

[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de
Profesores de Literatura del Uruguay

Año VI - #16 | Diciembre de 2016



**LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX:
la Edad de Plata (1898-1936)**

[sic]

TEMÁTICA Y ALCANCE

[sic] es una revista arbitrada, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre.

Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en Latindex.

Integra la lista de socios fundadores de AURA
(Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).

palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - *[sic]*.

[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

Año VI - #16 | Diciembre de 2016

Comisión Directiva

Presidente: Silvia Viroga

Vicepresidente: Adriana Simioni

Secretario: Alejandra Merglen

Tesorera: Ángela Sosa

Vocal: Alejandra Cañete

Consejo Editor de la revista [sic]

Coordinadoras y editoras responsables:
Alejandra Merglen y Alejandra Cañete

Silvia Viroga

Instituto de Profesores "Artigas" (Jubilada)

Consejo de Educación Secundaria (Jubilada)

Inspectora Nacional de Literatura (Jubilada)

Adriana Simioni

Instituto de Profesores "Artigas"

Alejandra Merglen

Consejo de Educación Secundaria

Ángela Sosa

Consejo de Educación Secundaria

Alejandra Cañete

Consejo de Educación Secundaria

Elvira Blanco

Instituto de Profesores "Artigas"

Universidad Católica del Uruguay

Consejo Académico de Lectura

Alfredo Alzugarat

Leonardo Rossiello

Charles Ricciardi

Carina Blixen

Oscar Brando

Luis Bravo

Margarita Carriquiry

María del Carmen González

Gustavo Martínez

Claudia Pérez

Elena Romiti

Alicia Torres

Diseño y diagramación

Zonalibro S.A.

Corrección

María Emilia Souto

Traducción

Anthony Shaw

Diseño de logo APLU

Mariana Pérez Balocchi

en base a diseño original de Alicia Cagnasso

Ilustración de tapa: Gabriel Siñaris

Revista [sic]. Año V. #16 - Diciembre de 2016.

ISSN 1688-938X

Indexada en latindex.unam.mx

APLU

Av. 18 de julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200

Telefax (+598) 2403 6506

aplu1992@gmail.com | revistaaplu@gmail.com

www.aplu.org.uy

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI,
Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.

ZONALIBRO

Impreso y encuadernado en Zonalibro

San Martín 2437 - zonalibro@adinet.com.uy

Depósito Legal N° 362.585 / 13

Edición amparada en el decreto 218/996 (Comisión del Papel)

Sumario

**8. Acercamiento a *Hijos de la ira*,
de Dámaso Alonso**
Gabriel Siñaris

**18. Discusión existencial en el desnudo trágico
de Miguel de Unamuno**
Juan Estrades

26. Ficción y correspondencia.
Beatriz Colaroff - Daniel Nahum

**34. Fuera de la nómina: pena y amor
en los versos de Rafael de León**
Elena Orué Bentancor

**42. Jorge Guillén: cuando el clamor
no acalla el cántico**
Gustavo Martínez

50. León Felipe, poeta del camino
José Pablo Márquez

**56. Olvidos y simulacros: La sensibilidad homoerótica
en la escritura de tres poetas del 27**
Gloria Salbarrey

Editorial

Al cumplirse 80 años del inicio de la Guerra Civil Española y del asesinato del poeta Federico García Lorca, la presente edición de la revista [sic] se convierte en un espacio de reconocimiento hacia algunos de los autores que integraron la etapa tradicionalmente denominada como la Edad de Plata de la Literatura Española del siglo XX.

Los artículos que conforman esta publicación abordan algunos aspectos de las obras de Dámaso Alonso, Miguel de Unamuno, Rafael de León, Jorge Guillén, León Felipe, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda.

A través de *Acercamiento a Hijos de la ira, de Dámaso Alonso* Gabriel Siñaris nos pone en contacto con una poesía verdaderamente estremecedora que refleja a la España de la posguerra y que el mismo escritor rotuló como “poesía desarraigada”. Publicada en 1944, en plena dictadura fascista, esta obra se destaca por sus renovaciones léxicas y temáticas; innovación, originalidad y ruptura son tres de las características que señala Siñaris sobre una lírica que tuvo sus ecos en los poetas posteriores. El trabajo analiza también la disímil crítica con que contó esta obra en esa España degradada y silenciada; como afirma el propio Dámaso Alonso: “He dicho varias veces que Hijos de la ira es un libro de protesta escrito cuando en España nadie protestaba. Protesta, ¿contra qué? Contra todo. Es inútil quererlo considerar como una protesta especial contra determinados hechos contemporáneos. Es mucho más amplia: es una protesta universal, cósmica, que incluye, claro está, todas esas iras parciales. Pero toda la ira del poeta se sume de vez en cuando en un remanso de ternura”

El trabajo de Juan Estrades, *Discusión existencial en el desnudo trágico de Miguel de Unamuno*, tiene como eje

el análisis del sentido trágico de la vida y su concepción dramática en la obra *El Otro*, pieza teatral dentro del denominado teatro experimental español, del que Unamuno fue un claro ejemplo. El autor analiza a los personajes inmersos en sus conflictos y pasiones de índole existencial, un drama “referido no al hombre abstracto sino al concreto de carne y hueso que nace, sufre y muere, en la vida teatral. Lo hace en un ensayo que aborda la cuestión del significado y uso del instrumento dramático como forma de expresión literaria” como asegura Estrades.

El artículo titulado *Ficción y correspondencia. La construcción del yo ficcional en las cartas de Salinas-Guillén, Salinas-Whitmore y Salinas-Alonso* de Beatriz Colaroff y Daniel Nahum se presenta como una investigación acerca de lo que los autores definen “como un acercamiento al concepto de la configuración del estatuto ficcional en las correspondencias que los dos poetas, íntimos amigos, integrantes de la Generación del 27, mantuvieron durante años, desde 1928 y que solo se interrumpieron por la muerte de Salinas en 1951. Asimismo se observará si el yo ficcional, el yo que enuncia, se construye de la misma manera en las cartas que en la poesía, especialmente en la correspondencia que Salinas mantuvo con Whitmore, comparado con el yo de *La voz a ti debida* y se estudiará alguna característica retórica en la correspondencia de Salinas y Alonso, de manera de extraer conclusiones sobre quién es el yo que habla en las cartas”.

Elena Orué Bentancor, en su trabajo *Fuera de la nómina: pena y amor en los versos de Rafael de León*, sale al rescate de la obra de este poeta español desde el convencimiento de que “la generación de plata de la poesía española incluye sin lugar a discusión a escritores como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas

y Jorge Guillén, entre otros. El nombre de Rafael de León no aparece en la nómina, no es nuestra intención determinar si por rojo o derechista o, sencillamente, por su inclinación a la copla”. Perteneciente a la denominada “Generación del 27”, un manto de olvido sobre su nombre ha hecho que nunca figure en esa nómina de escritores; sin lugar a dudas, pesa sobre él ser el máximo representante del género artístico popular que promoverá el régimen franquista. En la búsqueda de una especie de reivindicación, la autora nos acercará la vida y la poesía de “el más recordado de los olvidados”.

“Equilibrio, luminosidad y entrega irreductible a la vida y sus dones”, de esta forma define Gustavo Martínez a la obra de Jorge Guillén en su artículo titulado *Jorge Guillén: Cuando el clamor no acalla el cántico*. Alejada de las particularidades de la lírica del siglo XX, generalmente oscura, angustiante y opresiva, la poesía de este autor se muestra luminosa, vital y esperanzadora, constatación optimista de la existencia de un mundo armonioso y bello ante el cual, como afirma el autor, “solo caben el asombro y la alegría de poder formar parte de ese organismo en permanente gestación”. Los poemas de “Cántico” ponen de manifiesto una alegría vital que celebra la perfección del universo y de la vida; “cima de la delicia” es para el autor la existencia humana, conjunción perfecta entre el ser y el universo perfecto que lo rodea. “Clamor”, en cambio, refleja un cambio de la perspectiva poética, sus versos tienen los ecos de la guerra, de la muerte y el exilio, un tono angustioso y desesperanzado domina a la voz lírica. A través de un exhaustivo trabajo sobre la obra de Guillén, Martínez nos invita a realizar un viaje de re/descubrimiento del estilo de este máximo representante de la poesía pura.

José Pablo Márquez estructura su trabajo *León Felipe, poeta del camino* a partir de las imágenes arquetípicas presentes en la poesía de León Felipe. Según el autor, el poeta español define “su proyecto poético” en función de las figuras del caminante, el viajero y el profeta. Estas imágenes se conectan con su experiencia vital: exilio, desarraigo, pérdida del sentido de pertenencia, todas estas vivencias personales nutren su sensibilidad poética y hacen que confluyan en él, según Márquez, “por un lado un deseo de tener un lugar al que poder llamar patria, pero a la vez hay una repulsión hacia todo nacionalismo que encorsete el verbo y la hermandad entre los hombres”. Viajero, peregrino, vidente y quijotesco, estas son las diferentes miradas sobre León Felipe que nos presenta este artículo.

Gloria Salbarrey indaga en su artículo titulado *Olvidos y simulacros: La sensibilidad homoerótica en la escritura de tres poetas del 27* sobre la forma en que la homosexualidad de Lorca, Aleixandre y Cernuda se pone de manifiesto en su obra literaria. La autora desarrolla la idea de que esa “sensibilidad homoerótica” fue un aditamento fundamental al momento de la creación, ya que como ella afirma: “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”. Agrega además que la postura diversa asumida por estos tres poetas frente a su condición sexual, “secreta” o “desenmascarada”, generó una producción literaria bien distinta. A partir de estas premisas, Salbarrey nos entrega un minucioso análisis de algunos de los poemas de estos maravillosos escritores que enriquecen nuestras páginas.

Bienvenidos a [sic] y que comience el placer de la lectura...

Acercamiento a *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso

Gabriel Siñaris

Resumen

El presente trabajo intenta ofrecer un acercamiento a la poesía de Dámaso Alonso tomando como punto de referencia, que damos por ineludible, la publicación, en 1944, del libro *Hijos de la ira*. Así, tanto la reubicación de la poesía damasiana en el contexto de la lírica de la Generación del 27, el abordaje de algunas de sus líneas temáticas como la recepción misma del libro por parte de la crítica de su tiempo nos permitirán ver los aspectos más originales y rupturistas de una poesía desarraigada que comenzó a gestarse en el silencioso seno de su generación para finalmente ver la luz en la temprana y dura posguerra española, propiciando, a partir de su publicación, un violento giro en la lírica española, para pasar a transformarse en incuestionable foco de referencia para las generaciones más jóvenes de poetas.

Palabras clave: poesía desarraigada – angustia – posguerra – existencia – poesía

Abstract:

This work endeavors to provide an approach to Dámaso Alonso's poetry. The reference point taken, which we deem unavoidable, is the 1944 publication of the book *Hijos de la ira*. Thus, both the relocation of Damasian poetry in the context of the lyric of the Spanish Generation of 1927 and the approach to some of its thematic lines such as the very reception of the book by critics of the time will enable us to see some of the more original and 'rupturist' aspects of a kind of uprooted poetry that began to appear in the silent bosom of its generation and would eventually come to light in Spain's early, hard postwar years, fostering as of its publication a violent change in Spanish lyric, becoming the unquestioned focus of reference for younger generations of poets.

Key words: uprooted poetry – anguish – postwar – existence - poetry

Gabriel Siñaris

literaturagabriel@gmail.com

Profesor de Literatura egresado del IPA. Dicta clases tanto en instituciones públicas como privadas. Ha participado como ponente en varios congresos de la APLU desde el año 2004, con trabajos orientados fundamentalmente al estudio de autores y obras de la literatura española, tanto clásica como contemporánea, y de autores latinoamericanos.

La obra poética damasiana en contexto

En Uruguay, pero especialmente en nuestro contexto académico, la figura autoral de Dámaso Alonso (1898-1990) suele ser más reconocida e identificada con la obra del filólogo, el catedrático, el académico o, incluso, con la del emblemático Director de la Real Academia de la Lengua que con la figura del poeta que fue; y es más frecuente, por compartir ambos el apellido, que se lo confunda con Amado Alonso. En su calidad de poeta y, en especial, como autor de *Hijos de la ira* (1944) parece no haber podido aún atravesar las puertas de nuestras bibliotecas ni mucho menos asomarse por nuestras aulas. Incluso perteneciendo a la plana mayor de los autores de la Generación del 27 y cuando textos impactantes como *Insomnio*, *Mujer con alcuza*, *La desgracia* o *Dedicatoria final (Las alas)*, por citar sólo una parte de los poemas más emblemáticos de *Hijos de la ira*, bien pueden tomarse como textos de análisis o textos ejemplares para introducir a nuestros alumnos en los avatares literarios y humanos del siglo XX por todo lo que tienen, como veremos, de ruptura e innovación frente a la tradición lírica española y, por sobre todo, de compromiso con lo humano. Pero también la obra damasiana, tanto la reunida en *Oscura noticia* como en *Hijos de la ira*, ambos libros publicados en 1944, invita y mueve a la reflexión. Con un lenguaje directo y brutal, en ambas obras se denuncian la violencia inútil y los efectos desoladores de la guerra, al tiempo que se reflexiona sobre el ser mismo y las oscuras circunstancias que escinden, fracturan y rompen los vínculos que lo unen con su raíz más humana. Así, y en medio de un escenario devastado y espectral como lo fue el de la inmediata posguerra española, el poeta sólo encontrará en la palabra, en el verbo hecho carne de su carne, el refugio para la expresión de su dolor más íntimo y el sentimiento de culpa que nace del mero hecho de sabernos hombres, pero “fieramente humanos”, como diría Blas de Otero. Hombres con capacidad para hacer el bien o el mal, dar vida o sembrar la destrucción, elegir o no elegir, comprometerse o simplemente optar, como veremos, por la siempre vidriosa salida de una postura apolítica que al día de hoy y más allá del talento del autor no deja de resultar urticante y hasta molesta si se tiene en cuenta el declarado activismo y el compromiso de la plana mayor de los integrantes de la Generación del 27, de esa “Generación de la amistad” de la que siempre queda algo por decir



Dámaso Alonso

y para aprender. Pero Dámaso Alonso fue un referente cultural de su tiempo, y más allá de sus flaquezas personales, que pueden verse o no como flaquezas, compartirse o no compartirse, debemos poder acercarnos y admirar objetivamente una obra que demuestra una solvencia y un rigor únicos.

He aquí, entonces, el trasfondo humano y desolador que sellará la lírica damasiana a partir de 1944 y filiará definitivamente a su autor con la llamada “poesía desarraigada”.

Tras esa zona de confort llamada Lorca

La pobrísima y casi nula oferta editorial que en materia de poetas españoles del siglo XX llega al Uruguay y el reduccionismo de la mayoría de las antologías¹ y los manuales literarios, que en contadas excepciones de calidad extienden su batería de textos ejemplares más allá de los emblemáticos romances gitanos de Lorca, algunos poemas de *Marinero en tierra*, de Alberti, o algún que otro poema de *Cántico*, de Guillén, no podemos negar que han acotado y cercenado el panorama lírico de la poesía española, no solo de gran parte de los autores de la Generación del 27, sino de gran parte de los emblemáticos poetas españoles posteriores a la Guerra Civil, para no mencionar la enorme distancia que nos separa hoy por hoy de la poesía española más contemporánea. Pero también hay una frontera que nosotros mismos, docentes de Literatura, casi por tradición o deformación, hemos acotado, y es aquella que trazamos cuando abordamos la lírica a la Generación del 27 en nuestros programas y cursos. Esa frontera tiene a su vez una zona de la cual rara vez solemos movernos: ya sea en el pleno ejercicio de nuestra libertad de cátedra, ya por afinidad, por el valor incuestionable y ejemplar que revisten sus textos, por la abundancia de bibliografía crítica y/o metodológica (que muchas veces petrifica y anquilosa tanto nuestra didáctica como nuestras prácticas de aula) o también, en muchos casos, por la comodidad que dicho aparato crítico-metodológico nos brinda. Me refiero a esa zona de confort en que muchos hemos transformado a la lírica lorquiana en nuestros programas, en especial aquella contenida en el *Romancero gitano* (1928). Lorca es excepcional, refulgente, vital, todo lo que se lo quiera calificar y más; es cierto e incuestionable, pero también es un autor dentro de una generación de autores, y por lo tanto es ejemplar, pero no inevitable. Es, y permítanseme tanto el neolo-

gismo como la repetición, es “invariable” al aula, ya sea con su poesía, su teatro o con sus páginas en prosa, tan invariable como también pueden serlo otros poetas del 27 como Alberti, Salinas, Guillén, Cernuda, Altolaguirre, Aleixandre, Prados, Diego o el propio Dámaso Alonso.

Una vez planteada esta posible apertura de frontera, debemos también recordar lo siguiente: la obra y la poética de la Generación del 27 no se truncó con el brutal asesinato de Lorca a manos de los esbirros de Franco en 1936; más allá de él y junto a él, como dijimos líneas arriba, hubo una constelación generacional de autores con obras de enorme valor y contenidos que tan bien representan a su grupo como el mismísimo Federico. También debemos recordar que la poesía del 27 no se volatilizó ni se detuvo con la separación del emblemático grupo tras la Guerra Civil española en 1939, ni se expresó siempre bajo el signo del surrealismo, sino con un claro afán de trascendencia y un marcado compromiso con lo humano, a lo que el propio Dámaso Alonso aclara:

Cuando Vicente Aleixandre, entre 1928 y 1929, escribe su *Pasión de la tierra*, del *surréalisme* francés lo ignora todo. Con este libro y con *Sobre los ángeles*, de Alberti, ha comenzado una nueva era poética [...] época de grito, de vaticinio, o de alucinación, o de lúgubre ironía. [...] Quien estudie los años posteriores [a 1927] verá cómo el movimiento [que califica como neorromántico en los autores de su generación] no cesó, sino que precisamente se intensificó después de la sacudida trágica de 1936 a 1939 (Alonso, 1978: 176 y 177).

Tampoco, y he aquí otra ausencia enorme, la creación literaria del 27 se redujo pura y exclusivamente a una práctica masculina, porque allí siguen siempre al firme, pero como telón de fondo de las antologías y algunas historias de la literatura, *las sinsombrero*, con figuras formidables por su compromiso y talento como María Teresa León, la entrañable Rosa Chacel o la insuperable María Zambrano, entre otras. No estamos buscando discutir aquí si un autor es más recomendable que otro ni tampoco si una generación literaria deja de serlo al verse privada de ese característico espacio de creación y convivencia personal que también la define como tal. En el caso de la Generación del 27, esa ruptura, esa dispersión del grupo y esa pérdida de espacio común, más allá de las voluntades y las decisiones personales de primera o de última hora, no fue voluntaria, sino que fue forzada por la coyuntura de una guerra bestial y de un totalitarismo que al hacerse con el poder no iba a perdonar ni a dejar huella ni rastro del pasado republicano. Pero, tras la guerra civil, Dámaso Alonso decide quedarse en España...

El incómodo peso de una decisión

Hace 45 años que te odio,
que te escupo, que te maldigo,
pero no sé a quién maldigo,
a quién odio, a quién escupo

Yo

Dámaso Alonso

No lo podemos negar y es de orden señalarlo sin que por ello se vean dañadas o menoscabadas la figura y la obra del poeta o nos extendamos aquí más de la esperada cuenta, pero, luego de culminada la guerra civil, la decisión de Dámaso Alonso de permanecer en la España de Franco resulta extraña, incómoda y urticante. Téngase en claro que no se trata aquí de realizar un *auto de fe* retroactivo a la figura del poeta, pero ante los hechos salta a la vista que dentro del mapa ideológico de su generación y dentro de la España de su tiempo su posición ideológica y ética como sujeto histórico parecen siempre estar cubiertas por el cristal esmerilado de lo políticamente inclasificable o correcto, cristal que se opaca aún más con su decisión final de permanencia en territorio español luego de 1939.

Si bien es cierto que se declaró siempre como apolítico y pasa a formar parte de esa Tercera España que llamaríamos “de la neutralidad”, no se puede negar, bajo ningún punto de vista, que ya el término “apolítico” entraña, incluso ante su prefijo de negación, una declarada y rotunda afirmación de no compromiso ni filiación explícita con ninguno de los bandos ideológicos en pugna, que pone al sujeto histórico como flotando en la nebulosa de cualquier compromiso ético e ideológico con su tiempo, nebulosa de la cual, al final, habrá de decantarse por su propia actitud apolítica. En la ya memorable entrevista realizada en 1977 por Joaquín Soler Serrano para el programa *A Fondo* de Radiotelevisión Española (RTVE), Dámaso Alonso recordó que los tres años que duró la guerra civil los pasó, desempeñando funciones como catedrático, en Valencia, territorio controlado durante todo el conflicto por el ejército republicano. Tras la finalización de la guerra pasa a Madrid a ocupar como titular la cátedra de filología en la prestigiosa universidad, cargo que había quedado vacante tras el alejamiento de Ramón Menéndez Pidal a fines de 1936 y para el cual Dámaso Alonso se estaba preparando académicamente. Es interesante y hasta esclarecedor señalar que Menéndez Pidal había decidido a fines de 1936 “la incorporación al bando franquista con la salida de España” (García y Ródenas, 2011: 17), estrategia de elección que, más allá de las naturales filias y fobias ideológicas del crítico, buscaba minimizar en lo posible todos los daños colaterales, ganara quien ganara la

guerra, pero que lo ubicaba cabalmente en el ala más moderada de los sublevados. Por otro lado, su decisión de tomar partido por “el mal menor en el bando franquista” (Ibídem) había sido, como fue también el caso de Gregorio Marañón, porque Menéndez Pidal tenía a sus hijos en el frente sublevado. En el caso de Dámaso Alonso, la razón de su permanencia en España y más precisamente dentro del esquema de la España de Franco podríamos decir que tuvo como base el sondeo de un territorio y una realidad aún inexplorados, la del territorio dominado por los nacionalistas, pero desde la seguridad de un cargo en la órbita pública que prácticamente, y más allá de la solvencia incuestionable del postulante, tenía su nombre por recomendación y espaldarazo del propio Menéndez Pidal.

Más allá de mi insatisfacción, de mi verdadera repugnancia por las cosas que había presenciado primero en la zona republicana, llamada entonces *roja*, donde viví todos los años de la guerra, y luego, al terminarse la guerra y pasar a lo que se llamaba la zona nacional, encontrarme con que en la zona nacional se habían hecho las mismas bestialidades, los mismos desafueros que en la otra. Es decir, toda España dividida no había sabido llegar a una composición honesta y decente y se había dedicado al exterminio por los dos lados (Alonso, 1977).

Es evidente que Dámaso Alonso, voluntaria o involuntariamente y más allá de su declarado apoliticismo y de su desprecio por la violencia de ambos bandos, terminó prestando su imagen y nombre al régimen de Franco, quedando así expuesto a una postura donde lo políticamente correcto de su no beligerancia lo empujó indefectiblemente a una silenciosa identificación con el accionar de los sublevados que, entre otras cosas, garantizó la perpetuación del orden de un modelo burgués extremadamente conservador por medio de un costo elevadísimo que, a final de cuentas, el propio poeta, hacia la década de los años cuarenta, terminará reconociendo y denunciando en *Oscura noticia* e *Hijos de la ira*, pero aún sin declarar bandería ninguna: la muerte de cientos, de miles, de millones de hombres y mujeres que habían perdido la vida no solo en esa guerra fratricida y despiadada como lo fue la guerra civil, sino también en la segunda guerra mundial. Pero lo cierto es que muchos españoles lucharon desde 1936 a 1939 en defensa no del comunismo, del liberalismo, del anarquismo o del socialismo, sino que lucharon en defensa de una República que había sido elegida democráticamente el 14 de abril de 1931 y era la representación del sentir y del deseo de una nación pronunciada en su legítimo derecho.

Luego del asesinato de Federico, de su “príncipe muerto” como el mismo Dámaso lo llamó y por quien escribió ese bellissimo y sentido poema que es *La Fuente Grande o de las lágrimas*, incluido en *Oscura noticia* (1944); luego de la partida de la mayoría de sus compañeros de generación y del terrible encarcelamiento y la triste muerte de Miguel Hernández, ejemplo del verdadero poeta del compromiso con la realidad de su tiempo; luego de todo esto y de mucho más que podría ponerse como ejemplo, tristemente se desprende que la neutral permanencia de Dámaso Alonso en España terminó avalando el accionar del golpe de Estado perpetrado por Franco, legitimando así una dictadura que, después de la de Salazar en Portugal, fue la más larga que conoció Europa en el siglo XX.

Como hemos dicho, Dámaso Alonso elige la neutralidad, la incomodidad ética que resulta del rótulo apolítico, elige no hacer política, no afiliarse a esta o a aquella línea ideológica y termina transformado en figura cultural y emblemática de un nefasto periodo histórico dominado por la ideología fascista española. Pero fue el tiempo mismo el que habría de encargarse de que reconociera el poeta su propia incomodidad, o quizás experimentara en su conciencia el pesado sayo de plomo de su apatía y culpa, y decidiera levantar la voz desde el seno mismo de la España de Franco para mostrar que no era indiferente al sufrimiento y a la injusticia de muchos de los españoles, en especial de sus más allegados compañeros de generación. Así, pese a todo lo anteriormente planteado, es claro que el haberse animado con *Hijos de la ira* a levantar la voz en 1944 debe también ser considerado como un urgente ajuste de cuentas consigo mismo y contra toda forma de violencia o de silenciamiento del pasado más inmediato. Y retomando la visión de esa generación dispersada por la desgracia de una guerra fratricida, debemos tener muy en claro que incluso entre la amargura que inevitablemente impuso la distancia en aquellos que debieron partir y el dolor local de aquellos que decidieron quedarse y contemplaron con pesar la consolidación de la dictadura de Franco, tras la guerra civil la obra poética de la Generación del 27 siguió creciendo y dando sus frutos. Lo hizo desde el exilio con Rafael Alberti, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, y en territorio español con Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso, y de este último, uno de los más amargos, pero espléndidos frutos, vio la luz en 1944 y fue *Hijos de la ira*. Aunque, no obstante, y también sea dicho, no sea un libro mediante el cual el autor pueda reivindicar su figura ante la historia y los miembros de su generación.

El lustro infame y la poética franquista

Media España ocupaba España entera
con la vulgaridad, con el desprecio
total de que es capaz, frente al vencido,
un intratable pueblo de cabreros.

Años triunfales,
Jaime Gil de Biedma

Al momento de repasar la trayectoria poética de los integrantes de la Generación del 27 no debe haber menor duda para la afirmación siguiente: la poesía de Dámaso Alonso, en especial la contenida en su obra *Hijos de la ira* (1944), representa una de las cotas más altas y significativas de la lírica española, tanto de su generación como de la poesía española del siglo XX. Esto último debido al impacto y la ruptura que supuso su aparición en la atmósfera triunfalista de la temprana lírica franquista y a la gran influencia que de allí en más generó en el espíritu de los jóvenes poetas españoles de posguerra que estaban a la busca de un lenguaje y de un pulso lírico con el cual identificarse para expresar su angustia. Lenguaje y pulso lírico que hallarán eco semejante, por ejemplo, en la poesía del Grupo poético del 50, donde descollaron voces como la de Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, José Ángel Valente, Ángel González o Caballero Bonald. Todos poetas dignos de distinción por su capacidad crítica, su compromiso con la realidad de su tiempo, su búsqueda para sacar a España de la modorra de pacatería y chatura intelectual en que el franquismo la había sumido y su empeño en reconstruir una memoria histórica sin olvidos ni contratos a término; porque, tanto por la derecha como por la izquierda, reconocida o no su influencia, todos eran también, en definitiva, herederos de *Hijos de la ira*.

Para entender mínimamente el impacto que supuso la aparición de *Hijos de la ira* en la historia de la poesía española del siglo XX es necesario que mantengamos la vista sobre el territorio español de la inmediata posguerra y transitemos por ella solo cinco años. En ese “lustro infame” que va de 1939 a 1944 el flamante régimen de Franco implementó, entre otras maniobras, para afianzar sus estructuras de poder, un férreo mecanismo de censura que tuvo como principal objetivo no solo la petrificación y el cercenamiento de todas las libertades, sino principalmente echar por tierra (y si era posible cubrir con ella) todo intento de creación artística que tuviese que ver con los derrotados ideales (según el credo vencedor) de aquellos autores que el franquismo había marcado con el intolerante marbete de “rojos”, fuese su ideología republicana, liberal, socialista, comunista o anarquista, daba lo mismo, porque para aquel espectro bicromático de la ideología franquista

lo que no fueran “camisas azules”, eran “pañuelos rojos”. Como el miedo no engendra otra cosa que miedo y envalentona a aquellos que comparten, ya sea por declarada filiación ideológica u oportunismo arbóreo, las ideas de la autoridad que se impone por la fuerza, esta maniobra de censura a su vez desbrozó el terreno literario para que los nuevos cantores de la “Cruzada”, denominada así por el obispo Pla y Daniel en 1939, sentaran las bases de una poética fiel a la ideología y a los intereses del régimen. La barricada cultural se materializó, entre otras cosas, en la toma de control de la mayoría de las editoriales, revistas y periódicos asociados o vinculados ideológicamente con la demolida República y con la veloz sustitución de sus autoridades por figuras de reconocida y declarada filiación con el nacional-catolicismo, cuya principal función, junto con las nuevas autoridades del sistema educativo, era velar por la correcta transmisión de la ideología del régimen y obstaculizar a como diera lugar la transmisión del legado cultural o ideológico de la “Generación de Plata” y en especial de la obra de los jóvenes del 27, como indican Jordi García y Domingo Ródenas:

Desde 1939 las cosas fueron de otro modo y la cultura española vivió dos gravísimas mutilaciones: la primera fue la expatriación forzosa, al principio como refugiados de guerra (que es como se auto-identificaron) de la mayoría de los intelectuales republicanos y la segunda fue una mutilación que la cultura española había padecido en muchos otros tramos de su historia, es decir, la frustración de su destino europeo en aras del tradicionalismo esencialista y católico. España volvía a separarse de la Europa contemporánea y liberal y la victoria aliada de 1945 sólo vino a confirmar lo que era la pulsión proteccionista –autárquica– que anidaba en los sueños del catolicismo integrista y en el nacionalismo hispánico más claustrofóbico. (García y Ródenas; 2011: 25)

Haciendo a un lado a algunos poetas de enorme valor y reconocimiento, como Gerardo Diego, Leopoldo Panero o Luis Rosales –estos dos últimos, hacia la década de 1950, irán consolidando “la deriva intimista y apesadumbrada de una poesía de la victoria que cada vez lo es menos” (Ibídem: 57)-, el resultado de esta maniobra de censura y de construcción de un discurso nacionalcatólico, que Pedro Laín llamó “atroz desmoche” (Ibídem: 20) al referirse al desmantelamiento ideológico que sufrió la universidad de España, a nivel literario aceptó aún más el feroz escrutinio que llevaban a cabo los censores del régimen y su efecto se visualizó, en ese lustro infame que va de 1939 a 1944, en una producción poética que, a nivel de materia y forma,

no estaba dotada de otra profundidad que la que emanaba de los catorce versos como barrotos del soneto a lo fascista, amparado y legitimado por un garcilasismo triunfalista de pompa y circunstancia imperiales, con desmesurados tufos de beatitud bajo palio, un lenguaje propio a remachar y en mayúsculas:

La euforia de la victoria desencadenó un aluvión de versos de exaltación nacionalista (Patria, Imperio, Cruzada, Raza...), plagados de abstracciones (el Hombre, la Familia, la Fe, el Paisaje...) y factura clasicista. Con retraso de tres años respecto al centenario de la muerte de Garcilaso, la vida del poeta soldado, ícono del Imperio e imagen del amante cortesano, se convirtió en santo y seña de un ideal que coincidía con los intereses del fascismo literario. (García-Ródenas, 2011: 53)

De esta manera, contra esa atmósfera asfixiante y su poética triunfalista, movido, como veremos, por una angustia de dimensiones “cósmicas” y un total sentimiento de desarraigo, en 1944, compartiendo palestra literaria nada menos que con *Sombra del Paraíso*, de Vicente Aleixandre, se levantará el poemario *Hijos de la Ira*, de Dámaso Alonso.

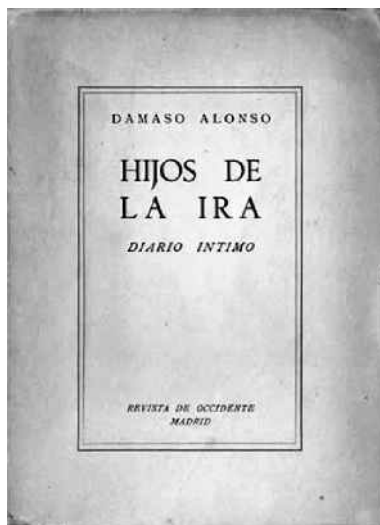
Génesis y recepción de un libro apocalíptico

En el corazón de los hombres maduran las uvas de la ira
y se acerca la época de la vendimia.

Las uvas de la ira,
John Steinbeck

1. Las raíces de *Hijos de la ira*

En 1969, con motivo de la publicación de sus *Poemas escogidos*, Dámaso Alonso se expresará sobre la génesis de su libro. A partir de allí, los comentarios que encabezan y acompañan a algunos de sus textos más ejemplares pasarán a convertirse en un documento ineludible para no solo la mejor comprensión de la obra, sino para responder a la interrogante que emerge de la más simple e ingenua lectura: cuáles fueron las razones que desembocaron en el violento viraje que llevó al autor de *Poemas Puros*, *Poemillas de la Ciudad* (1921) a romper con un silencio lírico de veintitrés años y a dar a luz, en 1944 y bajo el auspicio de la Revista de Occidente, ese desgarrador libro que es *Hijos de la Ira*:



[...] He dicho varias veces que *Hijos de la Ira* es un libro de protesta escrito cuando en España nadie protestaba. Es un libro de protesta y de indignación. Protesta, ¿contra qué? Contra todo. Es inútil quererlo considerar como una protesta especial contra determinados hechos contemporáneos. Es mucho más amplia: es una protesta universal, cósmica, que incluye, claro está, todas esas otras iras parciales. Pero toda la ira del poeta se sume de vez en cuando en un remanso de ternura.

Habíamos pasado por dos hechos de colectiva vesania, que habían quemado muchos años de nuestra vida, uno español y otro universal, y por las consecuencias de ambos. Yo escribí *Hijos de la Ira* lleno de asco ante la “*estéril injusticia del mundo*” y la total desilusión de ser hombre. (Alonso, 1998: 245-246)

He aquí, entonces, la explicitación de la iracunda angustia de Dámaso Alonso, del estallido poético que es *Hijos de la ira* y que tuvo su oscura raíz en los horrores de la guerra y en sus desoladoras consecuencias; angustia inevitable que el poeta no puede evitar y que siente que debe decir y denunciar con el más duro de los lenguajes. Visto de esta forma, podríamos decir que fue un libro-consecuencia (pero, ¿qué obra del espíritu humano no lo es?), un amargo fruto, un “hijo de la ira” nacido de la indignación y la impotencia. Lo cierto es que visto así nos quedaríamos muy cortos, porque, como veremos, las raíces temáticas de libro, sin imaginarlo su autor como vería la luz en 1944, se hunden y nos empujan hacia el seno mismo de la Generación del 27, y por lo tanto su horizonte de creación y de meditación humana se amplía.

2. Las raíces temáticas de *Hijos de la ira* en sus composiciones más antiguas

En el volumen de su *Poesía y otros textos literarios*, que publicara en 1998 la editorial Gredos y que reproduce el décimo tomo de sus *Obras Completas* en la edición de Valentín García Yebra, del simple cotejo de las veinticinco composiciones reunidas en la edición definitiva de *Hijos de la ira* se puede ver claramente que el horizonte de creación del libro fue mucho más amplio que el declarado por su autor en su *Comentario* preliminar de 1969. Algunos de los poemas más antiguos, como *Cosa y Voz de árbol*, son anteriores a 1936, y el más antiguo es *Los insectos*, que Dámaso Alonso termina de componer en 1930. Pero estos tres poemas no debemos verlos

como composiciones menores al lado del núcleo principal de poemas de *Hijos de la ira* ni como meros ejercicios poéticos mediante los cuales el poeta fue buscando y atendiendo a su personal pulso lírico. En estos tres textos iniciales, y nos atreveríamos a decir premonitorios, el poeta demuestra un conocimiento y un dominio formidable de lo formal y su voz ya revela el oscuro tono de desolación y el desánimo que dominará las composiciones posteriores a 1939, como si tempranamente éste presintiera la dimensión de los males cercanos y la realidad fuese adquiriendo los oscuros ribetes de un sordo enigma a dilucidar.

Si tomáramos como base el tema de la angustia en *Hijos de la ira*, eje vertebrador por excelencia del libro, podríamos ver que este ya se materializa en estas primeras composiciones con los siguientes matices: en *Los insectos*, la angustia es provocada, más allá de la circunstancia o el correlato objetivo, ante la sensación o la evidencia de una amenaza y su efecto destructivo en el yo; en *Cosa*, nace ante la imposible comunicación del yo con la realidad más elemental y sus objetos más simples; y finalmente, en *Voz del árbol*, la angustia surge ante la imposible aprehensión o comprensión por parte del yo de un mensaje que los objetos de la realidad parecen querer comunicarle.

En *Los insectos*, más allá del tono humorístico con que puede transmitirse la circunstancia de verse uno asediado por una nube de molestos insectos, el yo se ve amenazado, rodeado por algo insondablemente negativo que trasciende a los pequeños agentes que desencadenan su protesta y lo conducen a una angustia devastadora que desplaza el correlato objetivo del poema mismo, mediante el cual, según Bousoño, se busca transmitir no solo una emoción al lector, sino también un significado mucho más amplio donde también lo conceptual tiene cabida.

Me están doliendo extraordinariamente los
 [insectos,
 porque, no hay duda, estoy desconfiando de los
 [insectos,
 de tantas advertencias, de tantas patas, cabezas y
 [esos ojos,
 oh, sobre todo esos ojos
 que no me permiten vigilar el espanto de las
 [noches,
 la terrible sequedad de las noches, cuando zumban
 [los insectos,
 de las noches de los insectos,
 cuando de pronto dudo de los insectos, cuando me
 [pregunto: ah, ¿es que hay insectos?,
 cuando zumban y zumban y zumban los insectos,

cuando me duelen los insectos por toda el alma,
 con tantas patas, con tantos ojos, con tantos mun-
 [dos de mi vida [...]

A medida que la intensidad del poema aumenta en un in crescendo caótico que da vida a una atmósfera asfixiante, el correlato objetivo ve ampliados sus límites meramente circunstanciales. Ya no se evoca el suceso acaecido una noche de agosto de los años treinta en Chamartín de la Rosa, que el poeta rebautiza, por lo seco, como Chamartín “del cardo corredor” en *Carta del autor a la Sra. de H.* (Alonso, 1998: 323), sino que ese suceso adquiere una mayor profundidad conceptual porque conduce al yo a contemplar su existencia misma y a la sensación misma de atraer o de producir él mismo esos insectos, porque trágicamente se siente morir o ve a su alma ya muerta:

Los insectos devoran la ceniza y me roen las no-
 [ches,
 porque salen de la tierra y de mi carne de insectos
 [los insectos [...]
 royendo, royendo y royendo mi alma, la pobre,
 zumbando y royendo el cadáver de mi alma que
 [no zumbaba y que no roía,
 royendo y zumbando mi alma, la pobre, que no
 [zumbaba,
 eso no, pero que por fin (roía dulcemente)

Podríamos a su vez, incluso en este el poema más antiguo de *Hijos de la ira*, ya destacar dos rasgos evidentemente rupturistas con relación a los textos reunidos en *Poemas puros, poemillas de la ciudad* (1921). Uno tiene que ver con la selección y el uso de un lenguaje de particularísima dureza, que predomina tanto en *Oscura noticia e Hijos de la ira* (1944) como también en algunas de sus obras posteriores. En *Los insectos*, más allá del emblemático título, el sustantivo “insectos”, materializando la densa y molesta nube de una obsesión imposible de alejar, se repite treinta veces a lo largo y a lo ancho de los treinta y seis extensos versículos que componen el poema, que se cierra con una rotunda exclamación de impotencia que nada bien debe haber caído en aquella atmósfera purista de la España de Franco, “y, ¡ah!, los puñeteros insectos”. A lo que aclara su autor: “este vocablo podía sonar a atrevido en 1944 [...] A la altura posconciliar de 1969, la palabra *puñeteros* ya no escandaliza a nadie”.

El otro rasgo a destacar en la poesía damasiana del desarraigo tiene que ver con la innovación métrica que se evidencia en sus poemas más extensos, cambio muy evidente también en la lírica de la Generación del 27 y en el que Carlos Bousoño ve quizás “sin duda uno de los hallazgos técnicos de mayor importancia (si no el de

mayor importancia) de la poesía contemporánea, pues gracias a él ha sido posible una libertad expresiva de que antes se carecía en el mismo alto grado” (Bousoño, 1977: 301). Me refiero al manejo del versículo o del verso libre. En la poesía de Dámaso Alonso, la elección de este metro de marcada irregularidad, de período muy extenso en composiciones como *Insomnio* o *Los insectos*, pero en muchos casos con núcleos rítmicos de notable base heptasilábica o endecasilábica, como estudia en profundidad Miguel Jaroslaw Flys, nos muestra claramente el giro que da la poesía damasiana luego de la publicación de *Poemas puros: poemillas de la ciudad* (1921), libro de construcción más juanramoniana.

La raíz temática de *Hijos de la ira* que ya encontramos representada en *Cosa* es la que gira en torno a la angustia que nace de la indagación sobre la materia, sobre el porqué de la existencia de los objetos que acompañan y dan forma a la realidad más cotidiana, pero sin hallar respuesta alguna:

¡Ay, turbia
bestezuela de sombra,
que palpitas ahora entre mis dedos,
que repites ahora entre mis dedos
tu dura negativa de alimaña!

Pero en ese afán de indagación sobre la materia aquí se humaniza en el poema a nivel léxico lo que no podría pertenecer nunca a la taxonomía de lo humano. Esa *Cosa* que da título al poema, puede ser “cualquier cosa [dice Dámaso Alonso], una piedra, un pedazo de madera, un pájaro” (Alonso, 1998: 269), pero el yo busca establecer un lazo afectivo y humano (viviente) no sólo dirigiéndole la palabra y buscando respuesta, sino designándola con un sustantivo cargado de afectividad que la transforma en una “niña”, en una “terca niña”, que debido a la insensibilidad de sus “entrañas sordas” no depondrá nunca su “dura negativa de alimaña” para revelar el porqué de su existencia:

Te niegas a la luz profundamente:
la rechazas,
ya teñida de ti: verde, amarilla,
-vencida ya- gris, roja, plata.

Y celas de la noche,
la ardua
noche de horror de tus entrañas sordas.

El mismo eje temático lo hallamos también en *Voz del árbol*, pero con una variante más angustiante aún. Si antes el poeta buscaba desesperadamente la comunicación con los objetos más simples, ahora la angustia nace



ante aquello que el yo siente que busca comunicarle algo, transmitirle algo, pero que él no puede comprender por su limitada condición de hombre:

¿Qué me quiere tu mano?
¿Qué deseas de mí, dime, árbol mío?
... Te impulsaba la brisa: pero el gesto
era tuyo, era tuyo.

La figura del hombre, deshumanizado ser que transitará por las páginas de *Hijos de la ira*, aparece en esta composición representado de forma primitiva como un “agorero croar [...], aullido inútil, [...] voz en viento: sólo voz en aire”. En el poema, el límite de la angustia del yo se cristaliza, se cosifica, cuando en ese escenario donde reina la imposible aprehensión del mensaje que ese ente vegetal, pero ser vivo, esa “expresión de la tierra dolorida” que busca comunicar algo y se yerge “agudo, contra el cielo, / como un ay, como llama, / como un clamor! Al fin monstruo con brazos, / garras y cabellera: / ¡oh suave, triste, dulce monstruo verde...”, no puede ser comprendido por quien se sabe racional, pero angustiosamente siente que puede comprender más el estéril mensaje, el “grito inmóvil” de una piedra:

La terca piedra estéril,
concentrada en su luto
-frenética mudez o grito inmóvil-,
expresa duramente,
llega a decir su duelo
a fuerza de silencio atesorado.

3. La recepción de *Hijos de la ira*

En el mismo año de su publicación, la recepción de *Hijos de la ira* contó con reseñas críticas positivas y negativas. Fueron palabras positivas, por ejemplo, las de Leopoldo Panero, de declarada filiación con el franquismo, pero tan sensible e inteligente como para bien comprender y valorar el libro de Dámaso Alonso y confesar que la libertad creadora reconocida en su obra “trae de nuevo a la poesía –después de Unamuno, después de Antonio Machado– una idea total de la realidad” (Alarcos, 1981: 146). El por aquel entonces joven Carlos Bousoño, también recordado y citado por Alarcos, definió al libro como “un libro extraño [...] no porque sea de difícil lectura [...], sino porque nos sorprende con una técnica y una temática absolutamente nuevas” (Ibídem, 149). Y a su vez, Emilio García Gómez habló “de un cambio de postura [...] en relación con la estética hoy preponderante (haciendo referencia a la lírica de tipo garcilasista), admirable en verdad, pero un poco en trance de agotamiento” (Ibídem, 148-149). Y, finalmente, el poeta garcilasista García Nieto no dudó en exclamar, dirigiéndose en un artículo a Dámaso Alonso, “¿Qué te hemos hecho? [...] Has sacudido, has turbado a quinientos amigos, que desde hoy tendremos tu libro como ese cráneo mondo que sobre la mesa de trabajo nos recuerda que un día tendremos que morir” (Ibídem, 149).

Pero como era de esperarse, también hubo demolidoras diatribas que desde publicaciones de evidente sello fascista nacional-católico claramente mostraban por parte de sus autores o una total incomprensión e insensibilidad ante un hecho estético que daba un viraje rotundo a la lírica española de posguerra o una vara para medirlo demasiado tachonada de medallas triunfalistas. Citado por Mainer, Ángel María Pascual, periodista, cofundador y director del legendario periódico franquista *Arriba España*, se pronunció en *El Español* de la siguiente manera acerca de lo que produjo en su ánimo la lectura de *Hijos de la ira* y *Sombra del Paraíso*:

Después de leer tan intensivas alabanzas, junto con las alabanzas no menos intensivas a los *Hijos de la ira* (¡ay, estos hijos de la ira!), he leído ambos libros de versos. No pude terminarlos. ¿Por qué? ¿Quién sabe nunca dónde empieza a vaciarse para cada uno el odre del tedio! (Mainer, 2005: 33).

Pero José-Carlos Mainer ve en este comentario algo distinto:

“En el fondo, y muy posiblemente sin saberlo, lo que grita Pascual es una delación en toda regla: son *rojós*, son *ex libris*, viene a decirse de quienes fueron antiguos

colaboradores de *Hora de España* y amigos de Lorca, de Salinas y de Alberti” (Ibídem, 32). Y he aquí un claro ejemplo de que ni siquiera los más rancios franquistas reconocían a Dámaso Alonso como un referente ideológico afín en la España de Franco, sino como alguien que detrás de su postura apolítica, neutral, pacifista, parecía haberse integrado a la gran maquinaria totalitarista para buscar, quizás, detonarla o minarla desde el seno mismo del mundo académico.

4. Hacia el sentimiento del desarraigo

Luego del trágico desenlace de la guerra civil, tanto para el radicalismo franquista como para el nacional-catolicismo más rancio, el arrasado territorio español era poco menos que el símbolo de la Nueva Reconquista llevada a cabo por Franco; para los vencidos, la realidad española, la cotidiana, la de todos los días, era un escenario devastado que se oscurecía más y más por medio de la violencia represiva del régimen. Por otro lado, la temprana empatía del Caudillo con la avanzada nazi de Hitler sobre Polonia en 1939 parecía prometerle, sin imaginarse siquiera la gran decepción que se llevaría un año más tarde en aquel toma y daca que fue la entrevista de Hendaya, que el aire de verbena de su reciente triunfo no solo se iba a mantener, sino que incluso iba a potenciarse con los del Führer y el Duce cuando ganaran la guerra. Este aire de posible triunfalismo a gran escala fracturó aún más la realidad descalabrada en la que se movían y respiraban aquellos españoles que seguían llorando a sus muertos y no compartían ni la consolidación del franquismo ni el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Para hombres y poetas como Dámaso Alonso, la atmósfera, el aire que se respiraba en España se tornaba cada vez más asfixiante, materializando así ese sentimiento de total desarraigo, de una fractura con la realidad, en la que nada ofrecía apoyo ni asidero posible, sino desolación y vacío. Para unos, dijimos, los vencedores, todo era un logro alcanzado, una realidad sacramentada por Dios mismo; para otros, como Dámaso Alonso, que contemplaban el horror no solo de haber salido de una guerra fratricida, sino el que sembraba ahora un conflicto de dimensiones totales, todo parecía torcerse hacia el caos primero, donde la idea misma de Dios pierde total asidero con lo humano. Y así, pese a todas las definiciones que se podrían dar, lo que mejor define a la visión y el sentimiento del desarraigo y de la poesía en la que se materializa fue expresado por el propio Dámaso Alonso en 1952:

Para otros, el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos

de toda armonía y toda serenidad. Hemos vuelto los ojos en torno, y nos hemos sentido como una monstruosa, una indescifrable apariencia, rodeada, sitiada por otras apariencias, tan incomprensibles, tan feroces, quizá tan desgraciadas como nosotros mismos: “*monstruo entre monstruos*”, o nos hemos visto cadáveres entre otros millones de cadáveres vivientes, pudriéndose todos, inmenso montón, para mantillo de no sabemos qué extrañas flores, o hemos contemplado el fin de este mundo, planeta ya desierto en el que el odio y la injusticia, monstruosas raíces invasoras, habrán ahogado, habrán extinguido todo amor, es decir, toda vida. Y hemos gemido largamente en la noche. y no sabíamos hacia dónde vocear (Alonso, 1952: 349).

Habla el poeta

Ah, pobre Dámaso,
tú el más miserable, tú el último de los seres,
tú, que con tu fealdad y con el oscuro turbión de tu desorden
perturbas la sedeña armonía
del mundo.
Dedicatoria final (La alas)
Dámaso Alonso

Me parece que la mejor forma de finalizar este acercamiento a *Hijos de la ira* es cediéndole directamente la palabra al propio poeta y acercar, como invitación a la lectura de su poesía, uno de los textos que mejor describen cuanto hemos dicho hasta ahora. El texto al que me refiero es *Insomnio*:

Madrid es una ciudad de más de un millón de ca-
[dáveres (según las últimas estadísticas).
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo
[en este nicho en que hace 45 años
que me pudro,
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o
[ladrar los perros, o fluir blandamente
la luz de la luna.
Y paso largas horas gimiendo como el huracán,
[ladrando como un perro enfurecido,
fluyendo como la leche de la ubre caliente de una
[gran vaca amarilla.
Y paso largas horas preguntándole a Dios,
[preguntándole por qué se pudre lentamente
mi alma,

por qué se pudren más de un millón de cadáve-
[res en esta ciudad de Madrid,
por qué mil millones de cadáveres se pudren
[lentamente en el mundo.
Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra
[podredumbre?
¿Temes que se te sequen los grandes rosales del
[día,
las tristes azucenas letales de tus noches?

Después de este poema queda muy poco para decir porque habla por sí solo. Así es la poesía de Dámaso Alonso, dura, certera, sin concesiones, desgarrada y desarraigada, y su poeta, ese hombre “tan fieramente humano” y en conflicto consigo mismo, fue dueño de una mirada particularísima en el panorama de la Generación del 27 y testigo tristemente privilegiado de un periodo de la historia de España en donde fue muy difícil, diría casi imposible, mirar la realidad y decir, como en otro tiempo dijera Juan Ramón Jiménez, “¿Qué quietas están las cosas / y qué bien se está con ellas!”.

Bibliografía

- Alonso, Dámaso (1998). *Poesía y otros textos literarios*. Madrid: Gredos.
 (---). (1978). *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.
 (---). (1977). Programa *A Fondo*. Radiotelevisión Española.
 Bousoño, Carlos (1977). *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos.
 García, Jordi y Ródenas, Domingo (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Madrid: Crítica.
 Mainer, José-Carlos (2015). *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama.

Notas

- ¹ Vale aquí tener en cuenta dos de las mejores antologías críticas de la Generación del 27, como lo son la *Antología del grupo poético del 27*, a cargo de Vicente Gaós, para la editorial Cátedra, y la *Antología poética de la generación del 27*, a cargo de Arturo Ramoneda, para la editorial Castalia Didáctica.

Discusión existencial en el desnudo trágico de Miguel de Unamuno

Juan Estrades

Juan Estrades

Magíster en Ciencias Humanas: Opción en Teoría e Historia del Teatro (Udelar). Profesor de Literatura (IPA). Ejerció la docencia en la enseñanza secundaria pública y privada. Inspector de Institutos y Liceos (Consejo Enseñanza Secundaria). Especialista en Política y Gestión de la Educación (CLAEH)

Resumen:

Miguel de Unamuno introduce en su teatro la discusión existencial de su sentido trágico de la vida. Una obra claro ejemplo de esta concepción dramática será *El Otro*. En un juego de dualidad tú-yo encontramos seres presos de sus existencias.

Palabras clave: Unamuno- teatro- existencial- despojado- innovador.

Abstract:

Miguel de Unamuno enter in your theater existential discussion of his tragic sense of life. A work is a clear example of this dramatic conception *The Other*. In a game of duality between “you and I” are prisoners of their stocks being.

Key words: Unamuno- theater- existencial- stripped- innovative.

En España como en muchos otros países el teatro se había estancado en convencionalismos que ignoraban todas las investigaciones dramáticas y escénicas en su época. Como expresaba Miguel de Unamuno “ el convencionalismo terrible es la invasión en el teatro de la hechología, porque si de algo carece el hechólogo de toda laya, es el sentido dramático de la realidad” (Unamuno, 1896, 15) La regla de conducta era entretener a un público pasando de drama histórico a comedia de costumbres, una versión superficial pero segura de éxito. Se imponía a los autores de “éxito” un trabajo continuo y una dedicación exclusiva. Debían, estos autores, mantenerse en cartel a costo de su popularidad y por tanto de sus ingresos. En ese encuadre encontraremos varios autores teatrales españoles en comienzos del siglo XX como Jacinto Benavente con un teatro de oficio que irá de la ironía del mundo del dinero al estudio psicológico de los medios rurales. De la misma manera los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero y Carlos Arniches que ilustraron uno de los géneros más populares como lo fue el sainete, los primeros en Andalucía y el segundo en Madrid. Sin olvidarnos de agregar las evocaciones históricas de Francisco de Villaspesa, Eduardo Marquina con su tono lírico modernista o José María Pemán.

En ese panorama general Miguel de Unamuno introduce la discusión existencial de su sentimiento trágico de la vida, referido no al hombre abstracto sino al concreto de carne y hueso que nace, sufre y muere, en la vida teatral. Lo hace en un ensayo que aborda la cuestión del significado y uso del instrumento dramático como forma de expresión literaria. Se trata de la obra titulada *La Regeneración del teatro* publicada en 1896 y de la que tomaremos algunos fragmentos para ilustrar la visión de Unamuno del teatro. Para este autor el teatro es la expresión colectiva; nace con la épica y lírica populares y lleva a la escena la vida dramática de la colectividad con sus tradiciones y sus historias. Pero con el tiempo, según Unamuno, el teatro se ha ido separando de sus manantiales inspiradores hasta transformarse en un producto personalista donde el hombre, sus pasiones y sus problemas han sido sustituidos por la elaboración literaria de

tipos y caracteres, en lo que denomina “ difusión hipertrófica del género chico y la vanidad de éste” (Unamuno, 1896,18) “copias de tipos reales, observación de costumbres” (Unamuno, 1896, 19)

Es así, que el teatro para vivir debe buscar su sustento en las entrañas populares. Si este teatro vivo sale del pueblo y a él se dirige se representa para “ una retina colectiva” (Unamuno, 1896, 32) definida como “ verdadera síntesis combinatoria de conciencias individuales” (Unamuno, 1896, 32) que buscará un problema y su solución. Por tanto todo teatro vivo debe ofrecer una tesis que está en la cabeza de quién contempla la escena, de modo que el mérito del dramaturgo será acentuar la realidad de la tesis. Es importante destacar que para Miguel de Unamuno el teatro es docente “una escuela de costumbres por ser espejo de ellas”

La obra dramática de Miguel de Unamuno consta de nueve dramas y dos piezas menores, la farsa *La Princesa doña Lambra* y el sainete *La Difunta* ambas de 1909, estrenada la segunda el 27 de febrero de 1910. Los dramas están escritos , excepto el último, por parejas, en cuatro momentos cronológicos: 1) 1898-1899 *La esfinge* y *La venda*, la primera de las obras estrenada en 1909 y la segunda sin constancia de estreno ;2) en 1910 *El*



Miguel de Unamuno

pasado que vuelve y Fedra, estrenada la primera en 1923 y la segunda en 1918, 3) en 1921-1922 *Soledad y Raquel Encadenada*, con la particularidad de que la primera obra nunca la vio representada pues fue estrenada en el teatro de cámara que dirigían Carmen Troitiño y José Luis Alonso en el Español el 16 de noviembre de 1953, la segunda obra presentada al público español por una compañía argentina en Barcelona el 7 de setiembre de 1926; 4) En ese año 1926 escribe *Sombras de sueño* estrenada en 1930 en el teatro del Liceo de Salamanca el 24 de febrero coincidiendo con el regreso del autor exiliado y *El Otro* misterio en tres jornadas estrenada en 1932. Finalmente su producción dramática terminará en 1929 *El hermano Juan o el mundo es teatro* que nunca fue estrenada. Sin embargo a esta lista tendríamos que agregar una versión de *Medea* de Séneca traducida sin cortes ni glosas del verso latino a prosa castellana en 1933 y representada por Enrique Borrás y Margarita Xirgu en el teatro romano de Mérida en junio del mismo año. Única vez que Unamuno vio una obra suya representada a poco de ser escrita, dado que los estrenos siempre tuvieron lugar mucho después de que el autor las escribiera.

Como hemos visto el teatro se constituyó para Unamuno no en una creación marginal ni esporádica sino fruto de una dedicación persistente que estuvo cortada por períodos de silencio no por la carencia de motivación literaria sino por la falta de aceptación de las compañías teatrales que veían en el contenido de sus obras poco éxito comercial.

Vivía Miguel de Unamuno cansado de sus continuos fracasos en cuanto a las representaciones teatrales pues consideraba que los dramas no eran solo para ser leídos sino representados si no perdían su esencia. En relación a este punto dirá Francisco Ruiz Ramón (2011, 78) las dos razones de los estrenos tardíos de sus obras serán debidos a una causa externa al drama y otra interna del propio autor, más allá de atribuirse él mismo la poca suerte sobre las tablas

Las primeras son : que no forma parte del cotarro de lo que se llama por antonomasia los autores ni está dispuesto a perder el tiempo en saloncillos y otros lugares análogos para conseguir que estrenen ni sabe ni quiere saber escribir papeles a medida de tal actor o actriz .

Por tanto la concepción de Unamuno, la misión del dramaturgo será crear personajes- personas, donde los actores deben doblegarse al carácter dramático. Pero también estará en juego el conflicto entre el arte dramático y arte teatral, entre la literatura y la escénica porque Unamuno es claro en sus apreciaciones “ hay que educar al público para que guste del

desnudo trágico”. Concepto que defenderá en forma permanente; la desnudez en el decorado, en el vocabulario, en la economía de personajes y en el esquematismo de la acción. Como expresa Ruiz Ramón en esa desnudez

se cumple, pues, un fenómeno de reducción estética, que en Unamuno adopta el carácter de una vuelta plenamente consciente a la fuente poética del drama, es decir, al teatro como poesía dramática que nada tiene que ver con el teatro poético

Para Unamuno el personaje de existencia histórica en nada se diferencia del personaje de ficción. Ambos son producto de una creación, de un sueño. El sueño del autor, el personaje.

Es el caso de la obra *El Otro* donde el autor encuentra seis personajes presos de sus existencias. Obra que como dijimos se estrenó el 14 de noviembre de 1932 en el Teatro Español, por la compañía de Enrique Borrás con un reparto que incluía a Margarita Xirgu en el papel de Damiana así como Enrique Borrás en el personaje de El Otro. Y en el año 1934 con un estreno muy exitoso con más de 50 representaciones en Buenos Aires en el Teatro San Martín por la Compañía de Luis Arata.

La historia que iremos descubriendo será la de dos hermanos gemelos, Cosme y Damián (idénticos) enamorados de una misma mujer que deciden entre ellos, en forma fatal, quién se casará con ella. Le corresponde a Cosme, casarse con esa requerida mujer, mientras Damián se marcha y contrae a su vez matrimonio con Damiana. Todo transcurre en la normalidad hasta que un día Damián vuelve. ¿Cómo vuelve? ¿A dónde va? ¿Con quién se relaciona? Es parte de este misterio con el que comienza la obra. Lo cierto es que de los dos hermanos gemelos solo tenemos la referencia de uno de ellos que se auto denomina “El Otro”; no sabemos nada de su pasado, ni de su presente, ni de sus propósitos para el futuro De allí nuevamente el misterio ¿Quién es el superviviente Cosme o Damián? Solo sabemos que un cadáver está depositado en la bodega lo que produce la locura del Otro.

Otro (entrando)- ¿Qué es lo que hay que preguntarme a mí, Laura?

Ernesto - A ti Cosme...

Otro- ¡No, sino el otro!

Laura- Quiere preguntarte mi hermano que no te conocía...

Ernesto- Ni puedo decir que lo conozco...

Otro Ni yo a mí mismo.

Laura- Quiere preguntarte por el misterio de esta casa...

Otro- ¿Por el mío?

Ernesto - Sí por tu misterio y el del día fatal en que, ausente tu mujer y tú encerrado aquí solo, con...

Otro- ¡Con el Otro! (EO 1969,14)

Desde el comienzo mismo de la obra nada se revela, porque el mismo autor no está en el secreto, porque el propio Unamuno como expresa Fernando Lázaro “no sabe quién es él mismo, mucho menos ha de conocer la misteriosa personalidad de aquel extraño asesino y suicida creado por él”.

Sin embargo, Unamuno irá desnudando los problemas que aquejan al protagonista, que terminan siendo, acaso, sus propios problemas:

Otro- Las gentes temen tanto quedarse a solas con uno a quien tiene por loco, siempre peligroso, como temen entrar de noche y a solas al campo-santo. Un loco, creen, es como un muerto. Y tiene razón, porque un loco lleva adentro de sí un muerto... (EO, 1969,15)

Tema de la locura que nos aproxima a la muerte, pero sobre todo el tema del otro intrínsecamente unido a la soledad. De las relaciones interhumanas, de lo característico en el hombre no como naturaleza sino como condición en el filosofar existencial de Unamuno.

El otro-dice Sartre- tomado por Serrano Poncela (1964,171) “se convierte de pronto en un sistema ligado de experiencias fuera de mi alcance, en el cual yo vivo como un objeto entre otros”. Por tanto esta percepción determina ser visto, desposeído, desnudado, hecho y robado por el otro. Así esto vacía a la soledad de algo esencial, la libertad. El ser- para- sí, expresa Poncela, se convierte en “el ser -para- otro”, por lo tanto la experiencia máxima de esta condenación por

el otro se da en la muerte. Porque el muerto en su estado se constituye en un ser- para -otro ante la mirada de los demás.

Pero para acercarnos al misterio el autor introduce un elemento fundamental, el espejo que lleva en el reflejo a la locura del protagonista que intentará explicar su estado “y entonces sentí que se me derretía la conciencia, el alma; que empezaba a vivir, o mejor a desvivir, hacia atrás, retro tiempo, como en una película que se haga correr al revés...Me morí al llegar a cuando nací, a cuando nacimos...” (Unamuno, 1969,16)

Uno de los centros penetrantes de este primer encuentro con el protagonista es cuando a continuación le explicará a Ernesto -¿el hermano de su mujer? – por qué mató a su hermano metiéndonos dentro de las profundidades del pensamiento de Unamuno:

Otro-Al rato me fue retornando la conciencia, resucité; pero sentado ahí, donde tú estás, y aquí, donde yo estoy, estaba el cadáver... ¡Aquí en este mismo sillón, aquí estaba mi cadáver... aquí... aquí está! ¡Yo soy el cadáver, yo soy el muerto! Aquí estaba... lívido... (se tapa los ojos)¡Aún me veo! ¡Todo es para mí espejo! ¡Aún me veo! Aquí estaba, lívido, mirándome con sus ojos muertos, con sus ojos de eternidad, con sus ojos en que se quedó, como en trágica placa, la escena de mi muerte... (EO, 1969,17)

Así de la soledad que sobreviene, se yergue inmediatamente una presencia irreal del otro, purificada por la ausencia y la distancia pero a su vez la pesadumbre de una situación irreversible.

A partir de este momento la obra teatral adquiere la composición propia de una pieza policial. Un hombre asesinado y los personajes comienzan un camino de cuestionamiento e investigación a fin de descubrir



Margarita Xirgu, Enric Borràs y Miguel de Unamuno el día del estreno de “El Otro”.

la verdad. Así el desarrollo de la acción está constituido por esa investigación. Sin embargo la pieza terminará sin que los personajes, ni los espectadores hayan descubierto la verdad. Aquí está una de las mayores críticas al teatro de Unamuno, el esquematismo de la acción. Sin embargo

los personajes pertenecen al mismo mundo, el del misterio dramático, que nunca pierde la coherencia que le es propia. Unamuno concentra la acción, sin episodios dialógicos que la interrumpan, ni quiebren su unidad... desarrollando en intensidad, y no extensivamente, la situación básica del drama (Ruiz Ramón 2011, 90)

Personajes que se mostraran en dualidad: Damián y Cosme imagen de Caín y Abel bíblicos, “uno” de ellos muerto y el “otro” que se cuestiona quién es pero que en definitiva también está muerto. Un hermano ha matado a su gemelo idéntico, su semejante. Tan igual que afirma el Otro que se ha matado a sí mismo. Pero ¿cuál de los dos es el muerto? ¿Quién es el malo? Damián- Abel o Cosme- Caín. ¿Quién es cada uno? ¿Nos muestra una lucha con su propio yo? Misterio ya anticipado por Unamuno en el título de la obra que nos podría llevar al carácter inexplicable e insondable de la personalidad que no se pueden resolver con las armas de la lógica.

Como expresa Oreste Macri (1980, 380) en relación a la reviviscencia dramática de Caín y Abel:

... donde es más patente la manera pirandelliana y el juego intelectualístico de la descomposición de la personalidad y su inmediata recomposición en la conexión invisible de los gemelos, cada uno de los cuales ha matado al Otro, y es marido y adúltero y está asesinado en la bodega y es todavía el Otro que mira en el espejo su personalidad dividida e idéntica, y finalmente se suicida purificándose en la muerte. Pero a su vez todo está cargado de violencia contra el otro o contra sí mismo.

En Cosme y Damián la autoconciencia trata de resolver el problema con la muerte del otro, falsa solución, según Antonio Regalado (1968,200) puesto que, al matar al otro, lo que se mata es el término objetivo del conflicto, indispensable para el reconocimiento de la propia existencia. Sin embargo en la dialéctica de Unamuno, el eliminar a uno equivale a la muerte del alma, a la soledad absoluta

En la rivalidad de los iguales, los enfrentados se imitan mutuamente y repiten los mismos gestos. De ese enfrentamiento surge la violencia que tiene por objeto una imitación vengadora de un asesinato precedente.

En este caso hacia sí mismo. Para René Girard (2005), el tema de la violencia está estrechamente unido a su intuición originaria, es decir, la concepción de mimesis. A su vez es correlato de lo sagrado. La presencia de la violencia y de las huellas de lo sagrado, se encuentran en todos los ámbitos humanos y en las relaciones interpersonales.

Sacrificio y homicidio pueden unirse, ya que para Girard están emparentados. En esta unión imposible el sacrificio se asimila a la violencia para derivar su connotación negativa en positiva. Si matar es algo perverso su cariz puede cambiar cuando se canaliza mediante el rito del sacrificio. Existe pues una racionalización inconsciente de la violencia para que pueda realizarse sin que las contradicciones la anulen. Es natural que la víctima establecida para el sacrificio tiene que parecer humana pues esta semejanza permite el desahogo del ser humano. La crisis del sacrificio llega en el momento en que la violencia sagrada no interrumpe el círculo de la violencia sino que da su inicio.

Dirá El Otro:

¿Yo? ¿Asesino yo? ¿Pero quién soy yo? ¿Quién es el asesino? ¿Quién el asesinado? ¿Quién el verdugo? ¿Quién la víctima? ¿Quién Caín? ¿Quién Abel? ¿Quién soy yo, Cosme o Damián? Sí estalló el misterio, se ha puesto a razón la locura, se ha dado a luz la sombra. (EO, 1969, 25)

Por otra parte para Girard el deseo humano es esencialmente mimesis o imitación. Si un individuo imita a otro cuando este se apropia de un objeto se determina así la mimesis de los antagonistas ya que el deseo mimético del objeto se transforma en obsesión recíproca de los rivales. La rivalidad y los conflictos tienen lugar porque la imitación comporta deseos.

Sacrificio (suicidio) tiene una violencia solapada que tiene como fin una violencia no generalizada. La víctima carga sobre sí rivalidades, odios, rencores y agresiones.

Otro ¡Odia a tu hermano como te odias a ti mismo! Y llenos de odio a sí mismos dispuestos a suicidarse mutuamente, por una mujer... por otra mujer... pelearon. Y el uno sintió que en sus manos, heladas por el terror, se le helaba el cuello del otro...Y Dios se callaba... Y sigue callándose todavía! ¿Quién es el muerto? ¿Quién es el más muerto? ¿Quién es el asesino? (EO, 1969, 25)

El objeto-sujeto -Laura- es deseada por dos rivales. Si uno de los dos alcanza el objeto del deseo, Cosme, la enemistad se acentúa hasta el grado inevitable de la

violencia. Viejo concepto de mimesis donde dos deseos convergen en una misma persona atravesando a ambos. Esto solo puede llevar al conflicto en la figura literaria del doble que concentraran su atención en la posesión y el dominio del contrario y su eventual eliminación. El tema del doble “que explicita el drama de la conciencia escindida, por excelencia, el drama del alma” (Ruiz Ramón 2011, pag 89)

Esa dualidad también se transfiere a los personajes femeninos Laura y Damiana, en el acto tercero, esposas de los anteriores que en el campo de batalla de los arrebatos y las posesiones se disputaran el ser que está vivo que ambas reconocen como propio.

Unamuno mantiene el tema de la personalidad en una disputa demencial de las mujeres sobre el amor del personaje del Otro.

Otro- No te reconozco, ¿quién eres?

Laura- Laura, tu Laura...

Otro- ¿Mi Laura?, pero ¿la de quién?

Laura- La de cualquiera de los dos... ¡La tuya!

Otro- Lo que tú quieres es saber a qué saben los besos del otro, quieres a Caín y no Abel, al que mató...

Laura- ¡Por mí! (EO, 1969, 34)

(En la escena tercera aparece la otra mujer Damiana...)

Damiana- Esto tiene que acabar...

Otro- ¡No, que empezar!

Damiana- Cierito; esto tiene que empezar. Cosme...

Otro- ¿Cosme? No, tú sabes bien quien soy...

Damiana- ¡El mío!

Otro- El tuyo sí, el que has conquistado, mujer terrible, mujer de sangre...

Damiana- Ya veo lo que sufres... ¡Y por mí! ¡Por mí le mataste!

Otro- ¡Calla, mujer!

Damiana- ¡Por qué no me llamas Damiana?

Otro - Ese nombre...

Damiana- Te recuerda...ya sé lo que te recuerda

Otro- ¡Al otro! ¡A mí!

Damiana- Desde que te conocí cuando viniste a nuestra boda, no pude descansar de deseo. El brazos del otro me decía: ¡Cómo será el otro? ¿Cómo sus besos? ¿Será el mismo?

Otro- ¿Es decir, que al entregarte a mí no eras mía?



Escena de *El Otro* estrenada en el Teatro Español de Madrid en 1932.

Damiana - Luego tú eres...

Otro- ¡El Otro!

Damiana- Quien seas... ¡El mío!... (EO, 1969, 35 y 36)

Laura y Damiana son claramente las antagonistas en la obra. Laura enamoró perdidamente a los dos gemelos a los que es incapaz de reconocer creando el conflicto y dejándose llevar por la pasión. Damiana perpetúa este conflicto en una ambigüedad sobre cuál es el hermano más deseado y en el embarazo que reproduce la lucha en el vientre de los gemelos. Dejando entrever perversamente que era el otro al que estaba casada, el deseado.

El mito griego está presente en las dos mujeres las cuales como expresa Orestes Macri (1980,380) “ durante el curso obsesivo de la acción se delinear siempre como Furias esquileas, espectros de la lujuria generatriz de la discordia y de la tragedia” Demonios interiores del alma humana ligada a los instintos bestiales del macho y de la hembra. Hembras que reclaman al superviviente, cualquiera sea. Más allá de que Damiana tenga el germen de la mujer cuando siente que será cuna de un hijo del Otro, hechos uno en la muerte recíproca.

Mujeres que también pierden sus nombres en la denominación del personaje en disputa como “la una” y “la otra”. Sin embargo esta lucha por poseer al protagonista no tendrá ningún resultado positivo para estas mujeres pues el seducido -tanto sea Cosme como Damián- huye definitivamente de las dos mujeres suicidándose.

Otro- ¡Caín! ¡Caín! ¡Caín! Y ahora, entregado a las furias, a las dos furias, a esta furia sobre todo. Y entre las dos, la seducida y la seductora, la con-

quistada y la conquistadora, me matarán... (EO, 1969,39)

.....

Otro- ¿Yo' Yo no puedo ya conmigo y me voy... Es terrible tener que llevar a costas dos mujeres sobre un muerto...

...Y cosa tremenda no poder ser uno, uno siempre uno y el mismo uno... ¡Nacer solo para morir solo! ¡Morir solo, solo, solo!... Tener que morir con otro, con el otro, con los otros. Me mata el otro, me mata... Pero, en fin, ¡hágase su voluntad así abajo la tierra como sobre el cielo ¡Y allá voy! (EO, 1969,42)

Nos encontramos en la dialéctica de conceptos, en una pelea de razonamientos interrumpidos por el exceso feroz del suicidio, drama intemporal y pragmático. Si las dos mujeres sintieron la muerte de uno de los hermanos de manera colateral compartirán una misma muerte la del OTRO. Si bien el telón cae quedará un epílogo que agregara Unamuno con otro personaje que ya había marcado su presencia durante la obra, el Ama.

Será esta quien revele a Ernesto (hermano de Laura) la existencia de dos hermanos gemelos, germen de la tragedia de la pasión. Pero por sobre todas las cosas es la depositaria del conocimiento, sabe quién es quién en la dualidad de personajes, y por lo tanto la única que podría revelar el misterio que nunca será revelado: quién es quién en el OTRO.

En el epílogo al final de obra dirá:

Ama- ¿El misterio? El misterio es la fatalidad... el destino... ¡Para que aclararlo? ¿Es que si conociéramos nuestro destino, nuestro porvenir, el día seguro de nuestra muerte, podríamos vivir? ¿Puede vivir un emplazado? ¡Cierre los ojos al misterio! La incertidumbre de nuestra suprema nos deja vivir, el secreto de nuestro destino, de nuestra personalidad verdadera, nos deja soñar...Soñemos, pues, mas sin buscarle solución al sueño...La vida es sueño...soñémosla fuerza del sino... (EO, 1969,49).

Es Miguel de Unamuno que habla, son sus fantasmas que sobrevuelan el pensamiento expresado por el Ama. El sueño como anticipación experimental del morir; el sueño como refugio huyendo de la angustia existencial. Toda la filosofía de Unamuno es como dice Serrano Poncela una "meditatio mortis"(1964, 112). En el Epistolario: Ensayos II tomado por Serrano Poncela nos revela una reflexión sobrecogedora:

cuando morimos nos da la muerte media vuelta en nuestra órbita y emprendemos la marcha ha-

cia atrás, hacia el pasado hacia lo que fue. Y así, sin término vamos devanando la madeja de nuestro destino, deshaciendo todo el infinito que en una eternidad nos ha hecho, caminando a la nada... (1964, 113).

Es la vivencia de una experiencia empírica en la opacidad de la muerte y la transparencia de la muerte vista desde la trascendencia que lleva a una incitación existencial. "AMA- Y los dos mayores misterios, don Juan, son la locura y la muerte." (EO, pág50)

Hemos llegado al final de la obra pero no al final del drama, como si Unamuno quisiera que el drama terminara fuera del teatro, en el teatro interior de la conciencia de cada espectador. Es decir que de esta manera el espectador se convierte en co-protagonista de su drama. Como expresa Francisco Ruiz (2011, 88) el escenario no existe, en rigor como un lugar físico, sino como un espacio metafísico donde personaje y espectador están incluidos. Como expresamos, aquí se revela la esencialidad del teatro de Unamuno en el esquematismo de la acción. Como ya expresamos en ningún momento habrá un quiebre de la unidad con diálogos que interrumpan ni la más ligera digresión para mostrarnos, al desnudo, el alma del personaje.

Es así que no hay una solución final, el personaje se entrega a la muerte sin haber superado la segmentación interior y es el espectador quien deberá hacer el epítome.

BIBLIOGRAFÍA

- Berenguer, Angel (1980). "El teatro hasta 1936" en *Historia de la Literatura Española S XX Tomo IV*. Madrid. Ed. Taurus
- Clavería, Carlos (1970) *Temas de Unamuno*. Madrid : Editorial Gredos
- Girard, René(2005) *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama. Col Argumentos.
- Macri, Oreste (1980) "Ejemplaridad en el teatro de Unamuno" en Antonio Sánchez Barbudo *Miguel de Unamuno*. Madrid Editorial Taurus
- Regalado García, Antonio (1968). *El siervo y el Señor*. Madrid . Editorial Gredos.
- Ruíz Ramón, Francico (2011). *Historia del teatro Español Siglo XX*. Madrid. Editorial Cátedra.
- Serrano Poncela, S. (1964). *El pensamiento de Unamuno*. México. Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- Unamuno, Miguel. (1969). *El otro, El hermano Juan*. Madrid . Espasa Calpe . S.A. (EO)
- Unamuno, Miguel (1896) *La regeneración del teatro Español*. Página web (sic) Editorial. www.ellibrototal.com./Itotal/ficha.jsp?idLibro=3315

Ficción y correspondencia.

La construcción del yo ficcional en las cartas de Salinas-Guillén, Salinas-Whitmore y Salinas-Alonso

Beatriz Colaroff - Daniel Nahum

Beatriz Colaroff

Profesora de Literatura, egresada del IPA. Cursó estudios de Lingüística en Udelar y en la maestría en Literatura Latinoamericana. Es egresada de la Alianza Francesa en Lengua francesa. Dictó cursos bilingües de literatura Hispoamericana en Uruguayan American School y en The British School. Fue integrante del grupo de investigación Causa rerum en Buenos Aires y París, dirigido por el Dr. Eliseo Verón. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y dos ensayos sobre Lautréamont y sobre la pragmática de Austin. Actualmente dicta clases en Formación Docente de Literatura Española y Universal.

Daniel Nahum

Docente egresado del IPA en la especialidad Literatura. Cursó posgrados en Literatura Española, Literatura infantil, cinematografía y actuación teatral. Cursó la maestría en Literatura Latinoamericana en Udelar. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas sobre semiótica, literatura infantil, literatura uruguaya, española y latinoamericana, teatro y cine; publicó libros de poemas y ensayos. Ha dictado numerosas conferencias en Uruguay y en el extranjero. Actualmente dicta clases de Literatura Española III y Estilística en Formación Docente. Es coordinador audiovisual del Programa Cineduca.

Resumen:

Dos problemas están en la base del trabajo realizado, y los presentamos en forma de preguntas: 1) ¿Todo lo que escribe un autor es su obra? Cartas realizadas sabiendo que nunca serían leídas por el destinatario, correspondencias mantenidas entre el autor y otro durante largos o breves períodos, diarios íntimos, misivas, etc., ¿pueden integrar lo que llamamos la obra del autor o son solo aportes arqueológicos? 2) En el caso de un poeta, que siempre estará metonímicamente cerca del yo creado para enunciar, la carta que dice “yo” ¿está al mismo nivel ficcional que el yo poético o su estatuto es diferente?

Palabras claves: ficcionalidad, correspondencias, generación del 27, Salinas, Guillén, Alonso

Abstract

Two problems are at the basis of the work done, and present them in the form of questions: 1) Is All That one writer reedem his work? Letters Realized knowing they would never be read by the recipient, Correspondências maintained between the author and Durante Other Long or short periods, diaries, letters, etc., can integrate what we call the author’s work or solo Archaeological Contributions son? 2) In the case of the one poet, who will always be created metonymically close to state, the card that says “I” is on the same level as fictional or poetic statute different?

Key words: fictionality, correspondences, Generation 27, Salinas, Guillén, Alonso

No sé si aún continúa la moda de elaborar largamente los poemas, de mantenerlos entre el ser y el no ser, suspendidos ante el deseo durante años; de cultivar la duda, el escrúpulo y los arrepentimientos, de tal modo que una obra, siempre reexaminada y refundida, adquiera poco a poco la importancia secreta de una empresa de reforma de uno mismo.

Estas conocidas palabras de Paul Valéry, prologando su *Cementerio marino* se adecuan totalmente a la concepción estética del cosmos armónico que constituye la producción poética de Jorge Guillén.

El volumen *Aire nuestro*, publicado en 1968, es una unidad trilogica; unidad de tres discursos poéticos escritos entre 1919 y 1966: *Cántico*, *Clamor* y *Homenaje*, los que fueron publicados entre 1928 y 1967. En ellos se transparenta una simetría entre geométrica y cabalística, que se nutre de la tradición judeo-cristiana y de la especulación personal. *Cántico*, publicado por primera vez en 1928, fue seguido de cuatro ediciones más, tituladas de igual manera, aunque con diferentes subtítulos, lo que da un total de cinco ediciones para el mismo y diverso libro porque Jorge Guillén reubica e incorpora poemas hasta alcanzar, en la edición de 1950, la que subtítulo *Primera edición completa*, los trescientos treinta y dos poemas previstos, desde los setenta y cinco iniciales.

El propio Guillén ha dicho: “Quisiera que se considerase mi obra como un conjunto homogéneo, como una unidad poética que oscila entre dos niveles”. Por último, *Homenaje*, de 1967, se divide en cinco secciones más un *Fin*. Por lo tanto, se observa una intención que tiende claramente a la unidad poética desde el inicio de la praxis poemática: 5+3+5, + un FIN, el que cierra la producción con un poema que objetiva la totalidad de la obra concebida: *Obra completa*. La numeralidad 5+3+5, que más adelante en el tiempo se verá reforzada con la publicación de *Y otros poemas*, título que sugiere que escribió más de lo planificado, ordena y armoniza el espacio poético y tiende a una producción significativa infinita donde se proyecta lo imaginativo. Sin embargo, la finitud fue preconcebida por el poeta:

Obra completa

Siempre he querido concluir mi obra,
Y sucediendo está que la concluyo.
Lo mejor de la vida mía es suyo.
¿Hay tiempo aún de más? Papel no sobra.

Al lograr mi propósito me siento
Triste, muy triste. Soy superviviente,
Aunque sin pausa mane aún la fuente,
Y yo responda al sol con nuevo aliento.

¡Dure yo más! La obra sí se acaba.
Ay, con más versos se alzaría obesa.
Mí corazón murmura: cesa, cesa.
La pluma será así más firme y brava.

Como a todos a mí también me digo:
Límite necesario nos defina.
Es atroz que el minero muera en mina.
Acompáñame la luz que abarque trigo.

Este sol inflexible de meseta
Nos sume en la verdad del aire puro.
Hemos llegado al fin y yo inauguro,
Triste, mi paz: la obra está completa.

Es cierto que no todos los poetas conciben un plan tan estricto para la realización de su obra pero esta actitud ante los procesos de creación artística lleva a preguntarnos con Foucault qué relación hay entre un autor y su obra. Esta cuestión surge porque actividades de investigación literaria terminan con la publicación de diarios íntimos y de escritos epistolares. La carta, por ejemplo, que se encuadra dentro del ámbito personal e íntimo, pasa, en un desplazamiento contradictorio, a ser parte de la literatura, que pertenece al ámbito público. La correspondencia que Guillén mantiene con Salinas y la que Salinas mantiene con Katherine



Pedro Salinas

Whitmore o con Dámaso Alonso, ¿debe ser considerada parte de la obra de los poetas? La obra, ¿es lo que el autor delimita como tal o lo que la academia determina o lo que el público decide que sea “obra”?

Afirma Enric Bou¹ en un artículo realizado para Revista de Occidente, *Escritura y voz*:

En principio, el interés de la correspondencia de un escritor reside en su relación con una obra literaria. De aquí deriva otra premisa importante: se leen los epistolarios de escritores con obra conocida y raro es el caso de un escritor que solo sea conocido por sus cartas. Estas pueden ser el resultado, o el síntoma, de determinados fenómenos específicos que aparecen en forma más clara en el texto literario que habitualmente se considera más canónico y de mayor difusión lectora. El epistolario debe considerarse como un exponente, o un revelador del estatus enunciativo de los textos y de las estrategias simbólicas que hay en la obra. Y en el caso de Pedro Salinas esto sucede con creces, puesto que se produce un doble movimiento: las cartas iluminan aspectos factuales de la obra literaria, pero, en especial, inauguran una suerte de coincidencias y paralelismos con la obra literaria más (re)conocida. Combinan constantemente este doble aspecto documental y literario. [Bou, 1991,15]

El presente trabajo es un acercamiento al concepto de la configuración del estatuto ficcional en las correspondencias que los dos poetas, íntimos amigos, integrantes de la Generación del 27, mantuvieron durante años, desde 1928 y que solo se interrumpieron por la muerte de Salinas en 1951. Asimismo se observará si el yo ficcional, el yo que enuncia, se construye de la misma manera en las cartas que en la poesía, especialmente en la correspondencia que Salinas mantuvo con Whitmore, comparado con el yo de *La voz a ti debida* y se estudiará alguna característica retórica en la correspondencia de Salinas y Alonso, de manera de extraer conclusiones sobre quién es el yo que habla en las cartas.

La estructura de la investigación es la siguiente:

- delimitaciones del concepto “ficcionalidad”, vinculado al concepto de literatura
- elementos para una teoría de la correspondencia vista desde una perspectiva lingüística y literaria
- análisis del discurso epistolar del “yo ficcional”, el “yo referencial” y el “yo empírico”
- conclusiones

Concepto de ficción

El alcance semántico de la palabra “ficción” conlleva una problematización semejante al concepto de “literatura”: un primer acercamiento puede llevarnos a suponer que existe un concepto universalmente aceptado pero, en la medida que este objeto es abordado por una serie de componentes metodológicos, críticos, históricos, sincrónicos, analíticos y estructurales, se torna resbaladizo y se comprende la necesidad de delimitar su alcance. Como objeto de estudio, la ficción importa como

cambio de paradigma teórico que sustituye una poética del mensaje-texto por una poética de la comunicación literaria. La lengua literaria no sería tanto una estructura verbal diferenciada, como una comunicación socialmente diferenciada y pragmáticamente específica como modalidad de producción y recepción de textos. Y en esa modalidad ocupa un lugar prominente el estatuto ficcional [Pozuelo: 1994:265]

La primera apreciación que puede emerger es la de oponer “ficción” a “realidad”, dicotomía planteada en los mismos orígenes de la reflexión teórica. La etimología de la palabra “ficción” nos acerca a una cuestión inicial: su proximidad semántica con fingir y mentir. Segre hace referencia a esta etimología en el inicio del capítulo “Ficción” de su libro *Principios de análisis literario* y lo vincula con el concepto de inventar, inventariar, extraer de la memoria un conjunto en existencia: “En el término latino “fingere” los valores de plasmar, formar y de imaginar, figurarse, suponer (...) pueden cambiar de matiz hasta “decir falsamente”, esto es, llegar hasta el concepto de mentira. (...) asociado con falso” [Segre:1985: 247]

La dicotomía realidad/ficción ya había quedado inaugurada en el libro X de *La República*, de Platón, en el que aconsejaba desterrar a los poetas por ser imitadores de imitaciones. La realidad es una copia de la idealidad superior, y representar la realidad con palabras, resulta ser una copia de la copia, pero

la teoría literaria desde sus inicios en la Poética de Aristóteles ha conocido la importancia de una distinción que supera la ingenua confrontación ficción/realidad, falso/verdadero, al ejecutar lo principal de la teoría en torno a la categoría de lo verosímil [Pozuelo:1993:17].

Si la realidad es tomada como un hecho positivista, existente, concreto, delimitado por coordenadas crono-espaciales, ajena al sujeto que observa, objetiva, se podría hablar de una oposición radical entre lo “real”

y lo ficcional”, pero, desde los estudios del lenguaje de comienzos del siglo XX hasta el psicoanálisis laciano que, al concebir el inconsciente como un lenguaje, y por lo tanto regido por las reglas propias del lenguaje verbal no se puede seguir afirmando que la realidad sea una, objetiva, observable independientemente del sujeto que la observa, sino que, por el contrario, la realidad es una construcción intelectual, atravesada por el lenguaje verbal y por lo tanto, subjetiva.

En una posición extrema, esta concepción indicaría que todo es ficción porque toda referencia a la realidad será representativa y no la realidad misma. El hombre construye un mundo con palabras por lo que, la construcción de la realidad estará condicionada por el lenguaje que el individuo utilice. En esta vista radical, nunca estaremos ante la realidad sino ante representaciones que, por ser tales, son ficcionales. Dice Pozuelo:

Si la ficción afecta a órdenes tan constitutivos y radicales como el lingüístico, el cognitivo, el ético, el artístico, el psicológico-infantil, y si la ficción es la universal capacidad del hombre que lo define por ello dotado de unas posibilidades ilimitadas de representación y juego, difícilmente podríamos pensar que la ficción se agota en el seno de una retórica, interior al propio dominio literario [Pozuelo: 1993:12]

No obstante esta delimitación, Pozuelo Yvancos aclara que el dominio de lo ficcional abarca toda la literatura, no existiendo textos literarios no ficcionales, pero siendo la ficción un conjunto conceptual más amplio que la literatura. Esto nos lleva a la necesidad de delimitar el concepto “literatura”. Por ejemplo, y para centrarnos en nuestro objeto de estudio, las cartas en-



Jorge Guillén

viadas por un destinatador-poeta a un destinatario, ¿pertenecen al circuito comunicativo pragmático o pueden ser consideradas dentro de lo que llamamos “ficción-literatura”?

El acto mismo de escribir una carta supone una ausencia, pero no solo la ausencia evidente del destinatario, sino una ausencia en la escritura:

escribir es producir una marca cuyo rasgo característico es la iterabilidad, ser repetible o legible en sus términos al margen de la actuación del emisor, lo que constituiría una especie de máquina productora que la desaparición del escritor no impedirá que siga funcionando, dándose a leer, reescribir, a ser repetida, en sentido estricto ‘legible’. [Derrida:1989: 355] .

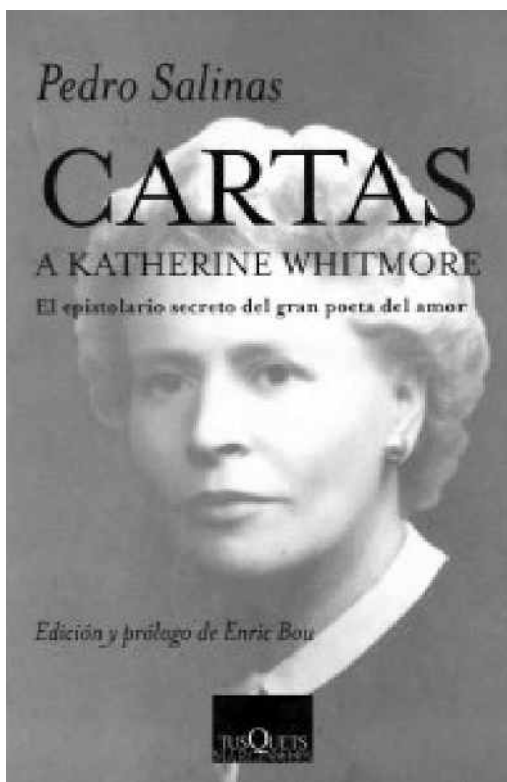
Decimos con Pozuelo que la idea básica de la conceptualización de la práctica epistolar es la insalvable literaturización de dicha práctica y “el imposible salto a la verdad de los hechos” [Pozuelo:2006:202].

Para la constatación de los hechos referidos en una carta y los hechos vividos es necesario la elaboración de una poética de la referencia.

Poética de la correspondencia

El concepto de literatura ha tenido deslizamientos conceptuales a lo largo de la historia. Tinianov, en 1924, escribe un artículo esclarecedor acerca de la movilidad del concepto “literatura”, estático, universal e históricamente válido. Dentro de los deslizamientos operados, la literatura se legitimó desde el poder, pero cuando deja de servir a cada uno de los centros hegemónicos de poder (Estado, religión, clase dominante), comienza a legitimarse desde sí, desde la inmanencia. De esta manera, textos que eran considerados históricos o privados, pasan a ser leídos como literarios, y por lo tanto, como públicos, porque se descubre que los mecanismos de composición de la literatura no son diferentes de los utilizados para componer cualquier otro tipo de texto, debido a que la materia con que se crea literatura es la misma que se utiliza para comunicar mensajes no literarios.

Así, los conquistadores europeos en sus viajes a América, por propia voluntad o por contrato con las empresas que financiaban las expediciones conquistadoras, llevaban, a modo de bitácora, un diario con los acontecimientos relevantes del viaje. Lo registrado en estos diarios poco interés o intención literaria tenían pero en determinado momento histórico, atraviesan un proceso de canonización literaria. Algo similar ocurre con las cartas. A diferencia del texto literario tradicional, la carta tiene un destinatario nominado. El autor



escribe una carta hacia alguien, a diferencia de quien hace literatura que no sabe quién o quiénes serán sus lectores, o, incluso, si tendrá lectores. Cartas realizadas por un escritor consagrado, adquieren una importancia literaria extraordinaria, y se equipara en estatus a cualquier otro texto del autor. Con esto no queremos decir que toda carta tendrá valor canónico. Habrá que estudiar qué fenómenos participan en el desplazamiento de la esfera individual de la epístola para que llegue a integrar el corpus de lo que llamamos literatura. La carta que Kafka escribe a su padre es un buen ejemplo de lo que podríamos llamar la generalización de la esfera privada. Queda fuera de toda consideración del suceso histórico del desplazamiento los textos literarios que son concebidos bajo una estructura epistolar, como las *Cartas literarias a una mujer* o *Las cuitas de Wherter* o, incluso, *El lazarillo*.

El punto central de la cuestión está en establecer la ficcionalidad literaria en las cartas enviadas sin “intención” literaria. Pozuelo intenta resolver la cuestión apuntando a la “verificabilidad” de lo contado, como una suerte de memoria individual o colectiva desde la recepción. El lector ubica el discurso epistolar de forma adyacente o no a la realidad discurrida por él y es en esa proximidad que se podría establecer la categoría de lo ficcional. Si alguien (o un grupo) puede verificar lo leído como verdadero (“yo viví lo mismo”, “yo estuve ahí”), estaríamos en un estado “intermedio” entre lo que consideramos ficcional y lo que consideramos histórico.

En la esfera de la teoría literaria funciona adecua-

damente el ya instalado concepto desde hace varias décadas de pacto narrativo: proponemos la extensión de dicho concepto al de pacto epistolar. En la epístola el decir posee un referente real directo pero que el yo que enuncia sea yo

Nos lleva a la imposibilidad de decidir si el referente determina la figura o si la ilusión de la referencia es correlativa a la propia figura del lenguaje. A la ficcionalización del referente corresponde la productividad referencial de la ficción. El resultado último (...) es la imposibilidad de cerrar cualquier discurso, se presente como ‘verdadero’ o como ‘ficticio’, y la comprobación de que tal imposibilidad es el rasgo distinto de lo que es literatura. [Soria: 1992: 11]

Y más adelante, Soria afirma: “nada impide leer la correspondencia verídica como una novela epistolar, puesto que el autor de una carta verdadera conforma a través de la palabra escrita una particular versión de sí mismo.”

El otro aspecto a tener en cuenta es el siguiente: un autor consagrado que escribe una carta a su amigo, ¿no sabe de antemano que será leída, en los años venideros, como parte de su creación artística? Si es así, podemos asegurar que la proximidad a la realidad está a medio camino con respeto a la ficción también en la producción y no solo en la recepción.

Las cartas

La confesión está en la superficie del texto epistolar, lo que hace más verosímil la ficcionalización del yo, y máxime si se tiene en cuenta que refieren acontecimientos que hasta hoy en día suceden, con los que el lector puede identificarse y legitimar como verdadero, como es el caso de la carta escrita por PS el 20 de noviembre de 1929, en un manuscrito, que versa sobre la necesidad de recibir la paga correspondiente a un trabajo realizado:

Calpe no me paga. ; terminó el plazo de la preparación de la Historia Literaria, los veinticuatro meses que se sonrían bastantes para realizar el primer tomo, pero ni don Ramón ni Solalinde han acabado su trabajo, lo cual quiere decir que me quedaré sin percibir una peseta hasta que ambos númenes dicten sus últimas páginas a dichos autores. Todo mi presupuesto trastornado. Necesidad, acaso, de hacer algo por dinero. ¿Una biografía? No sé. Me disgusta un poco. Además sin cobrar hace dos meses de la universidad, porque en el Ministerio no resuelven nada sobre mi caso. Como ves, el estado financiero de la familia Salinas es deplorable [Soria: 1992: 10].



Generación del 27

El pacto ficcional del que habla Pozuelo Yvancos, tanto en *Poética de la ficción* como en *De la autobiografía*, en sendos capítulos semejantes en su contenido, es “un pacto de lectura con valor no ficcional, al otro lado de la frontera de la ficción que no podría autenticarse sin el lugar del género que como marco rige la historización y socialización de las conductas discursivas” (Pozuelo:2006: 65).

El estilo de las cartas da cuenta del uso del lenguaje poético y retórico que ambos autores manejan, lo que si bien no aleja el pacto de lectura pone al menos en tela de juicio la artificialidad de lo escrito. El lector de las cartas percibe un dominio elaborado del lenguaje, ajeno a toda espontaneidad. Guillén empieza de esta manera una carta:

Mi querido Pedro: Estas líneas no van a formar una carta didascálica, ni deliberativa, ni demostrativa, ni judicial. No será gratulatoria, laudatoria, reprensoria, ni ¡ay! —nuncapatoria. ¿”Carta familiar”? El término es demasiado vago. A causa de su brevedad, ¿”billete”, “esquela”? ¿Diré “misiva”? ¿Me atreveré a emplear “epístola”? No hay laberinto como el de las clasificaciones [Soria: 1992: 13]

Una carta con una utilización metalingüística tan profusa solo resultará verosímil si se tiene en cuenta que los dos sujetos de la comunicación mediatizada son escritores y sus formas expresivas, aún en las cartas, estará atravesada por su actividad literaria. A partir del estilo de las cartas y de las características individuales reflejadas en ellas, como ser la prolijidad de uno y el desorden del otro, la escritura manual o la redacción a máquina y otras diferencias y semejanzas se podrá dar cuenta de cómo se conforma la tríada fundacional del discurso centrado en el yo epistolar: el yo ficcional, el

yo referencial y el yo empírico.

Al delinear los tres yo podremos esbozar una poética de la epístola como parte de la obra de un autor.

El yo poético construido en *La voz a ti debida* se encuentra muy próximo al yo que Salinas crea para las cartas a Katherine Whitmore. Basta leer las primeras estrofas-poemas de *La voz a ti debida* y compararlas con la carta del 1ero. de agosto de 1932:

Desgarramiento. Una mujer, una Katherine, se queda allí, metida en aquel cajón de madera, entre seres desconocidos, frente a una noche triste e incógnita. Allí hay que dejarla. Fatalmente. Y la otra mujer, la otra Katherine, permanece invisible y presente a mi lado, se viene conmigo, alegremente colgada de mi brazo, mirándome en la mirada noble, pura y honda de siempre. No, en la estación, en la despedida no hay una separación simple de ser con ser, no, cada uno de nosotros nos separamos no de la otra criatura querida sino también de aquella parte nuestra que ella quiere y que se va con ella. ¿Verdad que anoche tú no te has separado de mí, ni yo de ti? Más bien yo me he separado de mí mismo, eso siento, y tú de ti misma. Y tengo, anoche, hoy, la sensación de andar entre fantasmas y sombras, con alguien al lado, a quien no puedo estrechar, pero que vive en torno mío, y se me escapa cada vez que quiero cogerlo. Sensación angustiosa y dulce a la vez, caricia desgarradora. Además, qué pena anoche, aquellos momentos últimos, atropellados por la estupidez y el desorden. ¡Qué ira sentí contra toda aquella gentuza innoble, qué ganas de látigo, de echarlos a todos, de hacerte sitio, un gran sitio, un tren sólo para ti! Al salir todos mis sentidos se complacían, ¿sabes en qué? En sentir en el bolsillo, junto al pecho, el bulto de tu carta. ¡Qué mentira eso de que el papel no pesa! Anoche el papel de

tu carta me pesaba como la más hermosa y grave de las realidades. Lo sentía allí, en el bolsillo, como una prueba material de que eras, de que habías existido. Porque, ¿sabes?, empecé a dudar. A dudar de todo, de tu realidad, de la mía, del mundo, de los días recientes... Sólo el peso de tu carta en el bolsillo me servía de prenda, de prueba. Vivía yo en ese rectángulo de papel. Era el lugar más cierto del mundo.

El ritmo de la prosa, los silencios, los temas son similares al comienzo de *La voz a ti debida*:

Tú vives siempre en tus actos.
Con la punta de tus dedos
pulsas el mundo, le arrancas
auroras, triunfos, colores,
alegrías: es tu música.
La vida es lo que tú tocas.

De tus ojos, sólo de ellos,
sale la luz que te guía
los pasos. Andas
por lo que ves. Nada más.

Y si una duda te hace
señas a diez mil kilómetros,
lo dejas todo, te arrojas
sobre proas, sobre alas,
estás ya allí; con los besos,
con los dientes la desgarras:
ya no es duda.
Tú nunca puedes dudar.

Porque has vuelto los misterios
del revés. Y tus enigmas,
lo que nunca entenderás,
son esas cosas tan claras:
la arena donde te tiendes,
la marcha de tu reloj
y el tierno cuerpo rosado
que te encuentras en tu espejo
cada día al despertar,
y es el tuyo. Los prodigios
que están descifrados ya.

Y nunca te equivocaste,
más que una vez, una noche
que te encaprichó una sombra
-la única que te ha gustado-.
Una sombra parecía.
Y la quisiste abrazar.
Y era yo.

Como último ejemplo haremos referencia a la construcción ficcional del yo epistolar en las cartas que Salinas mantuvo con Dámaso Alonso. En ellas se aprecia un trato formal de parte de ambos, hecho al que hace referencia más tarde Alonso al decir que se trataban de “dompedreado” y “dondamaseado”, entre ambos. Esta formalidad resulta un juego lingüístico y no debe leerse como una marca de respeto real. Lo alude Muñoz Rojas en el artículo *Una amistad de Don y Usted* [Muñoz, 1991: 55], en la citada Revista de Occidente. También lo refiere Dámaso Alonso en *Poetas españoles contemporáneos*:

Ahora muerto mi amigo, dede aclarar que esto del “don” era una broma mutua. Nos hemos dompedreado y dondamaseado a lo largo de casi treinta años. La firma (lo único autógrafa²) de su última carta quince días antes de morir es la consabida: ‘Don Pedro’.

Conclusiones

Una serie de cartas enviadas mutuamente por autores canónicos desplazan momentáneamente el discurso literario al que asiste el lector de tales autores pero a su vez lo resignifican, otorgando un grado de compromiso con la intimidad, aún cuando se pueda establecer la hipótesis de que el autor sabía que sus cartas serían leídas como, al menos, un complemento arqueológico de sus textos literarios.

El estatuto ficcional que estructura el yo poético, vuelve a estructurar el yo enunciativo de las cartas. Este estatuto habilita una recepción de los textos epistolares a medio camino entre lo verosímil, lo real y lo ficcional.

Bibliografía

- Alonso, D. (1978); *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Ed. Gredos.
- Bou, E. (2002); *Pedro Salinas. Cartas a Katherine Whitmore*, Barcelona, Ed. Tusquets.
- Derrida, J. (1989); *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Ed. Cátedra.
- Feal Deibe, C; (2000); *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos.
- Llovet, J. (2005); *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, ed. Ariel.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (1993); *Poética de la ficción*, Madrid, ed. Síntesis.
- (2006); *De la autobiografía*, Barcelona, ed. Crítica.
- Segre, C. (1985); *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, ed. Crítica.
- Soria, A. (1992); *Pedro Salinas / Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951)*,

Revistas:

- AA.VV. (1991); *Revista de Occidente*, Noviembre 1991, nº 126, *Pedro Salinas. Poemas, cartas recuerdos*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (1994); *La ficcionalidad: estado de la cuestión*, Asociación española de Semiótica, Nº3.

Notas

1. Bou es el compilador y prologuista de las cartas de Salinas enviadas a Katherine Whitmore, en la edición de Tousquets
2. La carta fue mecanografiada y lo único manuscrito que posee es la firma de Salinas con el apelativo que Alonso le diera: Don Pedro

Fuera de la nómina: pena y amor en los versos de Rafael de León

Elena Orué Bentancor

Para Cris,
a su vera inspirándole versos.

Elena Orué Bentancor
elenaorue@yahoo.com.ar

Profesora de Literatura egresada del IPA en 2003. Se ha desempeñado como docente en instituciones públicas y privadas de Montevideo y Canelones. Fue docente del Bachillerato Internacional del 2007 al 2013 y Consultora para el desarrollo de contenidos didácticos de cursos multimedia en el área Lenguaje Funcional para la Municipalidad de Guayaquil, Ecuador (2009- 2010). Ponente en cursos de verano y en Cátedra *Alicia Goyena*. Profesora adscriptora y tutora de Uruguay Estudia. Contendista en el Portal Educativo Uruguay Educa generando recursos para Literatura y dictando cursos sobre el uso de las TIC en la asignatura.

Resumen

La generación de plata de la poesía española incluye sin lugar a discusión a escritores como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas y Jorge Guillén, entre otros. El nombre de Rafael de León no aparece en la nómina, no es nuestra intención determinar si por rojo o derechista o, sencillamente, por su inclinación a la copla.

El presente artículo intenta echar luz sobre la vida y la obra del poeta sevillano así como rescatar del olvido algunos de sus versos cargados de penas y alegrías.

Palabras clave: Rafael de León- poesía-española- generación de plata

Abstract:

The silver generation of Spanish poetry undoubtedly includes writers such as Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén and others. The name Rafael de León does not appear in the list. It is not our intention to determine whether this is because he was a Red or a right-winger or, simply, due to his inclination to couplets.

This article endeavors to shed light on the life and work Sevillian poet as well as to rescue from oblivion some of his verse loaded with sorrows and joys.

Key words: Rafael de León - Spanish poetry – silver generation

Autores como García Lorca, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Jorge Guillén o Luis Cernuda, son asociados automáticamente a la Generación del 27. No ocurre lo mismo cuando se trata de Rafael de León. La mayoría de las antologías curiosamente omiten su nombre, a pesar de ser, al decir de Hurtado, el poeta sevillano “...más cantado de España” (2003:4). Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga, Hurtado sostiene que este desconocido tan popular fue relegado, lisa y llanamente, por escribir coplas. Molina, se suma y titula un libro sobre el escritor siguiendo la misma línea: “El más recordado de los olvidados”.

Es que si bien los antólogos insisten en dejarlo por fuera de la nómina, sus versos se cuelan a través de la música buscando legitimarlo como integrante de la generación de plata. Colaboran en este intento de reivindicación, la memoria del pueblo que hasta hoy recita sus poemas y los esfuerzos de algunos estudiosos que se enfrentan a los pocos libros publicados por y sobre el poeta. Gismera cuando escribe sobre el folclorista José Antonio Ochaíta, le dedica un capítulo sosteniendo que llegó al mundo

en el seno de una familia de la alta burguesía, estatus social, que ha ser la seña de identidad de un buen número de autores y poetas, que traspasarán la barrera del tiempo englobados en una generación, la del 27, a la que Rafael de León pertenece, heredando arte y sentimiento de dos de sus grandes maestros, Federico García Lorca y Fernando Villalón, con quienes ha de tener una relación más allá de la simple amistad, para convertirse en familiar, hasta la desaparición de ambos (...). (2002: 36)

Cifre y González lo avalan como integrante al analizar la historia de la copla en España: “Poeta sevillano, es el literato olvidado de la Generación del 27 (aunque en los últimos tiempos, intelectuales como Martín Gaité, Vázquez Montalván o Terenci Moix han reclamado el lugar que merece), a pesar de gozar de un éxito escandaloso en su época (...)” (2014:245)

El hecho de que sus contemporáneos oscilaran entre encasillarlo como franquista o republicano parece haber contribuido para que quedara al margen, no obstante ser cantado por ambos bandos. Por estas latitudes la situación no es distinta; es una empresa casi imposible acceder a sus libros (aunque en la red pueden hallarse fácilmente poemas y canciones desperdigadas) pero su poesía nos ha llegado por intermedio de laureadas voces peninsulares y rioplatenses.

No es el objetivo de este artículo probar su pertenencia al grupo ni analizar las causas por las que puede haber caído en el ostracismo sino verter un poco más de tinta sobre su creación y salvarlo del olvido dando a conocer sus versos.



Rafael de León

Su vida

Rafael María, José, Jerónimo, Doroteo, Alberto, Melchor de León y Arias de Saavedra, nació el jueves 6 de febrero de 1908 en Sevilla como conde de Gómara, marqués de Moscoso y marqués del Valle de la Reina. Fue el primogénito pero renunció a los dos primeros títulos nobiliarios en favor de sus hermanos, renegando así de su origen aristocrático para volcarse al pueblo. Este acto da muestra de la generosidad de carácter con la que es recordado. Su retrato se complementa con las siguientes características: supersticioso al punto de huir de los relojes y de nunca querer manejar, hijo amoroso, valiente, tímido, sencillo y con un gran sentido del humor. Es presentado en la mayoría de las semblanzas como homosexual declarado aunque reservado con su vida privada, religioso (educado por jesuitas y salesianos), bohemio pero de lujo, apasionado, compañero de escuela de Rafael Alberti, vecino de calle de los Machado y amigo personal de Lorca, al que conoció en la Universidad donde ingresó a cursar Derecho; para otros, fue un simple admirador influido por las obras del granadino.

Durante el período en el que realizó el servicio militar se vinculó a Concha Piquer quien sería posteriormente intérprete de sus creaciones. Fue encarcelado como tantos artistas en Barcelona y salvó su pellejo al declarar amistad con Machado, García Lorca y León Felipe. En los años de posguerra, se dedicó a la copla y

no se registra que ejerciera ninguna función vinculada a sus estudios, al parecer la renta familiar le permitió llevar una vida disipada entre cafés y teatro de variedades.

Corrió mejor suerte que otros escritores, no fue fusilado ni exiliado, dejó de existir un jueves de 1982, a causa de un ataque al corazón. Quedaron del poeta pocas ediciones, compilados de canciones y una glorietta en un parque sevillano cuya fuente y azulejos salvaguardan sus palabras.

Su estilo

Para algunos críticos adoleció de cierto garcilorquismo que le restó originalidad, mientras para otros brilló con luz propia. Los ecos de Federico resuenan en toda su obra, imposible leer algunos versos de *Pena y alegría del amor* sin asociarlos a la tragedia rural *Bodas de sangre*:

Por la garganta me sube
un río de sangre fresco
de la herida que atraviesa
de parte a parte mi cuerpo.
Tengo clavos en las manos
y cuchillos en los dedos
y en mi sien una corona
hecha de alfileres negros.

(de León, 1954:15)



Se recoge en muchos estudios la famosa anécdota en la que ambos poetas discuten sobre quién fue el que adjudicó primero la famosa tonalidad a su obra, se cuenta que Rafael increpa a Federico por creerse dueño del color verde en la lírica española.

Escribió poemas (sonetos y romances) y más de ocho mil canciones, todas composiciones que se entremezclan, se confunden y se inspiran unas en otras. Integró el famoso trío León, Quintero y Quiroga al tiempo que realizaba montajes teatrales y colaboraba en la creación de guiones cinematográficos. Su primer libro *Pena y alegría del amor* apareció en Madrid en 1941 y dos años más tarde lo haría *Jardín de papel*. En tela de juicio sobre su autoría quedó un tercer volumen (del mismo año) editado en Chile titulado *Amor de cuando en cuando*.

Describir la pluma del sevillano supone situarla en ambientes andaluces en los que desfilan tópicos como el amor en todas sus facetas (comprado, prohibido, ideal, familiar), la muerte, la infidelidad, el secreto, la naturaleza, la pena, el olvido y los celos como materia poética. Para desarrollarlos optó por el octosílabo y la rima consonante aunque en algunos poemas recurrió al verso alejandrino y la asonancia.

Un rasgo de estilo fue la utilización de términos propios del habla andaluza resaltados, por lo general, en cursiva para diferenciarlos, ello podemos verlo en el poema *Toíto te lo consiento*:

Que tengo entre dos amores
mi cariño *repartío*,
sí encuentra el uno llorando
es que el otro lo ha *ofendió*.

.....
Que yo con tal que nunca...
de mi *lao* te separes...
'*Toíto* te lo consiento
menos faltarle a mi *mare*'.

(de León, 1954:113)

Otro aspecto a señalar es la identificación del yo lírico y el poeta que aparecen amalgamados en muchas composiciones como es el caso de *Héroe* producto del dolor por la muerte de su hermano Pedro:

Yo quizá fuera el último en conocer tu muerte
y por eso no pude llorar sobre tu sábana.
Vivía en un planeta sin torres ni jardines
donde estaban prohibidos el llanto y la sonrisa.

Pero yo presentía mi sangre derramada.
Éramos diez hermanos, y de ellos, seis varones,
y las balas sabían el camino de sombra
que va desde la nube al pájaro que vuela.

(1954:111)

Otros tantos poemas van dirigidos a hombres que no pertenecen al núcleo familiar lo que ha sido interpretado como un canto a la homosexualidad, aspecto en el que recalca la investigación de García Piedra. En ella se estudia la ambigüedad de algunos versos en relación al género gramatical y cómo determina la recepción si quien lo recita o canta es una voz femenina. Sirva de ejemplo el comentario que realiza del poema *Novio*

(...) el contenido puede pasar desapercibido, una vez musicalizado e interpretado por una mujer. No obstante, la lectura de una antología poética de Rafael de León nos invita a pensar en un amor homosexual por varias razones: en primer lugar, por la imposibilidad de la existencia de una boda —ya que siempre serán novios— sin conocer el porqué, y, en segundo lugar, porque el poema va dedicado a Ángel Terrón, un actor de cine secundario, amigo de Rafael de León”. (2008:197).

Siguiendo a García Piedra, es difícil separar persona de personaje y uno se ve tentado a realizar abordajes autobiográficos con los peligros que ellos suponen. En vida, su humor le permitió sobrellevar las burlas y el marquesito homosexual, como era denostado, logró filtrarse en el corazón del pueblo y en el mundo del espectáculo.

Versos de amor y pena

García Caamaño prologa la obra del poeta anunciando que se encontrará en sus páginas “ (...) la voz dolorida, llena de amargura, que corre por las cercanías gritando su pena y su alegría, llenando con el conjuro de su terrible angustia, toda la pasión de lo que pudo ser y no fue (...)”. (1954: III)

Los temas de su poesía bien podrían sintetizarse en el binomio *pena* y *amor*, sustantivos presentes en el paratexto de su primer libro; amores truncados o imposibles, pasiones atormentadas por los celos, infidelidades, el olvido o a la muerte inundan sus versos.

En el poema *Consejos del buen amor* que puede oficiarse de punto de partida, el yo lírico expresa:

No soy sabio ni viejo.
Tengo un poco de poeta
y eso es nada.
Acepta o no mi consejo,
que en amor nadie es profeta,
camarada.
(...)
Vivir siempre en agonía
con el alma lacerada
por la espera.

Morir dos veces al día
y tal vez de madrugada
la tercera.

Gozar minuto a minuto
las caricias de los ojos
que te han preso.
Padecer de negro luto
si los labios no están rojos
para el beso.
(...) (de León, 1954:6)

La composición contiene todos los ingredientes de la poética del autor: el amor asociado al sufrimiento, la muerte vista como fin del tormento, la ausencia del amado/a y el poder curativo del contacto físico. Si bien Hurtado analiza los núcleos sígnicos y simbólicos anteriores en las coplas, algunas de sus afirmaciones se pueden extrapolar a los poemas; por ejemplo, cuando opone amor y matrimonio justificando que “En la institución no se encuentra el sentimiento y, mucho menos, la pasión. El amor se articula en un universo de carencias, de ausencias, de dolor, no en la felicidad que es siempre transitoria y siempre está amenazada por toda clase de peligros.” (2003: 230)

De muestra sirvan los cuartetos del soneto *Duda* en los que se observa que la unión legal no garantiza la armonía del hogar ni la satisfacción de los cónyuges porque la sospecha es más fuerte:

¿Por qué tienes ojeras esta tarde?
¿Dónde estabas, amor, de madrugada,
cuando busqué tu palidez cobarde
en la nieve sin sol de la almohada?

Tienes la línea de los labios fría,
fría por algún beso mal pagado;
beso que yo no sé quién te daría,
pero que estoy seguro que te han dado.
(de León, 1954: 39)

En otra poesía, la infidelidad reaparece pero como el estado más cercano a la felicidad a pesar del sufrimiento que encierra. En *Pena y alegría del amor*, los enamorados guardan un secreto que los lacera a la vez que mantiene con vida, se debaten entre la pasión y el deber, entre dar rienda suelta a sus deseos o respetar los preceptos morales. El amor verdadero se troca en pecado, ocultarlo es la única opción para evitar males mayores:

Mira como se me pone
la piel *ca* vez que me acuerdo
que soy un hombre *casao*

y sin embargo te quiero.
 Entre tu casa y la mía
 hay un muro de silencio,
 de ortigas y de chumberas,
 de cal, de arena, de viento,
 de madre selvas oscuras
 y de vidrios en acecho.
 Un muro para que nunca
 lo pueda saltar el pueblo
 que está rondando la llave
 que guarda nuestro secreto.
 ¡Y yo sé bien que me quieres!
 ¡Y tú sabes bien que te quiero!
 Y lo sabemos los dos
 Y nadie puede saberlo.
 (...)
 ¡Ay, qué alegría y qué pena
 quererte como te quiero!

Sentimiento tan profundo como destructivo que, de salir a la luz, no sólo contravendría las leyes humanas sino que alteraría el orden natural. El matrimonio y los hijos son vistos como la prisión que encierra a los amantes, cárcel vigilada por un personaje colectivo, el pueblo, al que por momentos se sienten con la fortaleza para enfrentar. Es que “La lírica de Rafael de León (...) es la historia de una transgresión donde no existe vuelta a la situación inicial, en el sentido proppiano, sin pasar por la inmolación.” (Hurtado, 2003: 284)

Mira, pase lo que pase,
 aunque se hunda el firmamento,
 aunque tu nombre y el mío
 lo pisoteen por el suelo,
 aunque la tierra se abra
 y aun cuando lo sepa el pueblo
 y ponga nuestra bandera
 de amor, a los cuatro vientos,
 sígueme queriendo así,
 tormento de mis tormentos.
 (de León, 1954:16, 18)

Otro ejemplo de amor prohibido lo hallamos en el *Romance de la viuda enamorada*. En él, una mujer que ha perdido a su marido hace tiempo ya, ve truncada la posibilidad de volver a enamorarse. La censura del pueblo se trasluce en la voz de uno de sus descendientes que intenta preservar el honor familiar. No tiene permiso para ser libre, no puede vestirse con ropa ceñida que muestre aún su belleza, debe marchitarse pese a ser joven todavía y acallar su deseo porque no está bien visto que se entregue al placer. La prohibición no hace sino aumentar la necesidad de fundirse con el otro que le devolverá la vida:

Vive este amor de silencio
 y entre silencio se quema,
 en una angustia de horas
 y en un sigilo de puertas.
 El pueblo ya lo murmura
 en una copla que rueda
 todo el día por el campo
 y de noche en la taberna.

Dicen que si soy viuda,
 y sacan el muerto a cuestras;
 dicen, que si por mis hijos
 me debía dar vergüenza...

A través de una enumeración, el yo lírico (voz femenina), pronuncia de forma retórica aquellas interrogantes que intentan devolverle su dignidad, su derecho a amar, tanta dedicación en la crianza de los hijos y el sacrificio de dos décadas deberían tener su recompensa. Reprocha pero con mucha suavidad a esos hombres a los que dio a luz, aquellos que dejaron huellas en su cuerpo y siendo sangre de su sangre, se avergüenzan de ella. A través de una sucesión de metáforas culmina su imprecación y se lee el grito emancipador:

¡Quiero y quiero y quiero y quiero!
 Están en flor mis macetas;
 diez ruiñeños heridos
 cantan amor en mis venas,
 y me duele la garganta
 y está mi voz hecha piedra
 de tanto decir: ‘¡Te quiero
 como a ninguno quisiera!’
 (...)
 ¡Canten, hablen, cuenten, digan,
 pueblo, niños, hombres, viejas...
 que yo de tanto quererle
 no sé si estoy viva o muerta!
 (de León, 1954:69,71)

Amor y muerte como caras de la misma moneda, el sentimiento debilita a la vez que infunde vitalidad, “(...) la vida puede ser peor que la muerte por el tormento, la pena, el silencio, el calvario que les toca vivir a algunos de los personajes, no necesitan morir para estar en el infierno, (...) muchos de ellos viven muertos de amor o de celos, el amor los destruye, los aniquila.” (Hurtado, 2003: 349).

En *Pena y alegría del amor* ese oxímoron está latente:

Nuestro amor es agonía,
 luto, angustia, llanto miedo,

muerte, pena, sangre, vida,
luna, rosa, sol y viento.
Es morir a cada paso
y seguir viviendo luego
con una espada de punta
siempre pendiente del pecho.

(de León, 1954:17)

Muchas veces el ataque no viene desde afuera, ni es un enemigo innominado o bien conocido quien causa el dolor sino el propio amante que con su traición imposibilita el final feliz. Una composición, que por su riqueza merecería un análisis aparte, es *Profecía*. En sus ciento sesenta y dos versos, contemplamos la vida pasada, la presente y la futura de un hombre y una mujer cuyo vínculo no prosperó:

Y mientras tú cantabas
yo, inocente, me pensé
que nos casaba la nana
como a *marío* y mujer.
¡Pamplinas! Figuraciones
que se inventan los chavales,
después la *vía* se impone:
tanto tienes...tanto vales.
Por eso yo al enterarme
que llevas un mes *casà*
no dije que iba a matarme,
sino que me daba igual.
Mas como es rico tu dueño
te vendo esta profecía:
Tú, cada noche entre sueños
soñarás que me querías (...)

En tono de reproche y haciendo alarde de haber superado el dolor, el yo lírico- hombre pasa revista a una historia de amor que se cortó por la avaricia de la mujer. Una historia inocente que empezó a los doce años, a la salida de la escuela pero que no sobrevivió a los avatares de la vida real, a las convenciones sociales, al vil metal. Los versos finales, a modo de estribillo, funcionan como una especie de coraza para el hablante que quiere sonar despreocupado, finge, esconde la conmoción que le infundió la noticia:

Pero allá en la *madrugá*
te despertarás llorando
por el que no es tu *marío*,
ni tu novio, ni tu amante,
sino el que más te ha *querío*:
con eso tengo bastante.

(de León, 1954: 123, 125)

Los versos de *A tu vera*, también bajo sospecha de infidelidad, dan cuenta de esa triste realidad, el amor no debería ser así pero igualmente se le busca el lado positivo a la relación porque no se quiere o no se puede salir de ella:

Que no mirase tus ojos.
que no rondase tu puerta,
que no subiese de noche
los tramos de tu escalera.

A tu vera,
siempre a la verita tuya
hasta que de amor me muera.

Mira que dicen y dicen,
mira que la tarde aquella...
mira que si fue y vino,
de su casa a la alameda,
y así mirando y mirando
así empezó mi ceguera (...)

(de León, 1954: 79, 80)

En la misma línea de los amores signados por la pena nos encontramos con el *Romance de aquel hijo...*, en que se recuerda a un amor de juventud. Los implicados siguieron su camino y cada uno formó su familia pero al yo lírico lo invade, de tanto en tanto, la nostalgia. Se pregunta cómo podría haber sido la vida en común de no haberse suspendido la boda y cuál sería la apariencia del fruto de ese amor, ese niño no nacido que no escuchó sus nanas ni vieron crecer entre juguetes. El tiempo pasó para ambos pero el destino insistió en ponerlos frente a frente. Las convenciones sociales triunfaron y el amor quedó enterrado mas no olvidado:

Nos saludamos de lejos
como dos desconocidos:
tu marido baja y sube
la chistera; yo me inclino,
y tu sonríes sin gana
de un modo triste y ridículo.

Pero yo no me hago cargo
de que hemos envejecido,
porque te sigo queriendo
igual o más que al principio,
y te veo como entonces,
con tu cintura de lirio,
con un jazmín en los dientes
y la color como el trigo,
y aquella vez que decía:
-¡Cuando tengamos un hijo!...

(de León, 1954: 108,109)



El dinero, como ya se ha visto en algunos de los poemas, también se erige como enemigo de los enamorados y se antepone, con fuerza, al sentimiento. La composición breve titulada *Mazazo* nos ilustra al respecto:

Sonó la palabra 'dinero'
y todo lo echaste a rodar,
y en vez de decirte: 'Te quiero',
te dije:-¿Qué quieres cobrar?
Y me valoraste las rosas
poniéndole precio al jardín
y fueron tomando las cosas
un tono metálico y ruín.
Y aunque esta verdad me traspasa,
prefiero saber la verdad:
que al mes, pago luz, pago casa
y pago la felicidad.

(de León, 1954: 33)

La imposibilidad del amor no está ya dada por la censura del pueblo o la presencia de un tercero en discordia sino por el interés del tú y el miedo a la soledad del yo que termina comprando la ilusión de amar. Nuevamente observamos como recurso de estilo, la enumeración. El hablante hace una lista de todo lo que mantiene a la otra persona a su lado, si bien esto no es perfecto, lo prefiere a la separación. Lo material prima pero cada uno obtiene rédito del vínculo. García Piedra dirá de esta composición que se está ante un ejemplo de cosificación del amor "lo equipara con otros gastos domésticos habituales, tales como las facturas de la "luz" y de la "casa". La conciencia del yo como pagador es más que evidente y se asume con resignación." (2008: 197, 198)

En ocasiones, cuando no sea posible superar los obstáculos, el hablante lírico no podrá dársele de ofendido, continuar aferrado a los recuerdos o intentar vivir como si nada hubiese ocurrido. El dolor por la pérdida le hará ver en la muerte, ya sea física o metafórica, la única paz posible. En *Baladilla de los tres puñales* pedirá a gritos, al mismo que lo mantuvo con vida, que ponga fin a su suplicio:

He comprado tres puñales
para que me des la muerte...

El primero, indiferencia,
sonrisa que va y que viene
y que se adentra en la carne
como una rosa de nieve.

El segundo, de traición;
mi espalda ya lo presente,

dejando sin primaveras
un árbol de venas verdes.

Y el último, acero frío,
por si valentía tienes
y me dejas, cara a cara,
amor, de cuerpo presente.

(de León, 1954: 41, 42)

En este tenor hallamos *Luto*, poema en el que se deja entrever que ausencia y muerte son vistas como sinónimos, la falta del otro condiciona la vida del yo, si no es él quien muere será quien guarde el recuerdo:

Yo llevo luto por ti
y no me visto de negro.

Tengo el corazón colgado
de paños de terciopelo,
y una camelia de sombra
se me deshoja en el cuello.

Al reloj de nuestras citas
se le cayó el minuterero
a las doce menos cuarto
de una noche de Año Nuevo.

(de León, 1954: 95)

En el *Romance del amor resignado* se muestra una actitud menos radical, la voz lírica ha claudicado, ya no lucha por evitar sus cadenas, por mantener su libertad o su dignidad, tampoco espera nada de la otra parte, sólo se rinde y sufre:

Mis 'te quiero' salvavidas
inútiles de mis ansias,
son ceros siempre a la izquierda
de este amor sin esperanza,
de este amor, río dormido,
entre sombras y entre ramas;
de este amor, lirio sin nombre
deshojado en la mañana...

(de León, 1954: 75)

La composición *Amnesia* ilustra también a ese sujeto rendido ante la comprobación de la imposibilidad de ser feliz con quien había elegido; decide seguir y olvidar a quien tanta pena le hizo pasar. El reproche cala hondo entre líneas:

Yo te quise. Estoy seguro.
Sufrió el rigor de tus soles.
Anduve por tus orillas.
Me estremecí con tus voces.

¿Y ahora? ¿Por qué? No me explico.
Es de día y es de noche.
Hay primavera y verano.
Yo soy el mismo de entonces.

¿Y tú? ¿Quién eras? No encuentro
ni tu rostro ni tu nombre.
(de León, 1954: 83)

Un caso similar de amante traspasado por la pena y cansado de amar sin ser correspondido lo vemos en *Para toda la vida*, composición con la que se da cierre a esta selección. El yo lírico ha buscado en su contraparte la correspondencia del sentimiento, recibiendo la misma respuesta monótona y vaciada de contenido. Cuando el tiempo mermó su resistencia y dejó de preguntar, llegó la ansiada respuesta:

Ahora, eres tú quien se queja
quien pregunta y quien suspira.
‘¿Me quieres, amor, me quieres?’,
me dices con voz dolida...
Y yo, de la misma forma
con que tú me respondías,
escondiendo la verdad
debajo de la mentira,
te digo ausente y lejano:
-¡Sí, para toda la vida!...
(de León, 1954: 118)

Para ir cerrando

Antonio Burgos, amigo y fiel seguidor del poeta, se ha afanado por difundir sus obras y rendirle los homenajes pertinentes, por lo que lo más atinado para concluir sería aludir a sus dichos. En una publicación con motivo del primer aniversario de su desaparición física, evoca la mañana en que recibió una distinción con la alegría con la que encaró su vida y con la misma pena que lo carcomía:

Muy pocos sabíamos que por dentro llevaba una doble tristeza. De un lado, que el Ayuntamiento de su ciudad no había querido, o no había sabido, o no había podido concederle el título de hijo predilecto de la ciudad que amó y cantó. De otro lado, el secreto convencimiento de que muy pocos valoraban su obra, por él mismo despreciada con aquella gracia con la que decía de sí mismo: ‘Yo hago versos...y berzas...’ Esas berzas, en forma de ojos verdes, en forma de tatuajes, en forma de lirios, forman parte de la memoria de España (...). (Burgos, 1992: *El maestro Rafael de León*. Diario 16, consultado el 20 de setiembre de 2016)

Rafael de León no podría avizorar que algo de justicia poética le llegaría con la muerte, esa misma muerte que liberaba a sus enamorados. Vivió con el estigma de ser considerado un salieri de Lorca cuando su voz personalísima se imponía por sí misma. El pueblo se negó a olvidarla, recitando sus poemas o cantando sus coplas.

Con este sucinto abordaje se pretendió rescatar parte de su producción para mostrar lo que en ella hay de intemporal y señalar un hecho curioso que ocurre cuando se aborda al poeta sevillano: sus versos rezuman dolor pero no pesimismo. Queda en quien los lee, la sensación celestinesca de estar embriagado por una dulce amargura o al decir de Quevedo, estar herido de amor sin sentir dolor.

Nos hacemos eco de las palabras que elige García Caamaño para cerrar el prólogo a una de sus obras: “Desde estos pliegos te digo, en mi nombre y en el de todos los lectores: gracias, muchas gracias por llenar tantas horas tristes...y al mismo tiempo alegres, porque siempre son horas de penas y alegrías las que depara la vida.” (de León, 1954: V)

Bibliografía

- Burgos, Antonio (1992) *El maestro Rafael de León*. Diario 16, consultado el 20 de setiembre de 2016.
- Burgos, Antonio (1997) *De Rafael de León a los campanilleros*. El Mundo de Andalucía, consultado el 20 de setiembre de 2016.
- De León, Rafael (1954) *Romance del amor oscuro*. Buenos Aires: Editorial Victoria. Prólogo de García Caamaño.
- García Piedra (s/f) *Género gramatical y género erótico en la poesía de Rafael de León*, en Mérida, Rafael: *Mujer y género en las letras hispánicas*. Universidad de Lleida, España.
- Gismera Velasco, Tomás (2002) *José Antonio Ochaíta. La voz de la Alcarria*. Capítulo “El marqués de Gómarra”. Guadalajara (España), AACHE Ediciones.
- González de Ávila, Manuel; Wibrow Cifre, Patricia (2014) *Culturas de la seducción*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Hurtado Balbuena, Sonia (2003) *Aspectos léxico-semánticos de la copla española: Los poemas y las canciones de Rafael de León*. Málaga: Tesis Doctoral dirigida por el Prof. Dr. D. Francisco Ruiz Noguera. Departamento de Traducción e Interpretación. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga.
- Molina, Romualdo (2012): *El más recordado de los olvidados y viceversa*. Madrid: Fundación Autor.
- Pineda Novo, Daniel (2012) *Rafael de León, un hombre de copla*. Madrid: Almuzara.

Jorge Guillén: cuando el clamor no acalla el cántico

Gustavo Martínez

Gustavo Martínez
minaya07@gmail.com

Profesor de Literatura, egresado del Instituto de Profesores "Artigas". Ejerció la docencia en la enseñanza secundaria pública y privada. Se desempeñó como profesor de Lit. Española I y III y Corrientes Literarias en el IPA entre 1990 y 2008 inclusive. Ha publicado, entre otros, estudios críticos sobre Julio Cortázar, Juan Rulfo, A. Roa Bastos y artículos de su especialidad en la revista digital *Espéculo* de la Universidad Complutense, en *[sic]* de la Asociación de Profesores de Literatura (APLU) y en *Maldoror*. Autor del libro *Historias en las grietas* de reciente publicación.

Resumen

La obra de Jorge Guillén es de una trabajada y sostenida coherencia interior, a pesar de su permanente renovación, y ha fluido por cauces muy poco frecuentados por la lírica del siglo XX y por la propia Generación del 27 en la que los manuales sitúan a su autor. Su poesía transita de una celebración del mundo y la vida, dominante en su primer tramo y jamás abandonada, a una severa y, a menudo, irónica reprobación de un obrar humano empeñado en pervertir y destruir aquello que debería celebrar y agradecer.

Palabras clave: luz, celebración, forma, historia, ritmo.

Abstract:

Jorge Guillén's work contains finely worked and sustained inner coherence despite its ongoing renovation, and it has flowed through channels that are unusual for 20th Century lyric or Spain's Generation of 1927 itself, in whose numbers manuals place its author. His poetry travels from celebration of the world and life, dominant in its early parts and never given up, to severe and frequently ironic reprobation of human endeavor bent on perverting and destroying what should celebrate and give thanks.

Key words: light, celebration, form, history, rhythm.



I) Un camino poco transitado y coherente

Si algo caracteriza la poesía de Jorge Guillén (1893-1984) es su marcado alejamiento de la visión, el tono y las formas dominantes en la lírica del siglo XX. Si esta ha sido, por lo general, sombría, amarga, irracional y hermética, la de Guillén, por el contrario, se distingue, aun en su etapa más cuestionadora (la de *Clamor*) y en el tratamiento de los temas más perturbadores (tiempo, vejez, muerte), por su equilibrio, luminosidad y entrega irreductible a la vida y sus dones.

Ese apego innegociable al mundo y al contacto entusiasta con todo lo que en él hay de natural es uno de los aspectos que contribuye a la sostenida coherencia interior de su poesía a nivel temático y de tono (ya tendremos ocasión de referirnos más adelante en este artículo a su también innegable coherencia formal).

Las primeras tres décadas (1919-1950) de labor creadora del poeta vallisoletano estuvieron dedicadas a componer una única obra, *Cántico*, a la que fue acrecentando con nuevos poemas en sus sucesivas ediciones, desde la primera, en 1928 a la definitiva de 1950, pasando por las de 1936 y 1945. Esto constituye ya de por sí una clara manifestación (aun en el caso de que no tuviéramos ni la más mínima declaración de su autor al respecto, cosa que no ocurre) de la voluntad de integrar los poemas que van siendo compuestos a lo largo de los años en un todo unitario, coherente y armonioso, en torno a ejes nítidamente perfilados: el mundo como exaltadora conjunción de “maravillas concretas”, que ayudan al hombre (si es humilde y sabe ver, dos rasgos no muy frecuentes en la especie, pero que distinguen a la voz lírica guilleniana) a tomar conciencia de sus

límites, a situarse y, en definitiva, a ser; la vida como multiplicidad de experiencias enriquecedoras (aun las más penosas, si se las sabe vivir) que acrecientan íntimamente a quien se entrega abierta y desinteresadamente a ellas; el amor, no solo el de pareja, sino a todo lo existente, como forma de conocerse conociendo al otro y a lo otro y de completarse mutuamente en y gracias a la diferencia.

Su segunda obra, *Clamor* (1963), compuesta al igual que la primera por sucesivos crecimientos integradores (*Maremágnum*, 1957; *Que van a dar en la mar*, 1960 y *A la altura de las circunstancias*, 1963) trajo un cambio radical que no hizo otra cosa que confirmar, paradójicamente, la continuidad profunda que recorre y anima toda la poesía de Guillén. Título y subtítulo expresan el cambio respecto de la anterior. En lugar de “cántico”, con su connotación de celebración de algo superior y sagrado (solo que, en Guillén, lo divino por excelencia son el mundo y la vida, por más que Dios sea mencionado en algunas ocasiones) así como de musicalidad y armonía, encontramos ahora “clamor”, la gritería confusa, hecha de agresividad y/o dolor, que caracteriza las relaciones entre los seres humanos en la historia (sobre todo la del presente y el inmediato pasado del autor). No en vano el subtítulo de este poemario tripartito y, sin embargo, unitario, es *Tiempo de Historia*, mientras que el de *Cántico* expresaba una *Fe de Vida*. Ante la injusticia del obrar humano y la violencia mediante la que es impuesta, el poeta eleva su voz acusadora en nombre de esa misma vida de la que dio fe con su anterior cántico. En consecuencia, si bien hay un desplazamiento y el clamor de y ante la furia avasalladora de la historia que los hombres hacen pasa al primer plano, el cántico no

cesa porque ni el poeta ni su voz lírica han perdido la fe en la vida y continúan dando, en sordina ahora, testimonio de las inagotables posibilidades de crecimiento y realización que esta sigue ofreciendo a los hombres, a pesar de lo mucho que estos se empeñan en arruinarlas. Esa persistencia del cántico y de la fe que lo anima, en medio del clamor de la historia humana, es la que sostiene la voluntad de lucidez y forma que caracteriza a Guillén como poeta. El orden del poema, su límpido equilibrio, son el mejor modo de resistir los desenfrenos de la injusticia y su violencia, de ponerlas en evidencia y desnudar sus mecanismos. No es casualidad que los tres libros que componen *Clamor* se publiquen entre 1957 y 1963. El poeta ha dejado decantar las vivencias traumáticas de la Guerra Civil, el exilio (aún no finalizado por aquellas fechas) y la Segunda Guerra Mundial, para no hablar de lo que vino después. No quería sumar un inútil grito más al clamoreo sino permitir que su voz se elevara con la suficiente perspectiva y autodominio como para tratar de ayudar a disipar la confusión, en lugar de aumentarla, que es el modo más eficaz de perpetuarla.

En 1967, con *Homenaje*, la celebración amplía su alcance al ámbito de la literatura y el arte, si bien no excluye otras expresiones del espíritu humano, mediante una serie de poemas consagrados, como el título del libro lo indica, a homenajear a grandes creadores de todas las épocas. No desaparecen, sin embargo, la historia y sus clamores, los ultrajes a la dignidad humana que, a despecho de ellos, resiste y vence, aun en la muerte, por su inquebrantable voluntad de seguir creando, esto es, de seguir colaborando con la vida, como lo muestra, por ejemplo, *Al margen de Radnóti*, donde el poeta judío-húngaro que menciona el título, aun destrozado por el maltrato que recibe en un campo de concentración, continúa escribiendo, continúa forjando ese “¡Orden, y verdadero, del poema!” que le permitirá derrotar a aquellos que tienen el poder de matar su cuerpo: “Cadáver con sus versos, vivos” (Guillén, 2010, II, 122). Ni todo el mal de que es capaz el ser humano consigue destruir la fe de Guillén en la capacidad vital y, por eso mismo, creadora del hombre.

Tampoco el paso del tiempo, las limitaciones y miserias de la vejez y la creciente proximidad de la muerte logran que el poeta reniegue de su entusiasta adhesión a la vida, sino que acepta todas esas cargas como limitaciones inherentes a todo lo que vive y no permite que le estropee el disfrute de la existencia que le ha sido dada, tal como lo expresa en sus dos últimos poemarios: *Y otros poemas* (1973) y *Final*, aparecido en 1981, pero cuya edición completa y definitiva se publicó de manera póstuma en 1987. Por algo cerró uno de sus últimos poemas con esta afirmación tan sintomática:

En el oscuro futuro,
Y sin el menor conjuro,
Mi esperanza busca nido.
(Guillén, 2010, II, 1483).

Cuando su tiempo se acababa, el poeta del instante presente aún esperaba poder encontrarlo en el futuro. Fe de vida, realmente.

II) Poesía de lo existente

Para Guillén, la vida es totalidad en constante desarrollo, equilibrio entre permanencia y transformación:

Actualidad infinita
Dura creando.
(2010, I, 78)

Los opuestos conviven y contribuyen al dinamismo de todo lo que existe. Lo actual que es por definición limitado, ya que apenas es, pasa, está sin embargo tan preñado de potencialidades que resulta infinito. La temporalidad, que habitualmente es asociada con lo que consume y destruye, se perpetúa, desde la perspectiva de Guillén, en la medida en que crea. De allí que conciba al tiempo como un ser vivo: “Venas del tiempo, laten” (2010, I, 58).

Ante esa milagrosa colaboración del tiempo con la vida y sus criaturas solo caben el asombro y la alegría de poder formar parte de ese organismo en permanente gestación:

Esta mi claridad
O júbilo
De ser en la cadena de los seres,
De estar aquí.
(2010, I, 369)

El hombre, para Guillén, al igual que cualquier otro ser, nunca está solo ni su vida carece de sentido gracias a su participación en esa “cadena de los seres”. Es el propio mundo, si se sabe mirar y apreciar las múltiples relaciones que hay entre todo lo que en él existe, el que libera al hombre de su soledad integrándolo “a un tumulto de acordes” (2010, I, 39). Esa metáfora sugiere mediante el oxímoron inserto en ella que la Naturaleza es una combinación de potencia vital y orden. A Guillén no le interesa la música de las esferas sino el ritmo acordado de este mundo porque, gracias a él, es: “Soy porque resido” (2010, II, 253). No es casualidad (en la buena poesía nunca hay nada casual y menos aún en la de Guillén) la elección del verbo porque “residir” significa vivir habitualmente en un lugar, lo cual implica conocerlo y hallarse integrado a él. De allí la importancia

del “estar” para Guillén porque solo la permanencia del contacto es la que hace posible la adhesión interior a todo lo que lo rodea y ser, a su vez, forjado por ese alrededor. El ser es producto del estar en el mundo, de esa íntima comunión con él, de respirarlo:

Soy, más, estoy. Respiro.
Lo profundo es el aire.
La realidad me inventa,
Soy su leyenda. ¡Salve!
(2010, I, 32)

El hombre no es, para Guillén, el amo del universo, sino que es porque está en el universo y este lo ayuda a definirse: “Me rige el universo” (2010, I, 293). Todas las cosas que en él hay “me limitan, me centran” (2010, I, 30) y, de esa manera, le hacen tomar conciencia de quién es: “...Dádiva / De un mundo irremplazable: / Voy por él a mi alma” (2010, I, 36). Solo el contacto vivencial con el mundo le permite al hombre conocerse al conocerlo y descubrir para qué está en él. No para dominarlo, sino para colaborar con él (*Tierra, tarea eterna*, 2010, I, 1058) en esa incesante producción de ser y de vida que hace de la Naturaleza un “manantial de creación constante” (2010, I, 555).

Esto explica la actitud de profunda humildad ante todo lo existente que caracteriza a la voz lírica guilleniana: “El mundo es más que el hombre” (2010, I, 787); “Nada soy si no soy de esa corriente” (2010, I, 797); “Mínimo ser incluido en el cosmos” (2010, II, 1196). Es esa humildad, precisamente, la que lo lleva a aceptar todas las consecuencias del existir, aun las más temibles y angustiosas:

Bípido implume, sé modesto. Mueres,
Y de verdad.
Acepta ese destino.
El orbe creador no es asesino.
Tu ley se cumple ante materna Ceres
(2010, II, 948)

Estos son los motivos por los cuales, para Guillén, no es necesario buscar plenitud ni trascendencia fuera de este mundo. Es tan inmensa la dicha que experimenta aquí y ahora (“La tierra me arrebatara sin cesar este sí”, 2010, I, 272) frente a las sencillas maravillas de que está rodeado que no le hace falta más nada.

Aquí mismo, aquí mismo está el objeto
De la aventura extraordinaria... (2010, I, 19)

Por eso ni Dios ni una vida después de la muerte ocupan su atención y, si bien no los niega en cuanto posibilidad, no deposita su esperanza en ellos: “Dios,

quién sabe...” (2010, II, 572); “Vida póstuma incierta. / - Deja la puerta abierta” (2010, II, 1212). La inmediatez del mundo y sus bellezas “me asombra, se me impone” (2010, I, 17). La mañana es un “fiel prodigio” (2010, I, 123), cuya luz “es santa” (2010, II, 201) y parece volver a crear el mundo cada día: “Todo lo inventa el rayo de la aurora” (2010, I, 276). Por algo, el sentimiento dominante en la voz lírica de Guillén, sobre todo pero no exclusivamente en *Cántico* es el asombro ante el mundo y su perfección. Es esa perfección la que hace de Guillén el poeta de la luz y del mediodía:

Compacto azul, sobre el día.
Es el redoblamiento
Del esplendor: mediodía.
Todo es cúpula...
(2010, I, 254)

En el mundo y la poesía de Guillén puede afirmarse que siempre son “¡Las doce en el reloj!” (2010, I, 489). La luz del mediodía representa la plenitud del ser y de su belleza, que es lo que el poeta no se cansa de celebrar. Por eso su obra se centra en el aquí y ahora y es la expresión del “carpe diem” en estado puro. Lo llamamos así porque lo más habitual es que sea una respuesta evasiva a la angustia ante el paso del tiempo que todo lo destruye (juventud, belleza) y aproxima irremediabilmente la llegada de la muerte, por lo que el individuo angustiado suele refugiarse y aturdirse en el disfrute sobre todo sensual. El “carpe diem” de Guillén, por el contrario, es producto del entusiasmo ante la Naturaleza y la vida misma y a él se entrega la voz lírica en un estado anímico de indisoluble fusión entre lo espiritual y lo sensual, al punto de que puede hablarse de una sensualidad del espíritu y una espiritualidad de lo sensorial. Ni siquiera la conciencia del tiempo y de



la muerte inevitable logra disminuir la exaltación vital de la voz lírica, aunque a veces la tiña de melancolía. Acepta ambas realidades como otros tantos componentes de la vida, dolorosos sí, pero cuya aceptación ayuda a construir el propio ser. Saber que va a morir no sume a Guillén en el pesimismo y la desesperación: “Muerte: para ti no vivo” (2010, I, 338). No está dispuesto a dejarse obsesionar por ella ni a permitir que estropee el goce de cada momento de su vida: “Vivir es algo más que un ir muriendo” (2010, I, 894), afirma con serena convicción. Por eso, en respuesta al célebre verso de ese gran angustiado que fue Quevedo (“Presentes sucesiones de difunto”), que cita como epígrafe de su poema “Ars vivendi”, cerrará su propio soneto proclamando:

Y mientras haya vida por delante,
Serán mis sucesiones de viviente.
(2010, I, 1052)

Es tan intenso su apego a la vida que su propósito es convertir la muerte en un acto más, el último, de ella: “Nuestra muerte vendrá, la viviremos” (2010, I, 555). De este modo, transformará la muerte de destino exterior e inevitable en sustancia íntima de su ser y coronación de su existir: “Mi tiempo va a su fin, ay, necesario / Para dar su perfil a mi figura” (2010, I, 1058). Lo que suele ser visto como enemigo, Guillén lo convierte en colaborador de su propia construcción. Pero esto solo es posible si el hombre protagoniza su vida en lugar de dejarse transcurrir por ella. Para eso es necesario que deje de preocuparse por la suerte de su limitado Yo y se acepte como partícipe no privilegiado del orden universal. Entonces, tiempo y muerte perderán su carácter aterrador y definitivo gracias al sentimiento de una trascendencia a través de todo lo viviente, no del individuo: “Desenlace no hay. / Aventura de un sol y de unos hombres” (2010, II, 592).

Frente a la armonía esplendorosa del mundo, el ser humano aparece como un ser en conflicto consigo mismo, como un “Confuso / Discorde forcejeo / Sin fin” (2010, I, 18). Un ser pasajero al que le cuesta aceptarse como tal y reconocer que no es el amo del universo, pero que aun así tiene un papel importante que cumplir en él, el de contribuir a su incesante crear a través de los aportes de su espíritu. Ambos se necesitan mutuamente, pero a menudo el hombre rehúsa admitirlo y vuelca sus afanes hacia fines no naturales, como el poder y los bienes materiales, lo cual lo hace entrar en pugna con sus semejantes y convertirse en “... esa increíble / Potencia de injusticia que es el hombre” (2010, II, 116). Los ejemplos de esa capacidad para el mal estaban muy cerca de Guillén, en su propia España, de la que no dejó de estar espiritualmente cerca aunque estuviera físicamente exiliado. Seguía

doliéndole España como le había dolido a Unamuno. Y lo expresó una y otra vez en sus versos a partir de *Clamor* a pesar de no ser un poeta “comprometido” de esos que convierten la poesía en tribuna o púlpito. No se perdió en detalles ni en individuos, sino que fue a lo esencial, como siempre, como en todo, a la raíz del mal, quitándole con su ironía sentenciosa las máscaras idealistas con que gustaba y gusta disfrazarse. Como cuando definió a Franco, sin necesidad siquiera de nombrarlo, y a todos los que han sido y son como él: “Tirano, / delincuente soberano” (2010, II, 1279). O llamó, a aquel que se proclamaba “El Caudillo”, auto atribuyéndose la salvación de España, “Jefe de mucha muerte” (2010, II, 82). No hacían falta más palabras. Mostró, además, cómo ese poder revestido de ropajes grandiosos (patria, fe, tradición) solo era un gigantesco encubrimiento: “Sobre el crimen un Estado. / Aquí no ha ocurrido nada” (2010, II, 743). Esa ficción se ha llevado a tal extremo que: “Cadáveres sepultos no se sabe Dónde: no hay cementerios de vencidos” (2010, II, 747)

Y los que no han muerto, son perseguidos porque lo propio de la intolerancia es no saciarse nunca ya que solo admite la unanimidad: “Quien disiente, delinque” (2010, II, 508); “¿Disidente? Ninguno / Que no sea culpable” (2010, I, 579). Pero Guillén no está dispuesto a dejarle a la mayoría, no a la que padecía en España la dictadura, sino a todas las mayorías que hacen posible con su silencio el sufrimiento de tantos y la acción impune de tan pocos, el consuelo de su buena conciencia:

Son los más. Y se callan.
Son los más, tan correctos,
Sumisos a los pocos, invisibles,
A los muy pocos. ¿Mágicos? (2010, I, 701)

A pesar de esa aguda conciencia de la capacidad destructiva del ser humano (“Hombre atroz, tan capaz de vaciar el mundo”, 2010, II, 74), el poeta no pierde su fe en el hombre que, a pesar de toda su fragilidad, es capaz también de ser luz: “centella de arcilla” (2010, II, 305). De ser “Hombre de veras hombre / Libre, sí, todo incierto” (2010, I, 18). Por eso, y a pesar de todo lo que acarrea la condición humana, la voz lírica la asume plenamente y a conciencia: “Quiero lo humano efímero” (2010, II, 72). La temporalidad no lo asusta, como ya dijimos, porque no la ve como un puro desgaste sino, por el contrario, como ocasión de crecimiento, de hacerse a sí mismo, con lo cual le arrebató al tiempo su intimidante poder, poniéndolo a su servicio: “Mi ser es mi vivir acumulado (...) /yo soy mi suma” (2010, II, 596). Ni siquiera la vejez lo priva de su vitalidad anímica:

Ese mundo, que en mí se va perdiendo,
Frente a mí sigue intacto
Con su frescor de fábula (2010, II, 593)

El esplendor del mundo lo sostiene y alegra aunque ya no pueda disfrutarlo con la intensidad con que lo hacía en su juventud. Sin duda porque es tal su amor y gratitud hacia él que ha aprendido la obediencia de los seres naturales a la ley el tiempo de la Naturaleza:

(...) A su hora,
Sumisa a la primavera,
Muriéndose está la rosa. (2010, I, 768)

Pero la vida no es para Guillén únicamente contemplación, entusiasmo y celebración de la Naturaleza así como construcción de su propio ser. No estaría completa ni cobraría su verdadero y pleno sentido si no se la viviera en un contacto creador con los demás. Solo con los otros se puede ser. De allí la importancia que el tema del amor tiene en su poesía. Si bien, como ya lo anticipáramos, no se agota en la relación de pareja sino que se extiende a todo lo viviente, ahora nos referiremos brevemente al que une a un hombre y una mujer. Para empezar, es sentido como una gracia que alcanza al individuo y, ante todo, lo asombra: “Amor, amor es don. El pasmo” (2010, II, 996). Es también una forma de conocimiento ineludible “¿Qué es un hombre anterior al otro sexo?/ Lo ignora todo quien no abraza nunca”. (2010, II, 833)

Es, además, una experiencia que acrecienta a los miembros de la pareja a través de su unión. Los ahonda en sí mismos al tiempo que los hace trascenderse en el otro:

¡Amor! Ni tú ni yo,
Nosotros, y por él
Todas las maravillas
En que el ser llega a ser. (2010, I, 109)

Unión de los enamorados, pero también en cada uno de ellos porque, para Guillén, el amor lo abarca e integra todo: el cuerpo y el alma. Nada más ajeno a Guillén que la noción cristiana de pecado. La vida es sagrada, no hay nada malo de por sí en ella ni, por lo tanto, en su más elevada expresión, el amor: “Y por la carne acude el alma” (2010, I, 184). El vitalismo de Guillén supera la vieja escisión cristiana entre cuerpo y espíritu y se aproxima, en este sentido, a la cosmovisión pagana. Pero va más allá de ella también al mostrar cómo cada uno de los enamorados tiene la sensación de acceder, a través del amor, a una dimensión superior. Mejor aún, la descubre y la siente emanar de sí mismo: “Sobrehumana, la arcilla” (2010, I, 186).

III) Una poética de la exigencia

El hecho de que la poesía de Guillén sea cántico y también clamor no implica que esté dominada por el arrebatado emotivo. Brota de él, pero lo elabora intelectualmente antes de expresarlo. Exige, por lo tanto un trabajo consciente, sin apresuramientos, de constante dominio sobre los impulsos para poder alcanzar la claridad de lo esencial. La Belleza no nace del azar, sino de un esfuerzo paciente guiado por una intención precisa. De allí que, al igual que la hermosa Galatea, la poesía sea “bella adrede” (2010, I, 241).

Su tarea es captar la realidad esencial, rescatar y expresar lo que de universal y permanente hay por de-



bajo de la confusa masa de circunstancias en las que vivimos inmersos:

Sólo desearía de los seres
En cuya realidad muy firme creo,
Extraer su virtud, matiz, esencia,
Con amor y con fe decir la vida.
(2010, II, 797)

Para ello, se necesita darle forma: “Forma es fuerza de creación” (2010, II, 232). Es “esa palabra exacta / Donde se vive por segunda vez” gracias a “La voz en luz erguida” (2010, II, 1203). La forma aporta un nuevo objeto significativo (el poema) construido a partir de la experiencia que, gracias a él, se ve iluminada por una perspectiva antes inexistente. La forma, encargada de imprimir una significación esencial y duradera a lo circunstancial y fugaz, no necesita de elementos fuera de lo común porque lo importante en ella es la combinación, el diseño verbal: “La poesía no requiere ningún especial lenguaje poético (...). Sólo importa la situación de cada componente dentro del conjunto, y este valor funcional es decisivo” (Guillén, 1969, 195). Esto es lo que permite alcanzar una expresión única y una plenitud de significación sobre las que se funda la autonomía del poema.

La forma conlleva un orden, elemento fundamental de la poesía para Guillén: “Supere a nuestro mundo en caos / El orden de nuestra palabra” (2010, II, 795). La experiencia en bruto ya la tienen el lector y el poeta en su vida corriente. No precisan de la poesía para eso. Lo que vuelve a esta necesaria es, justamente, el orden, la forma inapelable que le da el poeta a las palabras para desacomodar al lector, descoyuntar sus hábitos mentales y hacer que pueda abrirse, intelectual y anímicamente, a una manera única y distinta de la suya de ver y sentir el mundo y la vida. Los temas que trate pueden ser muy interesantes pero su significación y su impacto en el lector dependen exclusivamente de la forma como el poeta los configure. Para sacar al lector de sí mismo y de las trincheras de lo consabido y aceptado, tras las que solemos protegernos todos, es necesario removerlo y descompaginarlo hasta lo más hondo. En eso consiste la emoción poética, no en el sentimentalismo lacrimoso de los culebrones y especies similares, que no hacen otra cosa que agregar más sacos de arena y alambradas a las trincheras.

Un componente decisivo de la forma poética, presente en ella desde los orígenes mismos de la lírica, es el ritmo, tan importante para Guillén que lo considera inseparable de la significación, es más, significación en sí mismo: “El ritmo significa / También: inseparable criatura” (2010, II, 798). El ritmo es como la vieja reja del arado solo que, en vez de abrir y remover la tierra

para que la semilla caiga y pueda prender en ella, abre y remueve la sensibilidad del lector sin que este se dé cuenta (salvo el muy entrenado) para que la significación del poema opere más eficazmente en ella y se convierta en experiencia poética.

La búsqueda de lo esencial que caracteriza a la poesía de Guillén explica su voluntario despojamiento. La proliferación distrae y oscurece. Es enemiga de la palabra exacta. De allí la buscada y lograda concisión: “Mi alma vendería yo a los diablos / En pro de menos bulto y menos ruido” (2010, II, 858). La sobriedad de su estilo es la necesaria para una poesía de la luz y los contornos definidos, que reflejan la maravillosa perfección del mundo ante la que la voz lírica se extasía. No en vano predominan en su obra un léxico de lo geométrico y las exclamaciones sobre las preguntas y se le concede un papel tan destacado al sustantivo, por su función de hacer presentes las cosas en toda su inmediatez, puesto que en lo finito late lo ilimitado.

Con semejante concepción y práctica de la poesía, resulta comprensible que Guillén confiara mucho más en el hacer del poeta que en la inspiración, aunque no la niegue:

Y azar más necesidad
Abocan al trazo terso
Que esclarece el universo.
(2010, II, 816)

Las circunstancias de la vida y la inspiración forman parte del azar. De la irrupción de esta o de su conjunción fortuita con aquellas puede recibir el poeta el impulso y los materiales de su poema, pero no debe abandonarse a lo que simplemente le sobreviene si es que quiere ir más allá de su punto de partida y forjar algo valioso. La inspiración y los sentimientos que brotan al contacto con la realidad no son poéticos en sí mismos. Por eso afirma Guillén: “Tras la fascinación, el firme pulso” (2010, II, 1186). La fascinación es necesaria para que el poema posea la fuerza de lo auténtico, pero “el firme pulso” es el que la conduce a la forma porque de ella y solo de ella proviene la eficacia y el valor de la expresión. “La armónica aventura exige tino. / Tino esforzado que muy bien ajuste / La realidad y sus posibles dones” (2010, II, 1186). No es el desborde emotivo e inspirado lo que hace que una sucesión de palabras sea un poema, sino la intención intelectualmente clara y el trabajo con el lenguaje los que transforman la mera sucesión en diseño expresivo.

Únicamente de esta manera el poema tendrá ocasión de alcanzar su máxima realización que consiste en ser recibido, no meramente leído, por el lector. No hay plenitud poética sin lector.

Nada estará muerto
Si el lector lo anima,
Del lector depende:
Decisivo duende”. (2010, II, 808)

Si esto ocurre, el poema perdurará más allá del propio poeta, como el mismo Guillén lo reconoce: “El cuento no se acaba. / Solo se acaba quien os cuenta el cuento” (2010, II, 595). Efectivamente, el cuento no ha terminado porque haya desaparecido quien lo contaba. Algo que no puede sorprendernos puesto que siempre lo valioso sobrevive a sus circunstancias, como ya bien lo sabía el propio Guillén:

(...) Nunca de Milo
Depende Venus. (2010, II, 813)

Bibliografía

Guillén, Jorge (1969): *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial.

Guillén, Jorge (2010): *Aire nuestro*, Barcelona, Tusquets, 2 tomos.

León Felipe, poeta del camino

José Pablo Márquez

José Pablo Márquez

Profesor de Literatura, efectivo en Educación Secundaria, egresado del Instituto de Formación Docente de Salto (2002). Profesor de Historia, egresado del Centro Regional de Profesores del Litoral (2013). Ejerce la docencia de aula en el Liceo Departamental y en el IFD de Salto. Ha colaborado con artículos en revistas literarias de su departamento, como *Punto* y *La Piedra Alta*, así como con esta publicación. Ha participado como ponente en Seminarios y Coloquios sobre Literatura en su departamento. Integra el Grupo de Estudios Autobiográficos (GEA), en la órbita del Departamento Nacional de Literatura del CFE, dirigido por la profesora y escritora Mag. Helena Corbellini.

Resumen

Considerado un poeta del exilio León Felipe define, sin embargo, una obra completamente original desde su primera publicación en 1920. A través de imágenes arquetípicas como el caminante, el viajero, el profeta, el autor traza las líneas de un proyecto poético que marcan una personalidad literaria claramente reconocible. El presente artículo tiene como objetivo visualizar en sus inicios aquellos aspectos que caracterizan más tarde la parte más conocida de su obra, que será construida en medio de los dolorosos y sorprendentes caminos del mundo.

Palabras clave: Inicios- originalidad- caminante- profeta

León Felipe, poet on the road

Abstract:

Considered a poet from exile Leon Felipe defines, however, a completely original work since its first publication in 1920. Through archetypal images as the walker, the traveler, the prophet, the author traces the lines of a poetic project that punctuate a literary personality clearly recognizable. The present article aims to visualize in its origins those aspects that characterize later the best known part of his work, which will be built in the midst of the painful and surprising roads of the world.

Key words: Poetry- originality- hiker- road

Habitualmente visualizado como un poeta del exilio español, sobre todo por su obra posterior a 1950¹, León Felipe² (1884-1968), sin embargo, es un autor que inicia su producción literaria mucho antes de la fecha anteriormente señalada. Ubicado por edad en la Generación del 14, pero cercano en mentalidad a la Generación del 98 y a la Generación del 27, León Felipe es un poeta excéntrico que mantendrá desde el arranque con todos esos grupos de escritores una relación literaria distante, influenciada incluso por su propio derrotero vital:

Dejando a un lado la acogida dispensada a su primer libro conviene reconocer que desde 1920 hasta 1935 León Felipe no había publicado en España y había visitado el país sólo fugazmente sin llegar a integrarse en su intensa, por aquellos años, vida intelectual, salvo en el período 1934-36; relativamente oscuro, por lo que a su estancia en España se refiere. (J. Marco, 1986: 26).

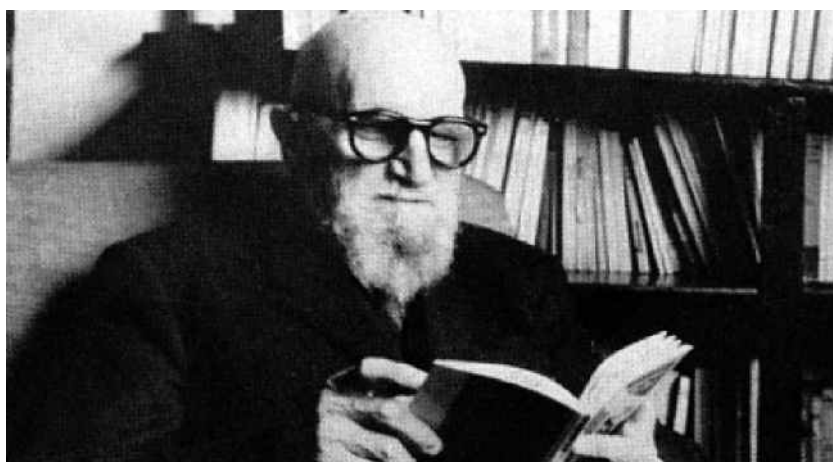
Tras su activa militancia como republicano partirá al exilio en 1938, pasando a tener su residencia habitual en México. Todo ello lo alejará de los discursos literarios dominantes en los distintos períodos de la *Edad de Plata* de la Literatura Española (1898-1936), lo que configurará una personalidad poética original.

Desde el inicio, León Felipe desarrolla un discurso donde combina el anti-retoricismo de las vanguardias con el escepticismo de la poesía del Siglo de Oro. Sus poemas, sin recarga estética en el lenguaje están, no obstante, caracterizados por su contundencia profética, cercanos tanto al ritmo salmódico de la poesía hebrea como al de la de su admirado Walt Whitman. En buena medida es una poesía que, desde su tono y construcción, exige una interpretación performática que toma en cuenta la presencia de un público. Muchos de los poemas de León Felipe son, prácticamente, alocuciones en verso, por lo que adquieren un ritmo conversacional

y hasta imprecatorio que demanda la atención de un auditorio, aunque ello no nos pone en presencia de un autor espontáneo. En cada texto el autor parece desenvolver un pensamiento mineral que luego es tallado y perfilado en el código del idioma, y de la misma manera que su periplo vital, dicho pensamiento va naciendo, haciéndose y cuestionándose en el camino, ya sea este el del peregrino o del exiliado:

De la serie “Prologuillos” (*Versos y oraciones de Caminante*, 1920) pueden desprenderse dos opiniones del autor: su gusto por una poesía no retórica, elemental y directa, tanto léxica como sintáctica, ideológica y sentimentalmente; y, además, su atención al ritmo personal, no agobiado por sistemas de escuelas anteriores, sino encontrado dentro de sí mismo. A este ritmo le otorga el primer puesto; es el ritmo el que hace el poema y determina el verso. (*Estudio previo*. J. Paulino, 2006: 70.).

Aunque deliberadamente se presenta como un poeta anti-retórico (y casi como un antipoeta, antes incluso que Nicanor Parra), no obstante hallamos igualmente en su poesía el empleo de recursos habitualmente considerados líricos (anáforas, paralelismos, construcciones circulares, etc.), por lo que puede decirse que, más que nada, desarrolla una retórica propia en donde lo esencial no es la metáfora impactante o inusitada, sino la contundencia de la expresión: “si la unidad significativa de las nuevas escuelas de los años veinte era la imagen, en León Felipe hay que partir de las palabras”. (J. Marco, 1986: 31) Para Juan Frau, Felipe desarrolla “una retórica de gritos” (2002: 296), ya desde su obra inicial, con abundancia de figuras patéticas y exclamaciones no declamativas. Dirá nuestro poeta en *Drop a star* (1933): “No busco el verbo raro ni la palabra extraña”. Esto no quiere decir que no recurra a la metáfora compleja o a la sonora sugerencia de la aliteración, y en su lírica todo es poetizable: “León Felipe, curiosamente, cons-



León Felipe

truye sus textos con materiales literarios, como él mismo dice, para que ardan, para quemarlos, echa mano a la materia literaria para buscar más allá de la misma”. (F. Lobera Serrano, 1996: 205). En este sentido recurre, claro está, al verso libre, habitualmente de ritmo roto, aunque no elude el empleo de la rima asonante:

Con las piedras sagradas
de los templos caídos
grava menuda hicieron
los martillos
largos
de los picapedreros analíticos.
Después,
sobre esta grava, se ha vertido
el asfalto negro y viscoso
de los pesimismos.
Y ahora... Ahora, con esta mezcla extraña,
se han abierto calzadas y caminos
por donde el cascabel de la esperanza
acelera su ritmo.

(“Con las piedras sagradas...”, 1998: 24)

En general, la “retórica de gritos” de León Felipe se aleja de la musicalidad y la ornamentación expresiva del Modernismo, como lo hacen todos los nuevos poetas españoles después de 1914. En *Versos y oraciones de caminante* dirá lo siguiente: “Deshaced ese verso,/ quitadle los caireles de la rima,/ el metro, la cadencia/ y hasta la idea misma./ Aventad las palabras,/ y si después queda algo todavía/ eso/ será la poesía” (L. Felipe, 1998: 9). Esa voluntad permanente de romper con los que considera, evidentemente, corsés expresivos, lleva a este autor a introducir coloquialismos e interjecciones que recuerdan, incluso, la poesía de Vladimir Mayakowsky: “¡Ja!, ¡Ja!, ¡Ja!/ Esa risa,/ esa risa mecánica,/ esa risa de Hollywood, esa risa que viene entre la sombra/ tiene un hilo de sangre/ y una baba amarilla/ en su boca epiléptica” (L. Felipe, 1998: 50). El resultado es un poema fragmentario, en el que las expresiones habituales del hombre de la calle e incluso de la publicidad son deconstruidos y reestructurados en una nueva realidad, la del texto poético. Es uno de los primeros poetas en hablar de la ruptura de la poesía pura, que veremos después en Neruda, amigo suyo, de la misma manera que los poetas del 27 (sobre todo García Lorca, Alberti y Prados) expresaban una “poesía de crisis”:

Él se ocupa de las cosas esenciales, en tanto que el poeta retórico se recrea en la forma; del último son la retórica y el extrañamiento, ‘el verbo raro y la palabra extraña’: todo el artificio que desprecia

el poeta porque no sirve para hablar de las cosas naturales. (J. Frau, 2002: 294).

Al escindirse del elitismo modernista y del vanguardista, su verbo poético configura una voz tremendamente original que busca, al mismo tiempo, ser canal expresivo de los demás; de ahí que recurra, a la vez, a ritmos de coplas y romanzas populares que combina con el versolibrismo. En este plano el poema es, casi que inevitablemente, de todos, no le pertenece sólo a quien lo crea, y cuando hablamos de “todos”, nos referimos a los seres humanos, en general, despreciando las barreras nacionales y los prejuicios patrióticos, tal como podemos observar en *Romero sólo* (1998: 27):

Que no hagan callo las cosas ni en el alma ni en el cuerpo.
Pasar por todo una vez, una vez sólo y ligero,
ligero, siempre ligero.

Sensibles a todo viento
y bajo todos los cielos,
poetas, nunca cantemos
la vida de un mismo pueblo
ni la flor de un solo huerto.
Que sean todos los pueblos
y todos los huertos nuestros.

Andar y desarraigo

En León Felipe hay por un lado un deseo de tener un lugar al que poder llamar patria, pero a la vez hay una repulsión hacia todo nacionalismo que encorsete el verbo y la hermandad entre los hombres. Como señala Jorge Campos en el estudio previo a una de las antologías de su obra, los suyos son “versos que no pueden cantar con voz engolada y falsos acentos una comunidad patria que no siente”. (1998: 10). El yo lírico expresa, irónicamente, en el poema *¡Qué lástima!*, de su primer libro:

¡Qué lástima/ que yo no pueda cantar a la usanza/
de este tiempo lo mismo que los poetas de hoy cantan!
¡Qué lástima/ que yo no pueda entonar con una voz engolada/
esas brillantes romanzas/ a las glorias de la patria!
¡Qué lástima/ que yo no tenga una patria!
¡Qué lástima/ que yo no tenga un abuelo que ganara/
una batalla,/ retratado con una mano cruzada/
en el pecho, y la otra mano en el puño de la espada!
¡Y qué lástima/ que yo no tenga siquiera una espada!
Porque..., ¿qué voy a cantar si no tengo ni una patria,
ni una tierra provinciana,
ni una casa/ solariega y blasonada,
ni el retrato de un mi abuelo que ganara/ una ba-

talla,/ ni un sillón viejo de cuero, ni una mesa, ni una espada?/ ¡Qué voy a cantar si soy un paria/ que apenas tiene una capa! (1998: 32).

Su vocación de caminante hace que se sitúe en un *no-lugar*, o sea, en un lugar de tránsito como lo es el mundo para aquel que es un eterno viajero. Es un desarraigo que no es exclusivo del poeta, sino que a través de él refleja la soledad y el desarraigo ajenos, especialmente de los sectores populares, no por demagogia sino por evidente identificación a través de un dolor común:

Que todo el ritmo del mundo por estos cristales pasa/ cuando pasan/ ese pastor que va detrás de las cabras/ con una enorme cayada,/ esa mujer agobiada/ con una carga/ de leña en la espalda,/ esos mendigos que vienen arrastrando sus miserias, de Pastrana,/ y esa niña que va a la escuela de tan mala gana.

Pero el hecho de que se ubique al nivel del hombre común, también lo habilita a cuestionar directamente al lector (“mon semblable, mon frère”): “Yo no soy nadie./ (¿Has entendido ya/ que YO eres Tú también?)” (*Drop a star*: 1998: 52).

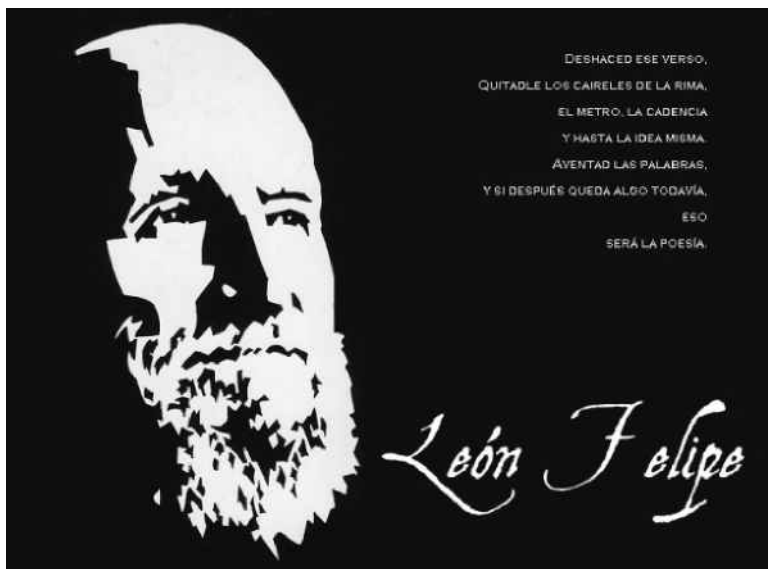
Pero no sólo es la imagen del caminante la que aparece en sus versos. En sí el peregrino es la resultante del cruce de otros viajeros sin hogar fijo, como es el caso del marinero en el poema extenso *Drop a star*:

Marinero,
tú tienes una estrella en el bolsillo...
¡Drop a star!

Enciende con tu mano la nueva música del mundo,
la canción marinera de mañana,
el himno venidero de los hombres...
Tú tienes una estrella en el bolsillo...
una estrella nueva de paladio, de fósforo y de imán.

El caminante, en particular, y el viajero, en general, son imágenes que se elevan a la categoría de símbolo, de vaso comunicante entre el ser humano y una realidad que lo define y/o trasciende. El caminante es, a su vez, testigo del mundo que registra en su pupila la esperanza y el fracaso, la renuncia y el compromiso, que también delimitan, como dijimos antes, una retórica personal:

León Felipe vive las tres primeras cuartas partes de nuestro siglo, siempre fiel a sí mismo, pero siempre en continuo progreso, en incesante búsqueda. Este progreso y esta búsqueda, metaforizados en los símbolos del



‘caminante’, del ‘minero’, del ‘navegante’ y nunca del ‘poeta’ inciden en sus versos, incluso formalmente. (F. Lobera Serrano, 1996: 198).

Es así que la imagen del peregrino, del hombre que va conociendo el mundo con ojos nuevos, encantados por el descubrimiento de otros paisajes, de otros hombres, de otros registros idiomáticos, se transforma luego en la imagen del profeta exiliado, que denuncia la degradación del vencedor y que truena, incluso, contra su propia impotencia. Ahora bien, estas características de su poesía de exilio ya están en la primera etapa de su obra, de modo que podemos observar una continuidad, una homogeneidad, no por incapacidad del autor de variar aquello que tiene para decir, sino que se trata de una plena conciencia de sí mismo desde el inicio, tal como podemos visualizarlo en el poema *Como tú...* (1998: 25):

como tú, que no has servido
para ser ni piedra
de una lonja,
ni piedra de una audiencia,
ni piedra de un palacio,
ni piedra de una iglesia;
como tú,
piedra aventurera;
como tú,
que tal vez estás hecha
sólo para una honda,
piedra pequeña
y
ligera...

León Felipe como poeta ya nace maduro, o sea, sabiendo qué quiere, con conciencia de cuáles son sus preocupaciones y obsesiones, las cuales irán transmu-

tando su forma de concretarse a lo largo de los sucesivos poemarios. Sus temas más recurrentes ya están presentes en su primera poesía y, en perspectiva, esta última parece una suerte de preparación (sin quererlo, claro está) frente a la tragedia que vendrá, a pesar de su inicial confianza en el triunfo de la justicia: “¡Drop a star!/
Pero no se acabará entonces (refrenad la alegría)./
Se irá haciendo más grande la tragedia del mundo./ ¡Y más heroica también!” (1998: 55). En un breve ensayo homenaje publicado en internet, el teólogo y ensayista cultural portorriqueño Luis Rivera Pagán destaca:

Es el desterrado, el exiliado que proclama la hermandad universal del llanto humano, pero que no puede liberarse de su angustia propia: la derrota de los sueños libertarios de su patria. El exilio del poeta lo lleva a tierras que nunca serán realmente su patria, a casas que nunca serán genuinamente su hogar. Son más bien austeras posadas en las cuales el peregrino detiene por instantes su vagabundeo. Lo importante de esa posada es que haya una ventana que le permita observar el mundo. La imagen de la ventana por la que el poeta mira y contempla la miseria y el dolor está presente en toda la obra de León Felipe.

Poeta y lector

El poeta ordena sus conclusiones del avatar humano y del propio en imágenes que hablan de un destino universal, no necesariamente venturoso. Pero dichas imágenes pueden partir de la propia Literatura, del Arte, de la tradición cultural española y hasta bíblica. León Felipe representa y re-crea la tradición; recurre a ella y reniega de ella. Recurre a ciertas formas ideográficas y reniega de sus taras ideológicas. Confronta al lector porque éste no es asumido como un ser pasivo, sino como un ser responsable ante sí mismo y ante los demás:

De aquí no se va nadie.

Mientras esa cabeza rota
del Niño de Vallecas exista,
de aquí no se va nadie. Nadie.
Ni el místico ni el suicida.

(...) Hasta que un día (¡jun buen día!)
el yelmo de Mambrino
-halo ya, no yelmo ni bacía-
se acomode a las sienas de Sancho
y a las tuyas y a las mías
como pintiparado,
como hecho a la medida.
Entonces nos iremos todos
por las bambalinas.

Tú, y yo, y Sancho, y el Niño de Vallecas,
y el místico, y el suicida.

(Pie para el “Niño de Vallecas”, de Velázquez, 1998: 39).

Como en todo lector, los poemas de León Felipe dialogan con la literatura en general, de modo que sus textos son también una síntesis de sus experiencias lectoras. Se puede observar una identificación temprana con Don Quijote, incansable aventurero; héroe y objeto de burla (no por parte del poeta-romero) a partes iguales:

¡Cuántas veces, Don Quijote, por esa misma
llanura/ en horas de desaliento así te miro pasar!/
¡Y cuántas veces te grito: Hazme un sitio en tu mon-
tura/ y llévame a tu lugar;/ hazme un sitio en tu
montura,/ que yo también voy cargado/ de amar-
gura/ y no puedo batallar! (Vencidos, 1998: 37).

Al igual que Don Quijote (este personaje aparecerá, directamente o sugerido, en casi toda la poesía de León Felipe), el poeta sentirá indignación ante la injusticia provocada por el propio sistema, donde el pobre y desvalido de hoy clama a las puertas de los templos del capital financiero:

Y digo secamente./ Registrad este hecho:/ a
aquel hombre sin piernas, del carrito,/ que cruzaba
una noche Wall Street,/ remando en las baldosas
con unos palitroques/ bajo el silencio de los rasca-
cielos solitarios,/ lo he visto aquí en la plaza esta
mañana/ a la sombra de una palmera (Drop a star,
1998: 52).

En León Felipe es importante la voluntad mitificadora, no en un sentido de engaño o embellecimiento de la realidad, sino de intento de comprender y aprehender el devenir humano en una serie de imágenes arquetípicas con las que, a su vez, se dialoga. El mito no está, en León Felipe, al servicio de la cristalización de los avatares de la especie, sino para dialogar con nuestro entorno y con nuestro sufrimiento. De ahí la trascendencia de la figura mítica del profeta que es crecientemente abordada en su poesía y con mayor conciencia. En su primera etapa, como lo han destacado continuamente los críticos, se percibe y se hace explícita por parte del poeta una tonalidad oracional, de plegaria, que más tarde adquirirá la forma explosiva de la blasfemia dirigida contra la injusticia, que expresará hondamente la desazón por la derrota de cierto ideal de justicia que el poeta veía reflejado en la República. Pero no se trata de la simple elección de un ritmo poético, sino de una vocación existencial; desde sus primeros textos busca

asumir una plena coherencia entre literatura y existencia. La rebelión juvenil contra las formas excesivamente recargadas del Modernismo no significa un fenómeno pasajero sino una constante en toda su vida y su obra. Puede criticársele, en este sentido, que su búsqueda de una poesía anti-retórica termina generando una nueva retórica, aunque al mismo tiempo debe admitirse que León Felipe no apunta al adoctrinamiento de la expresión ajena, sino a una prédica con el ejemplo de la necesidad de encontrar el caudal numérico propio, lejos de cualquier limitante de escuela o corriente.

Puede resultar contradictorio, pues, que el poeta recurra y se identifique cada vez más con la imagen del profeta, por la intolerancia fanática con la que este último suele estar relacionado. Sin embargo el profeta es, ante todo, el ser que desde su soledad clama y grita lo evidente, que busca religar a los demás con el ánima perdida. El profeta no es un sujeto confortable, sino más bien incómodo porque descubre a sus congéneres las miserias que pesan en sus espaldas y que quizá consideren virtudes, y más terrible se torna su discurso cuando admite sus limitaciones como ser humano, cuando deja en evidencia que él también, como los demás, es digno de censura y de conmiseración:

La mano ociosa es quien tiene más fino el tacto en
[los dedos,
decía el príncipe Hamlet, viendo
cómo cavaba una fosa y cantaba al mismo tiempo
[un sepulturero.
No sabiendo los oficios los haremos con respeto.
Para enterrar a los muertos
como debemos
cualquiera sirve, cualquiera..., menos un
[sepulturero.
Un día todos sabemos
hacer justicia. Tan bien como el Rey hebreo
la hizo Sancho el escudero
y el villano Pedro Crespo.

(*Como tú...*, 1998: 25)

Muchas veces se ha dicho que León Felipe profetiza desde las alturas, amonestando a los hombres por sus debilidades, errores y crímenes. Pero ese no es el papel que reivindica el poeta, puesto que se ve a sí mismo como un romero, como un hombre que habla desde el polvo del camino, desde la angustia de aquel que ve aproximarse y advierte sobre la desdicha futura. En todo caso lanza sus imprecaciones desde su cima ética, superior a la de los poderosos, oportunistas y traidores, pero al mismo tiempo profundamente crítica e irónica consigo misma.

La ironía y el sarcasmo sobrevuelan en todos los versos del poeta, con mayor o menor intensidad, como si el efecto desencantador del humor fuera necesario no sólo cuando más se lo necesita, cuando se lo precisa para desenmascarar la mentira, sino también como una manera de recordar que nada es lo que parece ser: “Que no se acostumbre el pie a pisar el mismo suelo,/ ni el tablado de la farsa, ni la losa de los templos/ para que nunca recemos/ como el sacristán los rezos,/ ni como el cómico viejo/ digamos los versos” (*Romero sólo...*, 1998: 21). El humor en León Felipe no es bufonesco, sino que forma parte de su propia visión del mundo; su largo peregrinaje le aporta comprensión de la existencia humana. Su poesía habla de nosotros y a nosotros que, como él, seguimos arrastrando nuestros bártulos de fugitivo por los senderos de este siglo.

Bibliografía

- Frau, Juan (2002). *La teoría literaria de León Felipe*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.
- León Felipe (1998). *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- León Felipe (2006). *Ganarás la luz*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lobera serrano, Francisco (1996). “León Felipe: literatura-sueño vs literatura-cuento”, en *Acti del XVII Convegno dell' Associazione degli Ispanisti Italiani*, Vol. 1. 187-206. Roma: Bulzoni Editore.
- Marco, Joaquín (1986). “La obra de León Felipe en el contexto de la poesía española”, en *Revista Scriptura #1*. 25-36. Lérida: Universitat de Lleida.

Notas

- 1 La primera obra publicada de León Felipe es *Versos y oraciones de caminante*, de 1920. Luego le seguirán poemarios y poemas sueltos, como *Versos y oraciones de caminante. Libro II* (1929), *Drop a star* (1933), *La insignia* (1936), *El payaso de las bofetadas y el Pescador de caña: poema trágico español* (1938), *Español del éxodo y del llanto* (1939), entre otros. También desarrollará una vasta obra como conferencista, y escribirá algunas obras de teatro y adaptaciones de dramas de Shakespeare.
- 2 Su nombre completo era León Felipe Camino Galicia de la Rosa.

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 entretrejidas 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 “impublicables 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 confidencias 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 enjovadas 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 desdeños 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.

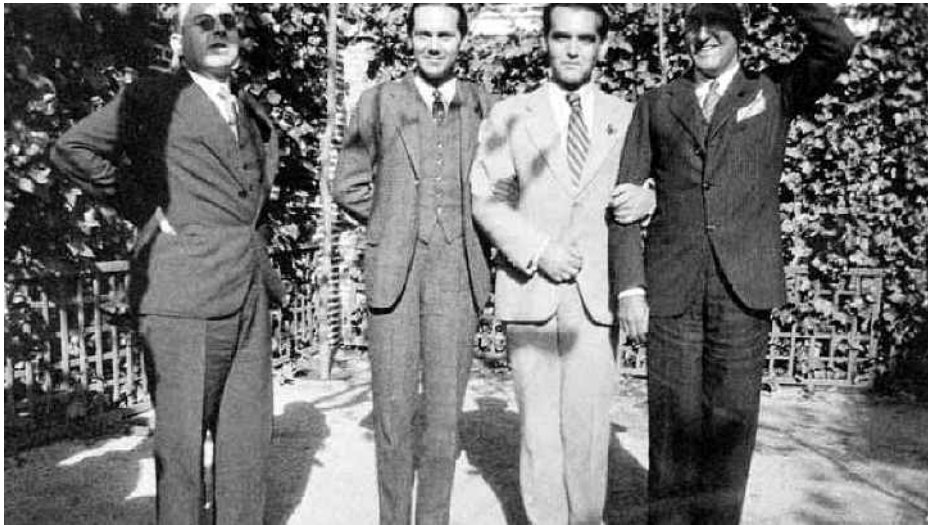
Eden Mill es un lago real donde Lorca pasó unos días descansando del ruido y la vorágine neoyorquina. El nombre del lugar aporta sus connotaciones mítico religiosas. Ese edén puede representar el paraíso de la infancia enfrentado al tiempo dominado por el reloj encenizado.

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 contraponía 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 conjuga 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 entredecir 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 Alexandre 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.

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 Ciplijauskaitė. 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))

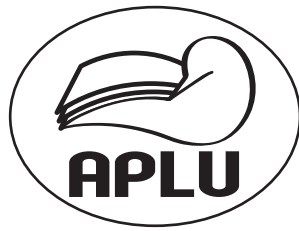
- Gibson, Ian (1998): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. Barcelona Plaza & Janes.
- Harris, Derek (1973): *Luis Cernuda. A study of poetry*. Londres Tamesis Books.
- Kristeva, Julia (2004): *Los poderes de la perversión*. México. Siglo XXI
- Llamas, Ricardo (1985): *Teoría 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.

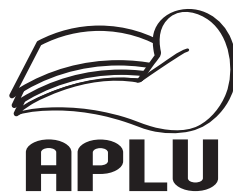
Notas

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

Pautas para la presentación de artículos

- 01.** La revista [sic] publicará trabajos de investigación, comunicación científica o de creación originales.
- 02.** Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.
- 03.** Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.
- 04.** Los artículos serán enviados a aplu1992@gmail.com
- 05.** Deberán adjuntarse al trabajo los siguientes datos:
 - a.** Breve currículum del autor en el que figure su afiliación institucional y su correo electrónico.
 - b.** Título (en español y en inglés).
 - c.** Resumen de hasta doscientas palabras (en español y en inglés).
 - d.** Palabras clave (en español y en inglés): cinco, separadas por guiones.
- 05.** Se publicarán trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.
- 06.** Los trabajos serán evaluados por los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.
- 07.** La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.
- 08.** Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.
- 09.** Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.
- 10.** Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista [sic] como primera edición.
- 11.** Los aspectos formales para la presentación de los artículos se encontrarán disponibles en la página de Aplu y seguirán los criterios del sistema Harvard:
 - a.** Las referencias bibliográficas se insertan en el cuerpo mismo del texto, estilo “americana”: (Autor, año: página).
 - b.** Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.
 - c.** En la bibliografía figurarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:
Apellido del autor, nombre, año de publicación entre paréntesis. Título del libro en cursiva. Lugar de edición: editorial. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.
Ejemplo: Liscano, Carlos (2010). *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.
Ejemplo: Caetano, Marcela (2009). “Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo”, en Mirza, Roger. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 - d.** Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.
- 12.** La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.





Horarios de atención

Lunes y jueves de 8:30 a 13:00 horas
Miércoles y viernes de 16:00 a 19:00 horas

Av. 18 de julio 1825 ap. 401 - C.P. 11.200 - Montevideo
Telefax 2403 6506 - aplu1992@gmail.com - www.aplu.org.uy