucioso análisis sobre este punto, Derek Harris²³ sostiene que la crítica ha fracasado en la necesaria separación de la persona con su carácter conflictivo y el poeta, que en su obra trasciende su personalidad antipática, contraria a las convenciones, con una poesía que iluminó su experiencia personal con una mirada

ética que la convertía en una crítica sobre toda la existencia humana.

Es excepcional por su cercanía con la poesía político-social, y más para el periodo inicial al que pertenece, el ejemplo del poema *¿Son todos felices?*²⁴ que comienza demoliendo los valores “nacionales” para desentrañar gradualmente la frustración individual y el desengaño amoroso, que motiva la ironía trágica del título:

El honor de vivir el honor gloriosamente,
El patriotismo hacia la patria sin nombre,
El sacrificio, el deber de labios amarillos
No valen un hierro devorando
Poco a poco algún cuerpo triste a causa de ellos
[mismos.

Abajo pues la virtud, el orden, la miseria;
Abajo todo, todo, excepto la derrota,
Derrota hasta los dientes, hasta ese espacio helado
De una cabeza abierta en dos a través de soledades,
sabiendo nada más que vivir es estar a solas con la
[muerte.

En cambio el texto es representativo del tono coloquial, y de la intención todavía no lograda de desembarazarse de la ampulosidad. El estilo que los detractores confundieron con sequedad, indiferencia hacia la vida y frialdad, se verá profundizado cuando Cernuda estudie la literatura inglesa y alemana, incursionando a fondo en Robert Browning, William Yeats, Rainer M. Rilke y Friedrich Hölderlin a quien tuvo oportunidad de traducir durante su exilio británico. El “carácter” europeo en el ámbito cultural y el dominio de las lenguas extranjeras lo distingue de los coetáneos más acotados a la tradición castiza. Dentro de esta demuestra la inclinación al despojamiento lírico en la predilección por Garcilaso en lugar de Góngora, cuyo homenaje igualmente acompañó. En cuanto a la adopción ponderada del surrealismo, se apartó de la escritura automática como casi todos los poetas del 27, pero se inscribió en las vertientes francesas transitadas por Pierre Reverdy y Paul Eluard y con anterioridad por los precursores simbolistas Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud y Paul Verlaine.

En las estrofas finales del mismo poema la alusión al mito platónico de las dos cabezas y a Urania, la metáfora desarrollada del pájaro con brazos de mujer y voz de hombre, los frutos podridos y la mano disecada muestran la exploración sutil y depurada de la anécdota amorosa, obviamente homosexual.

Ni siquiera esperar ese pájaro con brazos de mujer,
Con voz de hombre oscurecida deliciosamente,
Porque un pájaro, aunque sea enamorado,

No merece aguardarle como cualquier monarca
Aguarda que las torres maduren hasta frutos
[podridos.

Gritemos solo,
Gritemos a un ala enteramente,
Para hundir tantos cielos,
Tocando entonces soledades con mano disecada.

El surrealismo, entendido no como una técnica literaria sino como una forma de bucear en lo más hondo de su sentir lo condujo a una paulatina toma de conciencia y a la meditación que lo ayudaba a hacerse cargo de su subjetividad. A partir de 1936 Cernuda compuso con sus colecciones de poesías un único libro donde iba reuniendo todos los nuevos títulos, once en total. *La realidad y el deseo* constituyó desde entonces una corriente fluida, a modo de un diario poético, que Octavio Paz tuvo el acierto feliz de bautizar “una biografía poética”.

El Nobel mexicano, que comprendía mejor que nadie la vocación ética y moralista de su amigo escritor, aclaraba que en una biografía poética la creación no se conforma con abandonar anécdotas y fechas, ni quiere ser didáctica: “Los poetas se sirven de las leyendas para contarnos cosas reales; y con los sucesos reales crean fábulas, ejemplos.” Sospecho que para el poeta, comentarista brillante de nuestra América, en la composición de *Un río, un amor* que estamos analizando, Cernuda caería por lo menos en uno de los riesgos advertidos a continuación, “Los peligros de una autobiografía poética son dobles: la confesión no pedida y el consejo no solicitado”²⁵-agregando que Cernuda no siempre evita la confidencia y la moraleja.

Harris también abunda en el tema planteando que *La realidad y el deseo* registra la búsqueda persistente de la unidad perfecta entre la existencia del yo y el mundo, entre la subjetividad conflictiva y la objetividad del mundo²⁶. Dado que experimenta un profundo sentimiento de alienación en la sociedad en la cual vive, el anhelo de terminar con la separación que hay entre él y el mundo con frecuencia se transforma en el deseo de refugio en un paraíso personal que lo proteja del mundo. Las tentativas de evasión encuentran el fracaso inevitable pero las decepciones sucesivas le brindaban la capacidad de aprender de la experiencia hasta que lograba ver que el ideal que venía persiguiendo era solo el reflejo de su propio deseo de autoafirmación y del deseo de legitimarse a sí mismo. La poesía de Cernuda- continúo parafraseando a Harris- recoge su evolución emocional y espiritual desde la adolescencia a la madurez en un ejercicio continuo de autoanálisis. Esta especie de diario de viaje tiene el propósito de dar coherencia

y sentido a su vida de modo que la biografía se convierte en poesía plena de conocimientos acerca de él mismo permitiéndole distinguir entre la verdad oculta y las apariencias ilusorias.

Estos conceptos de Harris nos aproximan al sentido del título *La realidad y el deseo* que trasciende en mucho la antítesis entre las aspiraciones individuales y aquello que la realidad permite realizar. La distancia entre el plano individual, o sea, subjetivo y el plano objetivo no es tan grande ni tampoco estática. En medio de ella queda una zona borrosa, intermedia, entre la verdad oculta y las apariencias ilusorias donde el sujeto persigue su verdad personal con intención y rigor ético ejemplar. Entre deseo y realidad hay un punto de intersección: el amor. “No hay amor sin deseo pero el único deseo verdadero es el del amor”.²⁷

El deseo siempre implica una posibilidad de realización, al tiempo que moldea la realidad construyéndola a partir de la percepción. Cernuda mismo lo enunciaba en el ensayo sobre Gide: “los sueños solo valen al abrazar apasionadamente lo real”.

Placeres prohibidos, tercer libro de *La realidad*, contiene un grupo importante de poemas sobre el placer corporal cuya experiencia poética sugiere aquellos “planetas terrenales” identificados con “los placeres prohibidos”²⁸ :

Placeres prohibidos, planetas terrenales
miembros de mármol con sabor de estío.
jugo de esponjas abandonadas por el mar,
flores de hierro resonantes como el pecho de un
[hombre.

Soledades activas, coronas derribadas,
libertades memorables, manto de juventudes.

A continuación me voy a detener en uno de ellos que no se encuentra entre mis predilectos pero me permite observar cómo se anudan la subjetividad y el mundo exterior alrededor del goce vivido como experiencia fugaz²⁹. Se trata de un diálogo, en el que se inscribe el relato y la evaluación de un encuentro cuyo comienzo abrupto deja en suspenso los antecedentes de la situación. De cualquier modo la vivencia del enamorado que habla expresa la intensidad de un descubrimiento, aunque pudiera ser reiterado. La visión del muchacho genera de inmediato la atracción junto al presentimiento de la muerte; mejor dicho, se siente la presencia de la muerte en ese mismo instante. El elogio del adolescente, y el arrobamiento que genera su contemplación, reúne una serie de imágenes cósmicas, hiperbólicas en antítesis entre lo grandioso y lo sutil, entre las cuales no falta el mito de las sirenas y la sugerencia de una belleza andrógina. La seducción masculina extrae su poder de la indiferencia y la sabiduría ancestral en cosas del

amor; sumándose a la belleza evocada con sensibilidad surrealista.

De este modo el esplendor del varón parece augurar todo lo insólito. Rompiendo la armonía del mundo que él parece proclamar, explota en esa libertad que invita a la memoria y que, a la vez, es emblema de juventud.

El enamorado, que debe ser mayor pues trata al otro de adolescente, asocia el deseo al dolor y al placer presentes en el juego de luz y sombra donde se diluye el sujeto en la constatación del paso del tiempo y en especial en la fugacidad de las horas de placer destinadas a morir y reducidas a un momento.

Quisiera saber por qué esta muerte

Quisiera saber por qué esta muerte
Al verte, adolescente rumoroso,
Mar dormido bajo los astros negros,
Aún constelado por escamas, de sirenas,
O seda que despliegan,
Cambiante de fuegos nocturnos
Y acordes palpitantes,
Rubio igual que la lluvia,
Sombrío igual que la vida es a veces.
Aunque sin verme destiles a mi lado,
Huracán ignorante,
Estrella que roza mi mano abandonada su
[eternidad,
Sabes bien, recuerdo de siglos,
Cómo el amor es lucha
Donde se muerden dos cuerpos iguales.
Yo no te había visto;
Miraba los animalillos gozando bajo el sol
[verdeante,
Despreocupado de los árboles iracundos,
Cuando sentí una herida que abrió la luz en mí;
El dolor enseñaba
Que una forma, aunque opaca, puede ser
[luminosa.
Tan luminosa,
Que mis horas perdidas, yo mismo,
Quedamos diluidos en la sombra,
Anónimo destino que rozan gritos hostiles
En noches de placer,
Para no ser ya más
Que memoria de luz;
De luz que vi morir,
Seda, agua o árbol, un momento

El enamorado habla del sentido de esa noche de placer dirigiéndose con un tono íntimo a un amante en apariencia muy lejano y ausente, como si buscara intercambiar o completar el saber del cuerpo —“el amor es

lucha/donde se muerden dos cuerpos iguales”- y el saber de la memoria-“memoria de luz/ de luz que vi morir”- que solo puede aprenderse con el tiempo vivido.

La realidad que confronta o cuestiona el deseo en esta instantánea poética se nutre de la dimensión temporal, que muerde-para decirlo con las palabras del poema- la experiencia psíquica o espiritual y la experiencia corpórea, tan bien insinuada en dos pinceladas, la lucha y la disolución o fusión de la consumación, claramente presentada como homosexual.

En el poema *Telarañas cuelgan de la razón*, que vuelve a aludir al mito platónico de las dos mitades, (“Porque alguien, cruel como un día de sol en primavera,/Con sólo su presencia ha dividido en dos un cuerpo”), los mismos placeres son convocados en su doble carácter de conflicto social y espiritualidad que conjuga el misterio de los cielos.

De otro lado vosotros, placeres prohibidos,
Bronce de orgullo, blasfemia que nada precipita,
Tendéis en una mano el misterio,
Sabor que ninguna amargura corrompe,
Cielos, cielos relampagueantes que aniquilan.

La sombra, la miseria y las normas (“preceptos de niebla”) serían las “telarañas de la razón” que se interponen al goce en espera de “sueños desconocidos y deseos invisibles”.

El diálogo posiciona con claridad al amado entregado al disfrute luminoso del sexo, o sea, a la otra mitad cuya incomprensión en cuanto a estos aspectos contradictorios del sentimiento y la razón, levanta un muro entre los dos. Separación o distancia infranqueable, la soledad del amor es una de las constantes a las que vuelve una y otra vez la reflexión poética de Cernuda.

Tú nada sabes de ello,
Tú estás allá, cruel como el día;
El día, esa luz que abraza estrechamente un triste
[muro,
Un muro, ¿no comprendes?
Un muro frente al cual estoy_solo.

Otros poemas comentan abiertamente los detalles corporales y la diferencia de edad que parece predestinar al homosexual mayor a relaciones efímeras y fracasadas. En *Adónde fueron despeñadas* el sujeto lírico se deja llevar por el entusiasmo ante el encanto ambivalente del Corsario que provoca la avidez y el deseo de aniquilación en la belleza juvenil y aventurera del amado

¿Adónde fueron despeñadas aquellas cataratas,
Tantos besos de amantes, que la pálida historia

Con signos venenosos presenta luego al peregrino
 Sobre el desierto, como un guante
 Que olvidado pregunta por su mano?
 Tú lo sabes, Corsario;
 Corsario que se goza en tibios arrecifes,
 Cuerpos gritando bajo el cuerpo que les visita
 Y solo piensan en la caricia,
 Solo piensan en el deseo,
 Como bloque de vida
 Derretido lentamente por el frío de la muerte.
 Otros cuerpos, Corsario, nada saben;
 Déjalos pues.
 Vierte, viértete sobre mis deseos,
 Ahórcame en tus brazos tan jóvenes,
 Que con la vista ahogada,
 Con la voz última que aún brotan mis labios,
 Diré amargamente cómo te amo.

Variaciones sobre el mismo tema aparecen en distintas composiciones desarrollando el gozo físico apasionado como el cansancio de haber soñado mucho y sentir esa arena sin fin, ese amor que se desgrana en el tiempo y en la imposibilidad. La belleza de las imágenes justifica la reproducción completa del texto

Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos
 [cuando se aman,
 Parece como el viento que se mece en otoño
 Sobre adolescentes mutilados,
 Mientras las manos llueven,
 Manos ligeras, manos egoístas, manos obscenas,
 Cataratas de manos que fueron un día
 Flores en el jardín de un diminuto bolsillo.
 Las flores son arena y los niños son hojas,
 Y su leve ruido es amable al oído
 Cuando ríen, cuando aman, cuando besan,
 Cuando besan el fondo
 De un hombre joven y cansado
 Porque antaño soñó mucho día y noche.
 Mas los niños no saben,
 Ni tampoco las manos llueven como dicen;
 Así el hombre, cansado de estar solo con sus
 [sueños,
 Invoca los bolsillos que abandonan arena,
 Arena de las flores,
 Para que un día decoren su semblante de muerto.

Aun en los momentos de satisfacción el erotismo evoca la angustia del presentimiento final y del silencio del amado. El poema *No decía palabras* es infaltable en las antologías, y con razón, porque la síntesis de lo corpóreo y lo espiritual es magnífica en su crecimiento explosivo y en la sugestión de las metáforas- los surtidores y la carne en interrogación-. El carácter misterioso

e indescifrable del amor ha sido cantado con frecuencia en la poesía pero Cernuda insiste en dar al placer esa cualidad incomprensible e inefable que apela a la indagación y a la reflexión

No decía palabras,
 Acercaba tan solo un cuerpo interrogante,
 Porque ignoraba que el deseo es una pregunta
 Cuya respuesta no existe,
 Una hoja cuya rama no existe,
 Un mundo cuyo cielo no existe.
 La angustia se abre paso entre los huesos,
 Remonta por las venas
 Hasta abrirse en la piel,
 Surtidores de sueño
 Hechos carne en interrogación vuelta a las nubes.
 Un roce al paso,
 Una mirada fugaz entre las sombras,
 Bastan para que el cuerpo se abra en dos,
 Ávido de recibir en sí mismo
 Otro cuerpo que sueñe;
 Mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne;
 Iguales en figura, iguales en amor, iguales en
 [deseo.
 Aunque solo sea una esperanza,
 Porque el deseo es pregunta cuya respuesta nadie
 [sabe.

Todo el universo, o casi todo, inspira la conciencia ética de Luis Cernuda que gira alrededor de la fidelidad a sí mismo defendida a ultranza contra todos los muros y los impedimentos sociales. Descubrir y comprender su verdad personal es uno de sus imperativos pero no basta con ello: ha de decirlo y gritarlo a los cuatro vientos. Y lo logra de un modo superlativo, a pesar del subjuntivo verbal de este título, que engrandece su hazaña:

Si el hombre pudiera decir

Si el hombre pudiera decir lo que ama
 Si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo
 Como una nube en la luz;
 Si como muros que se derrumban,
 Para saludar la verdad erguida en medio,
 Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando solo la
 [verdad de su amor,
 La verdad de sí mismo,
 Que no se llama gloria, fortuna o ambición,
 Sino amor o deseo,
 Yo sería al fin aquel que imaginaba;
 Aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
 Proclama ante los hombres la verdad ignorada.
 La verdad de su amor verdadero.

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso
 [en alguien
 Cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;
 Alguien por quien me olvido de esta existencia
 [mezquina,
 Por quien el día y la noche son para mí lo que
 [quiera,
 Y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y
 [espíritu,
 Como leños perdidos que el mar anega o levanta,
 Libremente, con la libertad del amor,
 La única libertad que me exalta,
 La única libertad porque muero.
 Tú justificas mi existencia.
 Si no te conozco, no he vivido;
 Si muero sin conocerte, no muero, porque no he
 [vivido

El ardor erótico es la base de la personalidad del escritor; por eso mismo es la clave que subyace en toda su obra, sosteniendo la indagación de otros temas subordinados a él. Alrededor de él construye el sentimiento de la diferencia, que se va configurando en el mito del poeta opuesto al mundo en que vive, clausurado detrás de los símbolos reiterados de las nubes y el muro. Vida y mito se condensan en la voluntad y la valentía de una conducta intransigente, casi redención y sacrificio de las posibilidades de éxito- “gloria, fortuna o ambición”- y de las comodidades de una convivencia social sin enfrentamientos. Las hipérboles responden a una manera radical de concebir quién es, inherente al desafío de una proclamación. Así afirma su fe en sí mismo subrayando el contraste entre los valores corrientes entre las mayorías y sus valores tan altos que quisiera elevarlos hasta los cielos, como corresponde a la visión sublimada y trascendente del amor. Desplazado de su calidad de sentimiento a su carácter de principio ético, referente de todo razonamiento y juicio, el amor transformado en centro de su moral personal se identifica con la verdad en la cúspide moral.

El combate ético, la construcción de sí mismo como sujeto ético y la comprensión de sus sentimientos implican el derrumbamiento de las barreras sociales y, aún, la inmolación de sí mismo, el derrumbamiento de su cuerpo y de todo aquello que no sea la “verdad del amor”. La construcción inacabada de su subjetividad se abre hacia una promesa, el proceso en desarrollo del “yo sería aquel que imaginaba”. La distancia entre la realidad y el deseo que se debate entre la zona borrosa e incierta de los sueños y la voluntad siempre impotente, no se resigna a la evasión o el aislamiento. El jardín de la infancia supera el dolor del paraíso perdido, en el placer imprescindible para vivir el amor espiritual. Acechado el poeta por la fugacidad de la condición

humana, la indagación de la memoria y el olvido, que motiva el libro *Donde habite el olvido*, se convierte en la posibilidad de una dicha que lo sorprende siempre con los brazos vacíos, y “las manos ardientes, tendidas hacia el cielo”³⁰. El olvido del ausente reivindica la continuidad del amor más allá del fracaso final, cantado en todas las paradojas de una relación amorosa desengañada. En la lectura de este libro, que aquí no puedo abordar por razones de espacio, es esclarecedora la observación de Michel Foucault “Lo que reviste máxima importancia en las relaciones homosexuales no es la anticipación del acto sino su recuerdo”³¹. Las meditaciones poéticas de Cernuda, casi todas inspiradas en amores terminados y pasados, habilitan el estudio de aquellas interpretaciones que en general consideran al texto lingüístico como cuerpo del yo lírico o entidad corpórea creada por el poeta.

Al compromiso con la diferencia, cuya coherencia roza los riesgos de la abyección que lo cerca en la amenaza, la prohibición y la represión, se suma la libertad ubicada también en la cumbre de su escala ética. Más allá de la simple declaración, el poeta la define en el acto mismo de ejercerla, tal como lo ha hecho en vida y obra, emancipándose para adoptar la libre decisión de subordinar su intención al ser amado. “Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien”- dice dejándose llevar por la entrega, el fatal deseo de fusión en el otro, con sus riesgos de aniquilación y disolución del yo. La paradoja final, que recuerda el gusto barroco de Shakespeare enamorado, subraya la aporía inefable de la vida que no es vivir sin el conocimiento del amor.

La poesía amorosa fue una corriente inagotable en la escritura de Luis Cernuda aún en aquellos volúmenes donde parece estar desplazada por otras preocupaciones. Ya sea en las piezas poéticas que solo contienen un verso al pasar, ya sea en aquellas en que constituye la columna vertebral del poemario, revela el desarrollo del sujeto lírico y el ahondamiento en el espacio turbulento de su interioridad, que el juicio ético -discutible por naturaleza- no alcanza ni quiere domesticar. En ese sentido todo estudio del autor que no se demore en títulos como *Donde habita el olvido* y *Poemas del cuerpo* solo será parcial y provisorio.

Conclusiones provisorias

En este caso más que en otros, las conclusiones han de ser muy respetuosas. Primero por tratarse de una reflexión ambiciosa, compensada con una acotación temporal exacta para Federico García Lorca, asesinado en 1936, que deja fuera de consideración obras importantes producidas más tarde por Vicente Aleixandre y Luis Cernuda. Queda comprobado que el periodo re-

visado no podía ser más extenso porque hubiera sido inabarcable.

Queda comprobado además que la selección de tres poetas, que también hace a lo desmesurado del proyecto, confirma la diversidad dentro del marco de sensibilidades y opciones homosexuales, que determina distintas posiciones desde las que se escribe:

Federico, oscilante entre la intimidad y la intención casi realizada de publicar lo impublicable.

Vicente, atrincherado y firme tras el secreto.

Luis, confeso, declarado y militante.

No deseo que las tres opciones de estos poetas conduzcan a clasificaciones ni generalizaciones; así, identificados con su nombre de pila, como sujeto, subjetividad, yo poético, ciudadano, u otra noción conceptual, ante todo leemos- y solo leemos- poesía creada por tres personas que tienen coincidencias con otros seres, pero siguen siendo radicalmente diferentes a cualquier otro viviente.

Las posiciones desde las que se vive y se escribe determinan máscaras, tretas de ocultamiento o proclamación, o incluso estrategias de enfrentamiento con la sociedad que en todos los casos se siente como un obstáculo doloroso. No obstante las opciones de escritura van cambiando de un poema a otro, aunque no varíe la actitud con respecto al secreto o al desenmascaramiento.

La decisión de visitar la poesía sin la intermediación de ninguna teoría creo que ha resultado inviable, pues muchas nociones están incorporadas por años de lectura y uno se encuentra desarrollándolas casi sin querer. Así he hablado de abyección, sublimación y otros conceptos al parecer consensuados, cuando debían haber pasado por un análisis más riguroso, que nos libere de esquematismos.

Es necesario subrayar que la búsqueda de trascendencia, la sublimación y la abyección no son etiquetas descalificadoras sino una manera de referirse a ese tránsito borroso, lleno de tensiones, que va de la experiencia vital a la construcción de ese otro espacio que es el arte. En definitiva todos los seres humanos experimentamos vivencias que caben dentro de la noción de sublimación, pero solo algunas de ellas alcanzan la producción artística.

Entre las cuestiones que no he podido resolver a satisfacción se encuentra el tema de la identidad que por lo pronto no se reduce al plano del género. Siguiendo a Michel Foucault muchos estudiosos sostienen que la opción gay no constituye una cuestión de identidad. En este tema privilegian el rechazo a la identidad biológica y jurídica asignada de modo autoritario y patriarcal. Ese reclamo puede constatarse cuando nuestros poetas se lamentan o aspiran a decir su verdad o a decir quiénes son. No solicitan el derecho a ponerse una etiqueta,

ni siquiera rechazan la opción binaria entre hombres y mujeres, o la alternativa entre heterosexuales y homosexuales. Se niegan o se lamentan de la hipocresía y reivindican el derecho a la autenticidad. En esta investigación solo puedo anotar que es un tema poético planteado con mucha intensidad, como se ve en los textos citados.

Otro ítem muy interesante, también señalado por Foucault, tiene que ver con la importancia poética de lo sucedido después del amor. Sostiene el pensador francés que, como en las relaciones homosexuales masculinas no hay cortejo, pasa a importar “lo que sucede cuando él se toma el taxi” -concluye de modo muy gracioso. A mi parecer, existen textos que se demoran en la mirada previa, la mirada del deseo, lo que también se vincula con las infinitas modalidades de la experiencia gay.

Debo constatar con mucha satisfacción que en la actualidad ha crecido mucho la bibliografía queer o torcida sobre la poesía española del período, que se suman a notables antecedentes como los trabajos de Birutė Ciplijauskaite. En el presente estado de la cuestión las insuficiencias teóricas de este trabajo, derivadas de la postura previa que he llamado “naif”, lejos de ser fecundas, son casi insostenibles.

En resumen casi todas las conclusiones abordadas son provisionarias e incluyen relativizaciones que anoto en la lista de ganancias obtenidas, junto con el sinfín de asuntos que dejo pendientes.

Bibliografía citada

- Alberti, Rafael (1982): *La alameda perdida*. Barcelona. Bruguera.
- Aleixandre, Vicente (1980): *Antología poética*. Prólogo y selección de Leopoldo de Luis. Madrid. Alianza Editorial.
- (1972): *Espadas como labios. La destrucción o el amor*. Madrid. Ediciones Castalia.
- Bousoño, Carlos. (1950). *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid. Insula.
- Capel Martínez, R.M. (2009) *El archivo de la Residencia de Señoritas*. CCE Participación Educativa. Consultado en www.mecd.gob.es/revista-ccc/pdf/n11-capel-martinez.pdf
- Cernuda, Luis (1985) *La realidad y el deseo*. Madrid. Ediciones Castalia.
- (1950). *Estudios sobre la poesía española contemporánea*. Madrid. Alianza Editorial.
- García Lorca, Federico (1962) *Obras completas*. Madrid. Aguilar.
- García Montero, Luis. *Los rencores de Luis Cernuda*. Consultado en [www.ortegaygasset.edu/admin/descargas/contenidos/\(254-255\)](http://www.ortegaygasset.edu/admin/descargas/contenidos/(254-255))

- Gibson, Ian (1998): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. Barcelona Plaza & Janes.
- Harris, Derek (1973): *Luis Cernuda. A study of poetry*. Londres Tamesis Books.
- Kristeva, Julia (2004): *Los poderes de la perversión*. México. Siglo XXI
- Llamas, Ricardo (1985): *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en cuanto a la homosexualidad*. Madrid. Siglo XXI.
- Paz, Octavio (1964): *La palabra edificante de Luis Cernuda*, en Papeles de Son Armadans, XXXV. Mallorca.
- Puccini, Darío (1979): *La palabra poética de Vicente Aleixandre*. Barcelona. Ariel.
- Ramoneda, Arturo (1990) *Antología poética de la generación del 27*. Madrid. Ediciones Castalia.
- Rico, Francisco (1980-2000): *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona. Editorial Crítica.
- Salinas, Pedro (1980): *Literatura española Siglo XX*. Madrid. Alianza Editorial.
- Steiner, G y Boyers, R. compiladores (1985): *Homosexualidad: Literatura y política*. Madrid. Alianza editorial
- Sahuquillo, Ángel (2007): *Federico García Lorca and the culture of male homosexuality* Jefferson. Mc Farland publishers.
9. Alberti, Rafael. *La alameda perdida*: Bruguera . Barcelona .1982.
10. Gibson, Ian.1998. Plaza & Janes Ed.*Vida Pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)* Los datos biográficos y la correspondencia se encuentran documentados en este volumen.
11. Calderon, Emilio. *La memoria de un hombre está en sus besos*. Stella Maris. Madrid.2016
12. Salinas, Pedro.*Literatura española SigloXX*. Alianza Editorial. Madrid. 1980
13. Bousoño, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*.Ediciones Insula. 1950.
14. AAVV. *Correspondencia de la generación del 27*. Ediciones. Castalia. Madrid. 2002.
15. Puccini, Darío. 1979. *La palabra poética de Vicente Aleixandre*. Ariel.
16. Aleixandre, Vicente. *Antología poética*. Prólogo y selección de Leopoldo de Luis. Alianza Editorial.1980.
17. Cernuda, Luis .*Estudios sobre la poesía española contemporánea*. Alianza Editorial. 1950
18. Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión*. Siglo XXI. México.2004.
19. Cernuda, Luis. *Prosas completas*.
20. Cernuda, Luis. *Poesía y literatura*. Seix Barral. Barcelona. 1960
21. Memorias habladas editadas por Paloma Ulacia Altolaquirre citadas en *Los rencores de Luis Cernuda*.
22. García Montero, Luis. *Los rencores de Luis Cernuda*.
23. Harris, Derek *Luis Cernuda. A study of poetry*.Tamesis Books. Londres. 1973.
24. Cernuda, Luis. *Un río, un amor*
25. Paz, Octavio. *La palabra edificante de Luis Cernuda*.*Papeles de Son Armadans*, XXXV. Mallorca. 1964.
26. La traducción abreviada de *Luis Cernuda. A study of the poetry* sigue siendo mía.
27. Paz, Octavio op cit
28. Placeres Prohibidos, *Diré como nacisteis*
29. Placeres prohibidos. *Quisiera saber por qué esta muerte*
30. Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo. Donde habite el olvido*. VII.
31. AAVV *Homosexualidad: Literatura y política* compilado por Steiner,G y Boyers,R. Alianza editorial. Madrid. 1985.^a Entrevista a Michel Foucault de J. O Higgins.

Notas

1. Alberti, Rafael. *La alameda perdida*. Bruguera. Barcelona. 1982.
2. Salinas, Pedro. *Literatura española Siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid. 1980
3. Llamas, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en cuanto a la homosexualidad*. Siglo XXI. Madrid. 1985
4. Sahuquillo, Ángel. *Federico García Lorca and the culture of male homosexuality* Prólogo de Alberto Milla.
5. Rico, Francisco *Historia y crítica de la literatura española*. Editorial Crítica.Barcelona1980-2000
6. Capel Martínez, R.M. El archivo de la Residencia de Señoritas. CCE Participación Educativa. 2009
7. Rubin, Gayle, "Thinking sex",citado por Ricardo Llamas en *Teoría torcida Prejuicios y discursos en cuanto a la homosexualidad*. Siglo XXI . Madrid.1998
8. García Lorca, Federico *Canciones (1921- 1924)*.*La canción del mariquita en Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1962