

**EL CUERPO Y LA PALABRA**

**EL EROTISMO EN LA GENERACIÓN DEL 27**

**SONIA FERNÁNDEZ HOYOS & NURIA RODRÍGUEZ LÁZARO (EDS.)**

**ÉDITIONS ORBIS TERTIUS**



EL CUERPO Y LA PALABRA  
EL EROTISMO  
EN LA GENERACIÓN DEL 27





EL CUERPO Y LA PALABRA  
EL EROTISMO  
EN LA GENERACIÓN DEL 27

Sonia Fernández Hoyos & Nuria Rodríguez Lázaro (ed.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

*El cuerpo y la palabra. El erotismo en la Generación del 27*  
Collection Ordenado Paraíso, Vol. VII  
Première édition : avril 2026

Avec le soutien  
de l'Université de Reims Champagne-Ardenne  
et de l'Université Bordeaux Montaigne



*E. R. P. I. L.*  
Equipe de Recherches sur la Poésie Hispanique et Latino-américaine

Image de couverture :  
Federico García Lorca, *El beso*, 1927.  
Museo Casa de los Tiros, Granada.

© Les auteurs, 2026  
© Éditions Orbis Tertius, 2026

DOI : <https://doi.org/10.66263/978-2-36783-469-6>  
ISBN (print) : 978-2-36783-468-9  
ISBN (PDF open access) : 978-2-36783-469-6  
ISSN collection : 3002-1006

info@editionsorbistertius.com  
www.editionsorbistertius.com

Imprimé par Dicologroupe  
Saint-Apollinaire

## SUMARIO

Introducción <i>Sonia Fernández Hoyos y Nuria Rodríguez Lázaro</i>	9
El erotismo en las poetas del 27 <i>Sonia Fernández Hoyos</i>	15
L'eau, la femme et la poésie dans la Génération de 27 : un érotisme caché <i>Noemí Mendarozqueta López</i>	37
Escribir el erotismo desde el silencio: una po-ética. El ejemplo de Champourcin <i>Samantha Christ</i>	61
Espacios de libertad. Notas sobre eros en Ernestina de Champourcin <i>Rafael Morales Barba</i>	97
Le désir comme seuil : dynamiques de l'approche dans «La fragata extranjera» ( <i>Inquietudes</i> , 1926) de Concha Méndez <i>Aurore Sasportès</i>	115
«¡Canta! ¡Gime! ¡Canta!»: el <i>punctum</i> erótico lorquiano <i>Marc Audí</i>	127
La anatomía de la luz. Corporeidad mística en la poesía de Emilio Prados (Málaga, 1899-México, 1962) <i>Juan Carlos Baeza Soto</i>	153
El erotismo doliente en <i>El rayo que no cesa</i> de Miguel Hernández <i>Guillaume Barre</i>	189
La naturaleza erotizada en la poesía de Rafael Alberti <i>Gilles Del Vecchio</i>	209

Cambio de estética <i>more erotico</i> : de “La mujer desnuda” (1925) de Juan Ramón Jiménez a “Desnudo” (1928) de Jorge Guillén <i>Elvezio Canonica</i>	235
<i>Ocnos</i> y el erotismo angélico de Luis Cernuda <i>Carlos Sainz de la Maza</i>	253
Erotismo y formas clásicas en la poesía de Luis Cernuda <i>Nuria Rodríguez Lázaro</i>	283

## INTRODUCCIÓN

«LA EXPRESIÓN POÉTICA DEL DESEO»



Todas las prácticas discursivas se producen en contextos precisos cuya ideología se deja entrever tanto en lo que dicen esos discursos (lo explícito) como en lo que no dicen o callan (lo implícito y lo no-dicho). Nuestro planteamiento se incardina en una práctica investigadora que aborda la poesía de la Generación del 27 desde distintos ángulos y a través del estudio de temas concretos para construir propuestas interpretativas con las que analizar el discurso poético de nuestra Edad de Plata<sup>1</sup>.

En esta ocasión, nos ha interesado analizar el *Eros* en sus distintas formulaciones poéticas en algunos de los trabajos más importantes de esa generación. No hay voluntad de exhaustividad, puesto que lo que nos interesa es mostrar cómo se construye esa posibilidad

---

1 Pensemos en publicaciones como Paul-Henri Giraud y Nuria Rodríguez Lázaro (ed.), *Poésie, peinture, photographie. Autour des poètes de 1927*, Paris, Indigo, 2008; Nuria Rodríguez Lázaro (ed.), *Rime et raison. Poésie et philosophie dans le domaine hispanique contemporain*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016; Gilles Del Vecchio y Nuria Rodríguez Lázaro (ed.), *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la Generación del 27*, New York, IDEA, 2021; Gilles Del Vecchio y Nuria Rodríguez Lázaro (ed.), *Andalucía en la Generación del 27*, Córdoba, UCOPress, 2023; Nuria Rodríguez Lázaro (ed.), *La música en la Generación del 27. Ritmo, palabra y modernidad en la Edad de Plata*, Madrid, Sial Pigmalión, 2025; Nuria Rodríguez Lázaro (ed.) *La infancia en la Generación del 27. Lenguajes, símbolos y estéticas*, Madrid, Visor, 2026.

del *eros* poético y cómo, a través de estrategias y planteamientos diferentes, la escritura se enfrenta a la construcción de lo íntimo y a ese «desequilibrio, en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente», del que hablaba Georges Bataille al principio de su famoso ensayo de 1957.

A partir de Levinas, pensamos que quizá sería posible elaborar una ética del *Eros* entendida como una forma de resistencia contra la reificación del otro. El *Eros* funcionaría, en nuestra propuesta, como una condición de posibilidad del pensamiento a través del cual reflexionar sobre lo íntimo y sobre los vínculos profundos con la alteridad en el ámbito poético.

Las relaciones entre erotismo y poesía han sido muy estudiadas. Octavio Paz, en *La llama doble*, llegó a afirmar que eran indisociables y que la poesía vendría a ser una «erótica verbal». Lo que nos interesa es pensar de nuevo la relación entre erotismo y transgresión, sobre todo en un momento histórico en el que, por un tiempo, todo parecía posible, en el que las grandes transformaciones en los ámbitos económico, político, cultural y social constituían la base de la promesa de un futuro feliz, prometedor en todo caso. Se trataría de ver hasta qué punto el erotismo puede ser transgresor en el contexto del 27 y cómo la poesía se convierte en un lugar de reivindicación de una libertad creadora.

Un tema como el que estudiamos aquí nos permite abordar también las relaciones entre Eros y alteridad y, concretamente, cómo la construcción poética de esta dicotomía abre una posibilidad de comunicación. Porque en el centro estaría la relación con el otro y tal vez esa imposibilidad de una fusión absoluta, de la que hablaba Levinas. Nos interesará analizar cómo elaboran nuestros poetas la relación erótica con la alteridad, cómo se construye lo sensual o se insinúa a través de distintas estrategias poéticas, en qué medida la ambigüedad, el ardor se postulan desde formas vanguardistas y rompedoras hasta opciones que recuperan formas clásicas de la poesía, qué recursos literarios, metáforas y símbolos se muestran para sugerir, evocar y jugar con la enunciación misma del deseo. De formas muy diferentes entre sí, desde la polimetría al verso libre, el deseo erótico se concibe como una línea creadora evidente en los poetas de esta generación que estudiamos aquí. A través de la intensidad de las

imágenes o en la utilización decidida de la sinestesia, analizaremos distintas formas de erotismo, desde la pasión arrebatadora y violenta a formas donde la calidez o los ecos de lo sensual predominan, o bien formas de sentimiento amoroso desesperado, nunca satisfecho o imposible.

Leer e investigar pueden ser, también, actos políticos. Volver, además, a un grupo de poetas que ha configurado nuestra pasión lectora propicia una celebración de dicha poesía y abre tal vez posibilidades de decir algo nuevo, de construir capas interpretativas, discursos, que nutran un diálogo, hoy, con el pasado y con el futuro, un diálogo que querríamos que fuese inagotable.

Nuestro proyecto nace de la voluntad de estudiar la relación entre cuerpo, deseo y palabra, desde perspectivas múltiples, en el grupo poético más brillante del siglo XX español. El lector descubrirá una gran variedad de prácticas poéticas, tanto desde la óptica de la dimensión genérica como desde la que apunta a la diversidad estética. Lejos de pretender ofrecer un panorama exhaustivo, el presente volumen ofrece lecturas variadas cuyo objetivo es abrir nuevas vías de interpretación y fomentar el diálogo crítico.

La primera parte se centra en las poetas de la Generación del 27 y en ella Sonia Fernández Hoyos, Rafael Morales Barba, Samantha Christ y Noemí Mendarozqueta López analizan de qué modo autoras como Ernestina de Champourcin, Concha Méndez y Carmen Conde construyen la expresión del deseo a través de la sugerencia, o incluso del silencio, pero también por medio de distintas formas de transgresión. Los estudios reunidos muestran que el erotismo no ocupa un lugar marginal en estas poéticas, sino que constituye un elemento central en el discurso poético, tanto más transgresor cuanto que dicha temática chocaba con los límites impuestos a la visibilidad social y literaria de la autoría femenina en las primeras décadas del siglo XX.

La segunda parte está dedicada a las voces masculinas de la Generación del 27. En ella Marc Audí, Elvezio Canónica, Gilles Del Vecchio, Juan Carlos Baeza Soto, Carlos Sainz de la Maza, Guillaume Barre y Nuria Rodríguez Lázaro indagan en la obra de poetas como Federico García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Jorge Guillén o Luis Cernuda, y muestran que el erotismo

se manifiesta de maneras diversas, que van desde la celebración del cuerpo hasta la idealización, la melancolía y el conflicto interior. Los trabajos incluidos en esta sección destacan la estrecha relación entre experiencia corporal, forma poética e imaginación, y ponen de relieve la riqueza y la diversidad del discurso poético del grupo canónico.

En conjunto, el volumen propone un doble recorrido interpretativo: por un lado, una lectura atenta a las diferencias de género y a las estrategias expresivas desplegadas por hombres y mujeres; y por otro, una exploración de la diversidad formal y estilística con la que el erotismo atraviesa la poesía de la Generación del 27.

Sonia Fernández Hoyos  
Nuria Rodríguez Lázaro

EROTISMO EN LAS POETAS DEL 27

---

*Sonia Fernández Hoyos*



## INTRODUCCIÓN: LA SINRAZÓN DE LA CRÍTICA

Hablar de la Generación del 27 hoy plantea una re-lectura y puesta en cuestión de la crítica desde el siglo pasado a la actualidad. Y es que el *acomodo* de los acercamientos críticos al uso no sólo insisten en el canon reiterativo de lo *inteligible* o fácilmente asequible y asimilable, sino que *leen/han leído* hasta el *infinito* el mismo *texto* como si el *objeto* de estudio fuese inamovible en la ignorancia. La ausencia de las escritoras en las historias literarias, en los manuales o en las antologías constituye un síntoma de una manera de *leer*, de entender el mundo dentro de un sistema (patriarcal) que ha invisibilizado de forma persistente a estas mujeres. Hay que *tomar en serio* el discurso crítico sobre poesía española de postguerra y mostrar hasta qué punto está (o ha estado) dominado por la *superficialidad*, a veces por la repetición, a veces por la simple ignorancia o por intereses particulares. Y, por eso, me parece importante reivindicar la necesidad de nuevos análisis, recopilaciones o replanteamientos. Así, este trabajo se inscribe en una constelación crítica en la que se pueden destacar los trabajos de Andrés Soria Olmedo, Susan Kirkpatrick, Roberta Quance, Shirley Mangini (2001), Luzmaría Jiménez Faro, Biruté Cipliauskaitė, José Luis Ferris, Encarna Alonso, Pepa Merlo, entre otros.<sup>1</sup> Este artículo pretende establecer un diálogo o,

---

1 Susan Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003. Quance, Roberta, «Hago versos, señores.» *Breve*

al menos, una correspondencia imaginaria con aquellas palabras de Safo: «Os aseguro que alguien se acordará de nosotras en el futuro», reivindicando una continuidad y aplicando ese ejercicio de memoria a las poetas del 27 (Merlo, VV AA, *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*, Ed. Pepa Merlo, Sevilla, Fundación José Manuel Lara / Vandalia, 2022, cita en p. 46).

Porque de eso se trata: de recordar, de reivindicar escritoras que formaron parte de un ambiente cultural de forma activa, que publicaron sus textos en revistas, libros de poemas, etc., muchas veces en las mismas revistas y editoriales que otros escritores de dicha generación y que, sin embargo, no llegaron a inscribir sus nombres en ese dudoso canon (occidental) poético y español del siglo XX. La historiografía más reciente, la crítica, en especial a partir del siglo XXI, se ha ocupado de rescatar una nómina de mujeres mediante estrategias diversas: desde el fenómeno de «las sin sombrero» hasta antologías de mujeres poetas del 27 y más allá, pasando por trabajos monográficos o que ponen en relación dos o tres nombres para mostrar la existencia de un corpus real, efectivo, de poetas más allá de las *sospechosas habituales*, entre las que se puede citar a: Pilar de Valderrama, Ernestina de Champourcin, Concha Méndez, Rosa Chacel, Elisabeth Mulder, Carmen Conde, Margarita Ferreras, Lucía Sánchez Saornil, Cristina de Arteaga, Josefina de la Torre, Ana María Martínez Sagi, Josefina Romo Arregui... Dos de las antologías más recientes, *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*, edición de Pepa Merlo (Sevilla, Fundación José Manuel

---

*historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Coord. Iris M. Zavala, vol. V, *La literatura escrita por mujeres: desde el siglo XIX hasta la actualidad*, ed. Maryellen Bieder et al., Barcelona: Anthropos, 1998, pp. 185-210. Encarna Alonso, *Machismo y vanguardia: Escritoras y artistas en la España de la preguerra*, Torrejón de la Calzada, Madrid: Devenir/Juan Pastor, 2016. Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2001. Shirley Mangini, «Las vanguardias y el discurso del deseo», *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, coord. Iris M. Zavala, vol. III: *La mujer en la literatura española: modos de representación desde el siglo XVIII hasta la actualidad*, ed. Maryellen Bieder et al., Barcelona: Anthropos, 1996, pp. 177-212.

Lara / Vandalia, 2022, que retoma y amplía la previa *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Edición de Pepa Merlo. Sevilla: Fundación José Manuel Lara / Vandalia, 2010) y la de José Luis Ferris titulada *Mujeres del 27. Antología poética* (Barcelona, Austral, 2022) consignan textos de una importante variedad de escritoras asociadas y asociables a la Generación del 27. Se trata de antologías necesarias que, como ocurre en otras esferas de la creación artística (pensemos en la reciente exposición *Maestras* en el museo Thyssen de Madrid del 31 de octubre de 2023 al 4 de febrero de 2024, <<https://www.museothyssen.org/exposiciones/maestras>>, que plantea “Una historia del arte desde un punto de vista feminista”, comisaria Rocío de la Villa), muestran las estrategias patriarcales, como la del olvido o la invisibilización de mujeres artistas que estuvieron ahí y de las que durante muchos-demasiados años no se volvió a hablar.

Tanto la lectura *feminista* de esas publicaciones como la de la crítica reciente, al menos de los últimos veinte años, evidencian esa doble condición o proceso que no es específico del siglo XX: haber estado ahí / haber sido invisibilizadas, porque quienes tuvieron los medios de producción, quienes gozaron de la posibilidad de escribir y publicar crítica no ‘sancionaron’ una nómina de escritoras, no ‘vieron’ lo que había, sino que contaron lo que en cada caso les interesó, no pudieron-quisieron verlo porque sus esquemas mentales se lo impedían, porque la posguerra no lo permitió, porque no convenía mostrar una ‘cierta’ igualdad lograda con la II República, porque las modas funcionan (también) en la crítica o en la crítica de la crítica. Como se sabe, la crítica también habla de quién la hace, de dónde se sitúa quien —en el caso que nos ocupa— parece hablar desde ningún lugar y, sin embargo, habla desde una posición privilegiada, con unos intereses particulares, con una cosmovisión concreta, con un inconsciente ideológico y con un conjunto de prejuicios que determinan su lectura.

## EROTISMO: NUEVAS PROPUESTAS IDENTITARIAS

Por lo que se refiere al erotismo, en el mundo hispánico, se suele citar a Octavio Paz y su ensayo *La llama doble. Amor y Erotismo* (pról. Enrique Krauze, Barcelona, Seix Barral, 1993), en el que sostiene una suerte de indisolubilidad de erotismo y poesía, según la cual llegaría a considerar el erotismo como poética corporal, y la poesía como erótica verbal. Por supuesto, el erotismo en la poesía del 27 no es exclusivo de la producción escrita por mujeres, sino que se ha designado como una tendencia de especial relevancia en la producción poética, sobre todo en los textos de preguerra.

Martínez Pérsico afirma:

La trascendencia del erotismo como modalidad de lo lírico siempre viene refrendada por su puesta en diálogo del sexo con la historia, por su prolífica puesta en acto de los roles, expectativas, funciones y valores de los sujetos en una sociedad históricamente dada así como por habilitar una vía invalorable para la expresión de las tensiones que se desencadenan entre las imposiciones de la realidad y un deseo subjetivo que no siempre casa ni es bien acogido en el entorno inmediato. (“Del erotismo en poesía”, *Infolibre*, 29 de junio de 2018 <[https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/erotismo-poesia\\_1\\_1160103.html](https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/erotismo-poesia_1_1160103.html)>).

Habría que señalar que el erotismo ha sido considerado como una de las características fundamentales de la poesía escrita por mujeres, junto al subjetivismo, desde el Modernismo hasta, al menos, los años 50 del siglo pasado, tal como señala Anna Cacciola («La aguja fría del deseo»: la tropología sensitiva de Margarita Ferreras», *Anales de Literatura Española*, núm. 38 (2023), pp. 71-95). En concreto, ese *cierto erotismo* al que se ha referido la crítica: «procura contradecir el arquetipo femenino de ascendencia romántica y desacreditar el matrimonio en cuanto institución represiva de las exigencias liberales de las mujeres» (Cacciola, 2023: 71) en la producción de algunas poetisas.

Si las vanguardias y los primeros años de la década de 1930 representan una apertura sin precedentes en la cultura española, la

II República constituye un claro ejemplo de modernidad que afecta de manera especial a una clase social pequeño-burguesa. Como señala Juan Carlos Rodríguez, en su artículo “Dos reflexiones sobre el 27” [en *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002, pp. 547-549], se trata de una cuestión de clase (social), categoría que parece haber desaparecido de los estudios literarios últimamente, si bien «los orígenes sociales no cuentan sino como “humus” para un escritor. Cuenta mucho más su objetiva situación ideológica (y más en aquellos días)» (cita en p. 548). Esa clase social, a pesar de las dificultades y de la lentitud que los cambios de mentalidad implican, reivindica espacios de libertad, de creación, de diálogo entre las distintas manifestaciones artísticas. En ese ámbito, serían claves la Institución Libre de Enseñanza, el Lyceum Club, la Residencia de Señoritas..., instituciones que crean las condiciones de posibilidad para que escritoras, a las que se les impedía consuetudinariamente el acceso a la universidad, accedieran a otros horizontes a través de reuniones, conferencias, encuentros. Son espacios propicios a lo que las teorías feministas denominan *sororidad* y que permiten o, en todo caso, facilitan la construcción de un ideal de *mujer nueva o mujer moderna* opuesta a la figura tradicional del ángel del hogar.

Así, veremos cómo las mujeres del 27 empiezan a conquistar espacios (pocos), salen de la esfera privada a la que habían estado relegadas durante tanto tiempo y empiezan a disfrutar de esa modernidad cultural, aunque consigan la mayoría de edad a los 25 años (¿frente a los 21 del hombre?) y, como señalan la crítica (y las mismas mujeres a veces en sus memorias), tuvieran que salir acompañadas, etc. La irrupción de las mujeres en la esfera pública es fundamental para entender esos años. María del Mar Ramón Torrijos ha estudiado este fenómeno (al igual que Susan Kirkpatrick), y afirma lo siguiente («La poesía amorosa en el panorama poético de la España de preguerra: las poetisas olvidadas de la Generación del 27», *Poéticas. Revistas de Estudios Literarios*, núm 7 (diciembre 2017), 49-79:

La mujer paulatinamente va abandonando la esfera privada a la que tradicionalmente se había visto confinada y comienza a ocupar, no sin dificultades, el espacio público, pudiendo destacarse

dentro de este proceso tres factores claves: el acceso de la mujer a la educación superior, su inserción en el mercado laboral en puestos que anteriormente le habían sido vetados y la consecución del derecho de voto en el año 1931. Así, la mujer, en su firme determinación de participar en este proceso de transformación social, desea incorporarse a la escena intelectual del momento, de tal manera que, como señala Juan María Calles «irrumpe en el ámbito artístico e intelectual como sujeto social en uno de los momentos culturales más interesantes de la historia cultural y política española» (152). (Ramón Torrijos, 2017: 52)

Pues bien, esas libertades conquistadas en el ámbito de lo público tendrán un efecto en los textos literarios escritos por mujeres. Y, en concreto, en ellos el erotismo podría entenderse como una característica o una tendencia de una poesía que propone nuevos modelos identitarios, entre los cuales estaría el de la *mujer nueva*. Porque lo que se consigue en el espacio público tendrá también una manifestación en la esfera de lo íntimo, si bien dicho modelo coexiste con otros más tradicionales, en los que el sujeto femenino mantiene un papel secundario, a la espera, puesto que el inconsciente ideológico funciona. Pero lo que interesa señalar es cómo el discurso erótico permite una serie de tensiones, apunta a las fallas o grietas de un sistema que propician la coexistencia de diferentes modelos en tensión.

#### EL CASO DE MARGARITA FERRERAS

El único poemario publicado de Margarita Ferreras, titulado *Pez en la Tierra* (1932), ilustra esta cuestión. Impreso en 1932 por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, con prólogo de Benjamín Jarnés, el texto fue reeditado tan sólo en 2016 en Torremozas (en edición de Fran Garcerá). En los últimos años ha recibido algo más de atención crítica gracias a los trabajos de Anna Cacciola, María del Mar Ramón Torrijos, Félix Población, María Ángeles Chaparro Domínguez (entre otros), pero sigue siendo ‘marginal’ en relación con la bibliografía aplastante sobre otras figuras del 27. A propósito de la poesía de Ferreras, Anna Cacciola sostiene que «su eje

vertebrador consiste en la tensión no resuelta entre deseo erótico y realidad» (Cacciola, 2023: 77) y lo define como ejemplo de ese «erotismo pionero e infrecuente» (Cacciola, 2023: 72).

Junto a la recuperación del romance y la canción tradicional que ha caracterizado a buena parte de la poesía del 27 y uno de cuyos máximos exponentes sería Federico García Lorca (*Cante Jondo*, escrito en 1921, publicado en febrero de 1922; *Romancero gitano*, 1928; *Diván del Tamarit*, 1931-1934, publicado en 1940), destaca —como se sabe— la influencia decisiva de *La deshumanización del arte* (1925), de José Ortega y Gasset, que, junto al apogeo de las vanguardias, explicarían las claves de la búsqueda de un arte nuevo, caracterizado por la irrupción de elementos de la vida moderna, del paisaje urbano, así como por un cambio en la materialidad del poema: cambio de métrica y verso libre.

El poemario de Margarita Ferreras se incardina en esa búsqueda de un arte nuevo, de una mujer nueva, y constituye un ejemplo fundamental. El erotismo estaría presente ya desde el título. En uno de los poemas encontramos la alusión:

6.  
 No moriré mientras tú vivas.  
 Desesperadamente  
 mis raíces se alargan.  
 Eres agua y te busco.  
 Me revuelco como un pez en la tierra  
 cuando tú pasas.  
 (Ferreras, *Pez en la tierra*, *op. cit.*, p. 70)

Se trata de establecer un anhelo fundamental: «El Eros arranca al sujeto de sí mismo y lo conduce fuera, hacia el otro» (Byung-Chul Han, *La agonía del Eros*, 2023: 21). Incluso lo expulsa de su propio medio originario —el agua— para buscar en el otro un remedio a modo de espejismo: una posibilidad de ser. Se establece una relación de desesperación acentuada por el adverbio y la fuerza de la imagen del *pez en la tierra*: desubicado, luchando por sobrevivir con esos movimientos violentos, espasmos desesperados para tratar de volver a su medio, una imagen violenta que remite a los impulsos eróticos,

provocados en el poema por ese tú. La fuerza de la imagen del pez, además, se destaca gracias a la composición métrica, que inicia con un eneasílabo para enlazar tres heptasílabos seguidos (con acentos variados en 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>, 1.<sup>a</sup>-3.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>), que dan paso al endecasílabo «me revuelco como un pez en la tierra» y pentasílabo final «cuando tú pasas», esto es, se sostiene ese ritmo espasmódico desde un punto de vista métrico al crear un horizonte de expectativas con los heptasílabos, roto por el endecasílabo y aún más violento al concluir con un pentasílabo.

Estamos ante una formulación del deseo sexual. En «Literatura, moda y erotismo: el deseo», Juan Carlos Rodríguez señala que «el discurso de (o sobre) el sexo lo llevamos pegado a la piel» (p. 2) y afirma algo que podríamos utilizar para entender cómo la formulación del deseo sexual de esta poeta se abre camino en la década de los años 30. Herbert Marcuse en *Eros y civilización* (orig. 1955) había analizado el denominado atrapamiento del Eros por el Logos. Y dice Juan Carlos Rodríguez:

El planteamiento básico de Marcuse (cómo el sexo se transformó en Eros) nos arrastraba como siempre al supuesto idílico mundo de los griegos, donde de pronto habría surgido una desgracia. El Eros platónico, ese sueño de plenitud libre, habría caído en las garras del Logos, y desde entonces el Logos habría atenzado y reprimido al Eros. Todo lo instintivo, vital y liberador de la humanidad, todo lo que condensaba el erotismo, habría recibido la constricción del Logos: la rígida restricción del «principio del placer». Ahora, con la civilización llegada a su madurez, habría llegado la hora de tirar por la borda todas esas restricciones. Decía Marcuse: «En este sentido la idea de una gradual abolición de la represión es el *a priori* del cambio social» (Rodríguez, «Literatura, moda y erotismo: el deseo», p. 7)

Esa abolición de la represión pasa, en la clave poética de Margarita Ferreras, por una reivindicación de la expresión de ese deseo de forma violenta y concreta, como hemos visto en ese texto, y podemos encontrar también en el poema «II. («Por el espiral de un sueño...») [en el *Diccionario Panhispánico de Dudas* leemos: «Aunque

ocasionalmente se ve usada en masculino, es voz femenina en el uso culto mayoritario de todo el ámbito hispánico» (<https://www.rae.es/dpd/espisal>).

Por el espiral de un sueño  
 me deslicé en el aire.  
 Sentí mi cuerpo aletear y desplazarse.  
 Infundida en aquella  
 sutilidad vibrante  
 sacié mi sed de dilatarme.  
 Besé la nieve de las cumbres,  
 la boca pasional de los volcanes.  
 Caí precipitada en un abismo,  
 ondulé por colinas y [por] valles  
 y sentí la caricia en el mar  
 de millones de bocas vibrantes.  
 Arrastré gritos de agonía,  
 el polen de las flores  
 y el deleite del beso.  
 Grité en el cuerpo de las fieras,  
 bailé desesperada en los desiertos,  
 me clavó sus agujas la lluvia  
 y sentí vehementes corazones de pájaros.  
 Devané mi alegría a la Tierra,  
 la estreché entre mis brazos elásticos.  
 A las frentes abrasadas de fiebre  
 les di sueños de ríos y charcos.  
 Me llamaban con su voz sin sonido  
 en ciudades dormidas, casas deshabitadas,  
 nidos vacíos, cauces secos,  
 árboles mutilados, pozos sin agua.  
 ¡Y entrando por rendijas  
 de puertas y ventanas  
 robé alientos de establo y de alcobas  
 y los vertí en las formas desoladas!  
 Ferreras, *Pez en la tierra*, pp.75-76.

Se estructura en diez estrofas de distinta composición (de dos, tres o cuatro versos), la polimetría es destacada (dominan los heptasílabos y endecasílabos, aunque haya también eneasílabos, decasílabos o alejandrinos) y, aunque domina el verso libre, podría distinguirse un discreto juego de asonancias (a-e) en la primera parte. Este poema plantea un viaje onírico en el que el sujeto poético femenino accede a un cierto tipo de agencia (*agency*, por utilizar una terminología propia de las teorías feministas). Ese mundo del sueño propicia ese viaje imaginario, caracterizado por ascensos y descensos, tan importantes para la poética de Gaston Bachelard, tal como ha analizado María Ángeles Chaparro Domínguez a propósito de Margarita Ferreras. Pero lo que a mi juicio destaca no es tanto la importancia de lo etéreo y de los altibajos, cuanto la capacidad del yo poético femenino para experimentar el deseo y formularlo a través de los elementos naturales, las experiencias límites («besé la nieve de las cumbres / la boca pasional de los volcanes») con la radicalidad formulada en la violencia del contraste nieve-volcanes... El grito, el baile desesperado que invita a una forma de locura, las expresiones del beso, la caricia o el abrazo se plantean como posibilidad de establecer un vínculo con la alteridad antes de terminar con el robo de lo esencial a la manera de un Prometeo moderno («robé alientos de establos y de alcobas / y los vertí en las formas desoladas»). Como si se tratase de una reformulación lírica y moderna de *El diablo cojuelo* (1641), de Luis Vélez de Guevara, el sujeto poético femenino accede, a través del sueño, a una realidad marcada por la desolación. Sólo el placer, esos alientos (procedentes de toda la escala social) robados funcionan como consuelo o compensación para las formas desoladas. Estaríamos ante una manifestación de sueño *constructivista*, como señalaba Paul Ilie: «puesto que su propósito no era representar otra realidad, sino crear su propia surrealidad por medio de la trascendencia sintética» [Ilie, Paul, *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972, p. 32].

En esta suerte de fenomenología de la voluptuosidad que propone el poema de Margarita Ferreras, destaca ese «y sentí la caricia en el mar / de millones de bocas vibrantes». La hipérbole intensifica el placer. Quizá podríamos recordar a Emmanuel Levinas cuando en *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, 2023 (orig. 1979) afirmaba que:

La caresse est un mode d'être du sujet, où le sujet dans le contact d'un autre va au-delà de ce contact. Le contact en tant que sensation fait partie du monde de la lumière. Mais ce qui est caressé n'est pas touché à proprement parler. Ce n'est pas le velouté ou la tiédeur de cette main donnée dans le contact que cherche la caresse. Cette recherche de la caresse en constitue l'essence par le fait que la caresse ne sait pas ce qu'elle cherche. Ce "ne pas savoir", ce désordonné fondamental en est l'essentiel. Elle es comme un jeu avec quelque chose qui se dérobe, et un jeu absolument sans projet ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir. La caresse est l'attente de cet avenir pur, sans contenu. Elle est faite de cet accroissement de faim, de promesses toujours plus riches, ouvrant des perspectives nouvelles sur l'in saisissable. Elle s'alimente de faims innombrables. Cette intentionalité de la volupté, intentionalité unique de l'avenir lui-même, et non pas attente d'un fait futur, a toujours été méconnue par l'analyse philosophique. Freud lui-même ne dit pas de la libido beaucoup plus que sa recherche du plaisir, prenant le plaisir comme simple contenu, à partir duquel on commence l'analyse, mais qu'on n'analyse pas lui-même. Freud ne cherche pas la signification de ce plaisir dans l'économie générale de l'être. Notre thèse qui consiste à affirmer la volupté comme l'événement même de l'avenir, l'avenir pur de tout contenu, le mystère même d'avenir, cherche à rendre compte de sa place exceptionnelle. (Levinas, 2023; 82-83)

En este caso la caricia es la de otros labios («millones de bocas vibrantes»), algo que puede funcionar como una postergación del cumplimiento del deseo.

La cuestión de la agencia se presenta como un elemento más de transgresión. Si el erotismo ya es, en sí, una forma de transgresión, tal como establecía Georges Bataille:

Dans la sphère humaine, l'activité sexuelle se détache de la simplicité animale. Elle est essentiellement une transgression. Ce n'est pas, après l'interdit, le retour à la liberté première. La

transgression est le fait de l'humanité que l'activité laborieuse organise. La transgression est elle-même organisée. L'érotisme est dans l'ensemble une activité organisée, c'est dans la mesure où il est organisé qu'il change à travers le temps. Je m'efforcerai de donner un tableau de l'érotisme envisagé dans sa diversité et dans ses changements. L'érotisme apparaît d'abord dans la transgression au premier degré, que le mariage est malgré tout. Mais il n'est donné véritablement que sous des formes plus complexes, dans lesquelles, de degré en degré, le caractère de transgression s'accroît. (Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 115)

La agencia entendida como hasta qué punto un sujeto puede ser un sujeto responsable que elige sus propios actos (Jonathan Culler: 'agency': «how far and under what conditions can I be a responsible subject who chooses my acts» (*Literary Theory. A Very Short Introduction*, p. 105) o bien: «The question of 'agency', to use the shorthand of current theory, is the question of how far we can be subjects responsible for our actions and how far our apparent choices are constrained by forces we do not control» (Culler, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, p. 45), cobra especial relevancia en los textos poéticos de Margarita Ferreras, especialmente en un momento histórico en el que no eran legión los casos en los que un sujeto poético femenino reivindicara un papel social activo, mucho menos en el ámbito del deseo. Por eso resultan tan importantes estas formulaciones de sujetos poéticos deseantes escritos por mujeres. En diversos poemas de *Pez en la tierra*, asistimos a formulaciones de ese deseo como algo que nos arroja fuera de nosotras mismas («le désir nous jette hors de nous», decía Georges Bataille), es el caso de los poemas «Esencias acres», «Traspasadas de sol» y «Siempre esos ojos fríos» o «Tú eres silencio», en los que, como señala Anna Cacciola, habría una identificación del cuerpo femenino con el mundo vegetal, «sobre todo en el arrebató erótico o en la unión sensorial con la naturaleza» (Cacciola, 2023: 78). En estos poemas se hace patente la imposibilidad de acceder a la posesión del objeto deseado, como apuntaba Bataille:

Nous savons que la possession de cet objet qui nous brûle est impossible. De deux choses l'une, le désir nous consumera, ou son objet cessera de nous brûler. Nous ne le possédons qu'au condition, que peu à peu le désir qu'il nous donne s'apaise. Mais plutôt la mort du désir que notre mort ! nous nous satisfaisons d'une illusion. La possession de son objet nous donnera sans mourir le sentiment d'aller jusqu'au bout de notre désir. Non seulement, nous renonçons à mourir, nous l'annexons à notre vie durable. Nous enrichissons notre vie au lieu de la perdre. (Bataille, pp. 152-153).

Quizá habría que plantearse, con Levinas, si en esa construcción de un nuevo sujeto deseante femenino es posible pensar en una relación también nueva (novedosa) con el otro, basada en considerar al otro como condición de posibilidad de la libertad, esto es, en un tipo de relación en la que la comunicación no sea un fracaso. No se trataría tanto de poseer al otro, de consumirlo, de fundirse con él en una unidad (de todas formas) imposible, como de reconocer la dimensión misma de la alteridad. Dice Levinas:

C'est seulement en montrant ce par quoi l'éros diffère de la possession et du pouvoir, que nous pouvons admettre une communication dans l'éros. Il n'est ni une lutte, ni une fusion, ni une connaissance. Il faut reconnaître sa place exceptionnelle parmi les relations. C'est la relation avec l'altérité, avec le mystère, c'est-à-dire avec l'avenir, avec ce qui dans un monde, où tout est là, n'est jamais là avec ce qui peut ne pas être là quand tout est là. Non pas avec un être qui n'est pas là, mais avec la dimension même de l'altérité. Là où tous les possibles sont impossibles, là où on ne peut plus pouvoir, le sujet est encore sujet par l'éros. L'amour n'est pas une possibilité, il n'est pas dû à notre initiative, il est sans raison, il nous envahit et nous blesse et cependant le *je* survit en lui. (Levinas, *Le temps et l'autre*, pp. 81-82).

Levinas insiste en el reconocimiento de esa alteridad: « L'idée d'un amour qui serait une confusion entre deux êtres est une fausse idée romantique. Le pathétique de la relation érotique, c'est le fait d'être

deux, et que l'autre y est absolument autre » (Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Paris, Le livre de Poche, 1982, pp. 57-58). En los textos poéticos que comentamos, esa alteridad queda apuntada, pero las tensiones no desaparecen y encontramos también textos que representan modelos en los que la mujer asume un papel tradicional, en paciente espera. Quizá la emancipación pasa, primero, por poder enunciar el erotismo y, sólo después, por replantear una nueva configuración o enunciación de sujeto deseante. Por eso, quizá, como señala Susan Kirkpatrick, es el ámbito de las vanguardias el más idóneo para expresar esos nuevos modelos, con unas imágenes rompedoras, inesperadas, cercanas al surrealismo, esto es, lo que hace Margarita Ferreras en *Pez en la tierra*.

«Romances: I»

Por la verde, verde oliva  
y el verde, verde limón,  
llegaron los ojos negros  
que te embrujaron de amor.  
Por la verde, verde oliva  
y el verde, verde limón.  
La sombra color cuchillo  
que da el arco de una puerta  
cobijaba a una mujer  
en largas horas de espera.  
El cielo es azul añil  
de pincelada violenta [*sic*],<sup>2</sup>  
mientras la cal en el patio  
de blancura reverbera.  
La calle arriba y abajo  
la blanca Muerte pasea  
con la guadaña en el hombro  
y en la boca una azucena.  
Por la verde, verde oliva,

---

2 En la antología *Peces en la tierra*, de Pepa Merlo, el verso es: “de pinceladas violeta” (p. 279).

y el verde, verde limón,  
 se acercan los ojos negros  
 con un hechizo de amor.  
 Por la verde, verde oliva,  
 y el verde, verde limón.  
 Llega y abraza con furia  
 a la mujer deseada  
 y le da en el corazón  
 el hielo de las entrañas.  
 Los martillazos del pecho  
 la van poniendo amarilla,  
 las piernas se le desmayan  
 y le amarga la saliva.  
 Enroscándose ella misma  
 el cuerpo de la culebra,  
 dice con voz de martirio  
 y al mismo tiempo de entrega.  
 Yo he visto unos ojos negros  
 en una cara morena,  
 si no han de ser para mí  
 que se los coma la tierra.  
 Por la verde, verde oliva,  
 y el verde, verde limón,  
 ya se van los ojos negros  
 arrastrando un corazón.  
 Por la verde, verde oliva  
 y el verde, verde limón.  
 Ferreras, *Pez en la tierra*, pp. 125-126.

La violencia que caracteriza los poemas que he comentado tiene especial relevancia en uno de los romances del poemario que nos ocupa. La perspectiva contrasta con los textos anteriores, así como la forma. Se opta por una forma de romance en octosílabos, que podríamos considerar cercano a la canción. En las trece estrofas el estribillo («Por la verde, verde oliva / y el verde, verde limón») marca una pauta —muy lorquiana, por lo demás— y aparece a veces asociado a una copla (de 4 versos sin rima). La rima es asonante en el

resto de las coplas (en -ea es la más frecuente, pero cambia en la segunda parte del texto (en -aa, -ia) coincidiendo con los momentos de mayor intensidad violenta o dramática de la composición. Ana Cacciola ha destacado «el derroche de cromatismo» en este texto, así como afirma que «el erotismo alcanza vetas trágicas que van desde la violencia inicial hasta la casi transformación en una serpiente, como en un encantamiento maligno» (Cacciola, 2023: 88). Los fuertes contrastes cromáticos subrayan la intensidad y contribuyen a generar una atmósfera caracterizada por la tensión y la violencia que iría *in crescendo*. A pesar de haber sido analizado como «un encuentro amoroso entre una genérica «mujer» y unos «ojos negros» que la embrujaron» (Cacciola, 2023: 88), me interesa destacar la deliberada ambigüedad de las instancias enunciadoras: el uso del pronombre de segunda persona en el cuarto verso, la tercera persona que cuenta y parece observar la escena, el personaje de la Muerte que pasea, el abrazo furioso, la intervención de la primera persona tras esa cuasi-metamorfosis y que elabora la formulación del deseo imposible que acaban «arrastrando un corazón». Estamos lejos de la claridad de los romances tradicionales, si bien encontramos muchas de sus características (esticomitia, estructuras paralelísticas, repeticiones). En este sentido, es un texto coherente dentro de la producción de *Pez en la tierra*.

La mujer que aparece en el poema adopta un papel pasivo, «en largas horas de espera»; en este caso contrasta con el sujeto deseante que cede precisamente al exceso de violencia del deseo, por seguir con la imagen de Bataille. La posesión del objeto deseado no basta aquí: el abrazo mortal termina con esa mujer ¿amada/deseada? y confirmaría la idea de Bataille según la cual «Le sens dernier de l'érotisme est la mort» (Bataille, p. 155). Aunque puede que la clave resida en esa ambigüedad genérica que domina el poema.

## CONCLUSIÓN

En *Pez en la tierra* encontramos elementos del discurso poético que presentan un sujeto femenino deseante en consonancia con ese modelo de *mujer nueva* que irrumpe en los años 30 en el ámbito

social y cultural. El poemario es un ejemplo de transgresión no sólo porque el erotismo que lo caracteriza ya lo sea, sino porque elabora la formulación de un deseo explícito en el ámbito de lo íntimo. La reivindicación del deseo de forma violenta por parte de un sujeto femenino alcanza su máxima expresión en la articulación de la *agencia* que hemos analizado. La imposibilidad de la posesión del otro, el reconocimiento de su alteridad, la fenomenología de la voluptuosidad o la ambigüedad genérica se constituyen como elementos necesarios que quizá establezcan nuevas bases para ese cambio social, cultural e íntimo, reivindicado por esas *mujeres nuevas* que habitan la Generación del 27.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Encarna, *Machismo y vanguardia: Escritoras y artistas en la España de la preguerra*, Torrejón de la Calzada, Madrid: Devenir/Juan Pastor, 2016.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris: Éditions de Minuit, 2011.
- CACCIOLA, Anna, «“La aguja fría del deseo”: la tropología sensitiva de Margarita Ferreras», *Anales de Literatura Española*, núm. 38 (2023), pp. 71-95. <<https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.04>>.
- CHAPARRO DOMÍNGUEZ, M.<sup>a</sup> Ángeles, “La imagen poética en la obra de Margarita Ferreras según Gaston Bachelard”, *Revista de Literatura*, 76 (151) (2014), pp. 249-266.
- CULLER, Jonathan, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- FERRERAS, Margarita, *Pez en la tierra*, ed. Fran Garcerá, pról. Benjamín Jarnés, Madrid: Torreremozas, 2016.

FERRIS, José Luis, *Mujeres del 27. Antología poética*, Barcelona: Austral, 2022.

HAN, Byung-Chul, *La agonía del Eros*, pról. Alain Badiou, trad. Raúl Gabás y Antoni Martínez Riu, Barcelona: Herder, 2023.

ILIE, Paul, *Los surrealistas españoles*, Madrid: Taurus, 1972.

KIRKPATRICK, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid: Cátedra, 2003.

LEVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris: PUF, 2023 (orig. 1979).

—, *Éthique et infini*, Paris: Le livre de Poche, 1982.

MANGINI, Shirley, “Las vanguardias y el discurso del deseo”, en Zavala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. III: *La mujer en la literatura española: modos de representación desde el siglo XVIII hasta la actualidad*. Ed. Maryellen Bieder et al., Barcelona: Anthropos, 1996, pp. 177-212.

—, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona: Península, 2001.

MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa, “Del erotismo en poesía”, *Infolibre*, 29 de junio de 2018 <[https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/erotismo-poesia\\_1\\_1160103.html](https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/erotismo-poesia_1_1160103.html)>.

MERLO, Pepa, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara / Vandalia, 2010.

—, *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara / Vandalia, 2022.

PAZ, Octavio, *La llama doble. Amor y Erotismo*, pról. Enrique Krauze, Barcelona: Seix Barral, 1993.

QUANCE, Roberta, «Hago versos, señores.» *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. en Zavala, Iris M. (coord.),

vol. V, *La literatura escrita por mujeres: desde el siglo XIX hasta la actualidad*, Ed. Maryellen Bieder *et al.*, Barcelona: Anthropos, 1998, pp. 185-210.

RAMÓN Torrijos, María del Mar, «*La poesía amorosa en el panorama poético de la España de preguerra: las poetas olvidadas de la Generación del 27*», *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, núm.7 (diciembre 2017), pp. 49-79.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, «*Dos reflexiones sobre el 27*», *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada: Comares, 2002, pp. 547-549.

—, «*Literatura, moda y erotismo: el deseo*», ed. de Asociación para la investigación & crítica de la ideología literaria en España, Los libros de octubre. Granada, noviembre de 2003. <<http://jcrsiempre.blogspot.com.es/2017/04/juan-carlos-rodriguez-la-escritura-del.html>>. (Consultado el 6 de marzo de 2024).



L'EAU, LA FEMME ET LA POÉSIE  
DANS LA GÉNÉRATION DE 27 : UN ÉROTISME CACHÉ

---

*Noemí Mendarozqueta López*



La femme a souvent été, depuis des temps incommensurables, valorisée pour ses capacités procréatrices ; elle est synonyme d'enfantement, elle est épouse puis, en reprenant les termes de Simone de Beauvoir, elle représente le deuxième sexe. Tous ces rôles que l'on attribue à la femme ne sont proposés que par l'homme, celui qui persistera longtemps à vouloir se nommer le sexe principal et qui aura encore une emprise sur elle. Au cours du Moyen-Âge a lieu un débat sur la place des femmes dans la société et sur leur aptitude à occuper les mêmes rôles que les hommes — la « Querelle des dames » —, qui pourrait paraître dans l'ère du temps encore au XX<sup>ème</sup> siècle et même aujourd'hui, sous d'autres formes et dans d'autres termes<sup>1</sup>; cela limite non seulement la place de la femme dans l'espace public dans lequel elle vit, mais également la possibilité d'exprimer ses désirs dans l'espace privé. Précisément, et en ce qui concerne le domaine de la poésie — ample reflet des mentalités et du contexte social de chaque époque —, l'homme parle de la femme comme un objet de désir, mais il n'y a que très peu d'espace pour le désir de celle-ci, pour ce que son corps ressent et pour sa libre expression ; d'ailleurs, son fonctionnement est souvent méconnu et ses capacités

---

1 Nicole Dufournaud, « La querelle des dames à la Renaissance ». 23/06/2020, <<https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/de-l%E2%80%99humanisme-aux-lumi%C3%A8res/humanistes-et-europe/la-querelle-des-dames-%C3%A0-la-rennaissance>> (Consulté le 20 de mars 2025).

à ressentir le plaisir sont ignorées. Autour de l'année 1927, une série de poétesses espagnoles qui s'inscrivent dans la célèbre Génération de 27 ont osé écrire leurs désirs, en faisant, cette fois-ci, des hommes des objets de désir ; certaines poétesses sont même allées plus loin dans leur écriture en exprimant leurs désirs homoérotiques et en dirigeant leurs écrits à leurs amantes. Cependant, et malgré une période historique relativement propice à la libre expression d'idées en Espagne grâce à l'instauration de la Seconde République en 1931, ces écrits féminins ont été éclipsés par ceux des hommes de cette même génération. Quelques recueils sont publiés progressivement avec la présence limitée de certains poèmes écrits par des femmes, et encore, ceux-là ne sont pas les plus osés en termes de liberté d'expression. Les différents changements et sensations du corps de la femme sont encore un sujet contourné dans la poésie et dans la vie en société. Toutes ces restrictions sociales, propres à la morale de l'époque qui concerne principalement les femmes, sont quelquefois laissées de côté par des poétesses qui osent tout de même écrire leurs désirs les plus ardents et les sensations corporelles les plus complexes qui y sont liées, quoique ce ne fût pas la norme. L'expression de ces désirs s'illustre donc parfois grâce à un vocabulaire évocateur des corps humains, mais aussi à travers l'emploi de l'élément de l'eau, sous la forme d'une métaphore filée qui peut aller jusqu'à décrire tout un acte sexuel, évoquant dans l'imaginaire des lecteurs les sécrétions vaginales et les liquides séminaux, sans un seul mot explicite qui ne renvoie aux corps qui ressentent du plaisir. Cette métaphore aquatique fait allusion à différentes images universelles, telles que les Sirènes ou la Vénus *anadyomène* sortant de l'écume, mais l'élément de l'eau est également synonyme de source de vie, puisque c'est du corps de la femme que naît l'humain<sup>2</sup>. Selon le philosophe français, Gaston Bachelard, l'eau est à la fois une source de vie et de connaissance de soi et une invitation à la mort, dans la fluidité

---

2 Régis Debray, *Ça coule de source, l'image, l'eau, la femme*, Bry-sur-Marne : Institut National de l'Audiovisuel (INA), 2014.

incompréhensible mais naturelle des choses<sup>3</sup>. Dans la littérature hispanophone, l'eau peut être synonyme de peines amoureuses, notamment dans les poèmes baroques de Francisco de Quevedo, par opposition à l'élément du feu<sup>4</sup> ; durant le 20<sup>ème</sup> siècle, les poétesses se réapproprient l'élément de l'eau pour créer une métaphore érotique. C'est dans ce contexte que nous mettrons en lumière une sélection de poèmes érotiques féminins de la Génération de 27. À travers ces poèmes, nous aborderons les différentes stratégies d'expression du désir féminin employées par quelques poétesses espagnoles de cette génération. Pour ce faire, nous avons ordonné notre corpus de la façon suivante : dans un premier temps, il sera question de poèmes dans lesquels la métaphore sexuelle de l'eau exprime un désir féminin homoérotique interdit, frustré ou difficilement avouable ; ensuite, nous aborderons la présence de l'eau sous différentes formes comme synonyme d'un assouvissement sexuel féminin ; enfin, nous mettrons en lumière des poèmes où sont explicitement exprimés à la fois le plaisir d'une rencontre entre deux corps et les changement et sensations complexes du corps féminin qui en découlent.

L'érotisme féminin, tout comme la simple expression féminine, qu'elle soit physique ou verbale, représente un tabou pour la société espagnole du début du 20<sup>ème</sup> siècle. C'est alors que les poétesses développent différentes stratégies d'écriture, afin de se plier aux exigences d'une morale implicite qui envahit la société. Un des moyens les plus courants utilisé à cette fin fut l'emploi d'une figure rhétorique amplement répandue parmi les poètes de cette Génération de 27 : la métaphore. L'art de transformer le désir en images aquatiques, en liquides évoquant les fluides séminaux ou vaginaux, est particulièrement utilisé par les poétesses de cette génération. Ainsi, l'érotisme est exprimé de façon subtile, sans qu'il n'y ait de mots explicites pour ce faire.

---

3 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie générale française, 1993. (Le Livre de poche. Biblio essais, 4160).

4 Ignacio Arellano, «El agua en la poesía de Quevedo», *Perinola*, n.º 24 (1 de enero de 2020), pp. 9-24.

Nous allons tout d’abord évoquer l’exemple de la poétesse Lucía Sánchez Saornil, qui publia souvent sous le pseudonyme masculin de Luciano de San-Saor. Le premier poème sur lequel nous nous attarderons, intitulé « Poema en el agua », reflète ses désirs homoérotiques envers une autre femme, quoique son premier lectorat ne pût l’imaginer en raison du pseudonyme avec lequel elle le publia dans la revue *Grecia* en 1919<sup>5</sup>. Nous lisons ainsi :

Tus manos iban a una caza  
de estrellas partidas  
pero ellas te burlaban  
escurriéndose entre tus dedos abiertos.  
Las palabras, como pájaros,  
se ahogaban en el agua.  
Pasaba la brisa  
—adioses de abanico en nuestras frentes—  
Tenías un aire desmayado  
que te iba bien.  
Músicas colgaban de tus labios.  
¿Y por qué no había de ser  
esta noche  
nuestro viaje a la luna?  
¡Oh! ¡No tendríamos más que dejarnos caer!

Nous noterons les références les plus explicites à une rencontre entre les corps de deux personnes à travers le choix sémantique de méronymes du corps humain tels que « manos » (v.1), « dedos » (v.4) et « labios » (v.11). L’inclusion d’images aquatiques donne vie à ces parties mutilées du corps : au quatrième vers, le verbe au présent de l’indicatif, « escurriéndose », suivi de la référence spatiale « entre tus dedos abiertos », montre à travers l’image des inatteignables mais éclatantes étoiles — « estrellas » (v. 2) —, une première impossibilité d’assouvissement du désir. Cette image est suivie, aux vers 5

---

5 José Luis Ferris, *Mujeres del 27. Antología poética*, Barcelone : Austral, 2022, pp. 89-92.

et 6, de promesses qui ne restent pas — elles ne s'envolent pas non plus —, mais se noient comme des oiseaux dans l'eau : « Las palabras, como pájaros, / se ahogaban en el agua » ; grâce à cette référence à l'eau, directement associée à la bouche par la présence des mots, la poétesse garde une part de mystère dans le fait que l'acte ait pu tout de même avoir lieu avant que cette frustration ne s'installe. Dans le reste du poème, le choix lexical évoque, de façon plus cachée, l'érotisme de la scène entre les deux femmes. Les amantes se trouvent dans le moment universellement le plus propice aux interdits, et donc au sexe : la nuit ; au deuxième vers il y a une référence aux étoiles et au treizième vers nous retrouvons la précision temporelle « esta noche », suivie, au vers suivant, de « nuestro viaje a la luna », où l'acte est représenté par la métaphore du voyage. Cependant, ces deux dernières références sont exposées sous forme interrogative, signifiant le désir et non pas la concrétisation de l'acte ; le *je* poétique féminin se montre ouvert à cette possibilité-là, alors que la deuxième personne impliquée dans l'acte semble plutôt réticente, qu'illustre l'interjection « ¡Oh! » du dernier vers suivie d'un conditionnel, « tendríamos ». Le poème s'achève par la chute, comme un lâcher-prise nécessaire au passage à l'action, à la première personne du pluriel, incluant les deux amantes : « dejarnos caer ».

Un deuxième poème de Lucía Sánchez Saornil, intitulé « Nocturno de Cristal », retient notre attention à travers une expression similaire d'un désir probablement assouvi mais finalement frustré. Il a également été publié sous son pseudonyme, dans la revue *Cervantes* puis dans la revue *Cosmópolis*, en l'année 1920<sup>6</sup> :

Los cisnes  
cobijan la luna bajo sus alas.  
¿Quién ha sembrado el fondo negro  
de anzuelos de oro?  
Las hojas de los árboles  
sobre el estanque sueñan  
con un viaje a ultramar.

---

6 *Ibid.*, p. 89-92.

Me ha tentado el suicidio  
 y al mirarme en el espejo  
 me ha espantado mi doble  
 ahogándose en el fondo.

L'eau, qui évoque l'acte sexuel, est présente tout au long du poème sous différentes formes. Au quatrième vers, « Anzuelos », renvoie littéralement à la pêche ; cet hameçon signifie ici, de façon métaphorique, le désir de ramener l'autre vers soi, dans son lit. Ce désir est confirmé aux vers suivants par des rêveries dans un étang, référence spatiale menant à l'acte sexuel. Celui-ci est vu encore comme un voyage, qui n'a plus lieu dans l'espace, comme dans le poème précédent, mais de l'autre côté de la mer et probablement dans l'île de Lesbos, symbole littéraire et historique des femmes lesbiennes : « sobre el estanque sueñan / con un viaje a ultramar » (v. 6-7). Les protagonistes du poème rêvent donc de choses plus grandes et plus concrètes, depuis le peu de possibilités qui leur sont offertes. Le *je* du poème exprime même l'envie de se suicider : « Me ha tentado el suicidio » (v. 8). Nous comprenons, enfin plus explicitement, que la cause de cette souffrance liée à l'impossibilité de la libre expression sexuelle provient certainement de l'homosexualité du *je* poétique ; dans les quatre derniers vers, sont évoqués le suicide et la peur — « me ha espantado » —, directement liés à une personne qui serait le double ou quelqu'un de semblable au *je*, probablement du même sexe : « mi doble ». Cette autre personne présente dans le poème apparaît en train de se noyer, « ahogándose », au fond du miroir ; il pourrait s'agir de l'étang mentionné au sixième vers.

Quelques années plus tard, c'est la poétesse Rosa Chacel qui dédie quelques vers à la muse de ses désirs, une autre poétesse de cette génération : Concha Méndez. Le poème « 23 », du recueil intitulé *A la orilla de un pozo* (1936), est écrit sous la forme d'un sonnet et se réapproprie les formes poétiques conventionnelles pour exprimer des désirs profondément féminins :

*A Concha Méndez*

Tú que fuiste sirena y golondrina,  
 Tú que escondiste cielos en tu alcoba,

Tú que oíste la música que roba  
 su sueño al pez y la borrasca empina,  
 sal de esa oscura gruta, mortecina  
 como caverna de medrosa loba,  
 y al sol embalsamado que te arroba,  
 sembrado por tu mano, sé vecina.  
 Infiel a aquella risa y a aquel viento,  
 a las espumas que te acariciaran,  
 a la verde esperanza de las tardes,  
 destapa el manantial de tu ardimiento  
 y aunque saurios de hiel te amenazaran  
 de su diente tu seno nunca guardes.

L'anaphore « tú », présente dans les trois premiers vers, nous indique sans détours que le poème s'adresse à quelqu'un, dont le nom est mentionné dans la dédicace du début du poème. L'allusion anaphorique à cette femme est suivie, dans chaque vers, d'un verbe au passé simple : « fuiste », « escondiste » et « oíste », respectivement. Ce procédé suggère que la relation qui va être évoquée dans le poème n'a plus lieu au moment de l'écriture, mais elle a pu être vécue par le passé. Les deux métaphores se référant l'une à l'eau et l'autre au ciel — « sirena y golondrina » (v. 1) — incarnent la muse nommée dans ces vers. Ces deux termes sont traditionnellement employés pour représenter la femme, le premier renvoyant à une femme séductrice et envoûtante et le deuxième à la fidélité en amour. Nous pourrions faire le parallèle avec le dernier vers de ce quatrain, où deux références à l'eau renvoient, à nouveau, à la mer et au ciel : « pez » et « borrasca » ; cependant, ce deuxième terme météorologique anticipe déjà la fin tragique de ce qui avait pu être vécu entre les deux femmes. Deux impératifs s'imposent dans le quatrain suivant, « sal » (v. 5) et « sé » (v. 8), comme des demandes désespérées du *je* poétique envers l'autre personne de ne plus se cacher pour vivre leur relation et dont la cachette en question est conférée par l'image d'une grotte, en dehors de laquelle il serait effrayant de vivre : « oscura gruta » (v. 5) et « caverna de medrosa loba » (v. 6). Enfin, les deux derniers tercets se veulent des demandes d'un retour vers les plaisirs d'antan, toujours évoqués par le biais de l'eau, qui est d'abord personnifiée puis

employée comme métaphore du sexe féminin comme source de plaisir : « las espumas que te acariciaran » (v. 10) et « destapa el manantial de tu ardimiento » (v. 12).

Le désir caché ou frustré, qui est exprimé dans les trois poèmes précédemment analysés, se transforme dans la poésie de certaines autrices de la Génération de 27 en un désir exprimé et donc assouvi, du moins, sur le papier. Les années 1920 et 1930 en Espagne sont propices à la libération de la femme de ses rôles sociaux traditionnels ; naît alors ce que l'on nomme la nouvelle femme — *mujer nueva*<sup>7</sup>. Celle-ci devient, progressivement, une femme publique qui ose s'habiller ou parler comme elle le souhaite, qui défie les codes comportementaux et langagiers.

La poétesse Concha Méndez n'hésite pas à mettre par écrit ses désirs de liberté, comme un reflet de son propre exil physique et intérieur, mais elle le fait par le biais de la métaphore de la mer, sur laquelle s'ouvre un horizon de possibilités. Le critique littéraire espagnol, Iker González-Allende, qualifie la poésie de Méndez en ces termes : « El mar se erige en un símbolo polisémico, no sólo del deseo de libertad, como la crítica ya ha apuntado, sino de la fluidez de la identidad femenina, tanto en el plano sexual como en el existencial »<sup>8</sup>. Cette fluidité d'identité féminine sur le plan sexuel et existentiel chez la poétesse, se reflète dans le poème « Dintel », qui appartient à ses premiers écrits, « Poemas de juventud », publiés entre 1925 et 1936. Nous lisons ainsi :

Tiene mi ánimo  
sed de horizontes.  
Tiene mi pluma

7 Kathryn Everly, «La mujer nueva y el erotismo en la poesía de Concha Méndez», en Lanz, Juan José y Natalia Vara Ferrero, Sevilla: Renacimiento, 2019, pp. 73-91.

8 Iker González-Allende, «Cartografías Urbanas y Marítimas: Género y Modernismo En Concha Méndez». *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, ALEC, 35, n.º 1 (2010), pp. 89-116.

sed de cantares.  
 Lleva mi alma  
 claros acordes  
 de tierras gélidas  
 y tropicales.  
 Un mar brioso  
 ruge en mi costa.  
 En mí se inician  
 los avatares.  
 Pequeña Isla  
 llena de rosas...  
 Y después faro  
 de extraños mares...

La poétesse incarne, à travers la fluidité de ce poème aux vers pentasyllabiques réguliers, cette image de nouvelle femme qui ressent et qui exprime ses désirs. On pourra commencer, dès lors, à comprendre que la femme peut non seulement être un sujet poétique mais aussi un objet de désir ; celle qui était muse devient maintenant actrice de ses propres vers, puis de son propre corps. Le *je* poétique s'exprime à la première personne ; nous constatons la présence de l'adjectif possessif « mi » à plusieurs reprises : « mi ánimo » (v. 1), « mi pluma » (v. 3), « mi alma » (v. 5) et « mi costa » (v. 10). Ce choix syntaxique a pour objectif de souligner l'envie et la possibilité d'expression verbale et corporelle, qui est accentuée par la personnification des deux premiers éléments ressentant l'envie de vivre comme un besoin, comme une soif — « Sed de horizontes. [...] / sed de cantares » (v. 2 et 4) —, ce qui évoque un désir sexuel implicite. Dans la deuxième partie du poème, nous constatons la présence d'une mer pleine d'entrain, comme une personnification de la femme qui désire : « Un mar brioso / ruge en mi costa » (v. 9-10) ; la côte est alors une métaphore du corps féminin sur lequel de grands désirs sexuels viennent s'échouer. Enfin, il est mentionné une petite île — « Pequeña Isla » (v. 13) — comme la prolongation de la métaphore se rapportant au corps féminin, puis un phare appartenant à des mers étrangères — « Y después faro / de extraños mares... » (v. 15-16) — comme métaphore phallique des corps masculins, différents de celui

de la femme qui s'exprime à la première personne, avec lesquelles elle laisse probablement libre expression à son corps tout comme la poétesse finit le poème avec des points de suspension qui laissent libre cours à l'imagination du lectorat.

Le poème « Él y yo » de la même période créatrice de Concha Méndez, chante les aventures sexuelles d'une femme avec un homme, sous la forme du *romance* traditionnel espagnol :

Yo le dije al pescador:  
 —¿A tu barca subiría!  
 El pescador respondió:  
 —¿Pues sube a la barca mía!  
 Y yo a su lancha subí  
 en medio de la bahía.  
 El pescador preguntó:  
 —¿De dónde viene mi niña?  
 —Vengo de tierra, al calor  
 de tu barca pequeñita...  
 Una sirena gritó.  
 La charla fue interrumpida.  
 Y, silenciosos los dos,  
 llegamos junto a la Isla.  
 Yo me sentí marinera;  
 trepé por la roca viva.  
 Él debió sentirse Rey,  
 Rey de la piratería...  
 Regresamos hacia el puerto.  
 Ya la tarde se dormía.

Ce poème illustre, une nouvelle fois, comment la métaphore de la mer dans la poésie de Concha Méndez est utilisée pour exprimer des désirs sexuels féminins. Il est d'ailleurs question d'un sujet féminin actif dans ses désirs et dans leur mise en pratique. Le poème s'ouvre avec « Yo le dije » (v. 1), où le pronom personnel sujet qui fait référence à la femme protagoniste prend une place prééminente dans l'histoire qui est racontée ; ce vers est d'ailleurs suivi par une demande au discours direct, sous la forme d'un dialogue, avec la

phrase exclamative suivante : « ¡A tu barca subiría! ». La femme fait donc un premier pas vers l'homme de façon verbale, sans attendre qu'il l'invite à partager ce moment intime ; mais ses pas ne s'arrêtent pas au premier : elle raconte, avec fierté, comment elle s'est donnée à l'homme — « Y yo a su lancha subí » (v. 5) ; « trepé por la roca viva » (v. 16) — et comment cet acte délibéré lui a permis de ressentir un grand air de liberté — « Yo me sentí marinera » (v. 15). C'est, finalement, elle-même qui permet aussi à l'homme de s'épanouir, renversant les normes sociales de l'époque. Le *je* féminin raconte comment l'homme se sent probablement roi, tout puissant, mais seulement une fois qu'elle a exprimé ses ressentis et qu'elle lui a permis de libérer son corps aussi : « Él debió sentirse Rey, / Rey de la piratería... » (v. 17-18). Un dernier détail attire notre attention dans ce poème où la femme est protagoniste d'une scène érotique : l'acte s'arrête au cri d'une sirène, tout comme la fluidité du *romance* est stoppée par la présence d'un point à la fin de chacun de ces deux vers — « Una sirena gritó. / La charla fue interrumpida. » (v. 11-12). La sirène étant une métaphore universelle de la femme séductrice, il se pourrait que la femme ait atteint l'orgasme, qu'elle l'ait librement exprimé, et que les deux amants se soient arrêtés à ce moment-là ; le plaisir de la femme serait enfin pris en compte, devenant l'élément déclencheur de la fin de l'acte.

Quelques longues années plus tard, une autre poétesse de la Génération de 27, Ernestina de Champourcin, fait publier une série de poèmes qui commentent son exil personnel suite à son itinéraire vital hors d'Espagne. Lors de son retour au pays, en 1976, elle entame sa troisième étape poétique, d'un ton personnel et émotif. Deux ans plus tard, elle inaugure son recueil *Primer exilio*, dont nous analyserons le poème « Tiempo de mar » :

El mar me pertenece  
 lo hago pasar entero  
 entre mis manos ávidas.  
 Lo acaricio le doy  
 la única mirada  
 sencilla que me queda  
 la que aún no han manchado

ni el miedo ni la muerte.  
 Mar limpio entre mis dedos  
 goteando esperanzas  
 porque sostiene aún  
 un velamen con brisa.  
 Mar de todos los mares  
 hoy contemplo en su espuma  
 otros mares antiguos:  
 aquel de mi primer  
 contacto con las playas  
 y el de aquellas lecturas  
 codiciosas e incómodas  
 bajo algún tamarindo.  
 Y aquel otro del trópico  
 sin huellas de turistas  
 con esa pulpa tierna  
 que ofrece el cocotero.  
 Quiero olvidar aquí  
 lo que sucedió anoche.  
 El mar no tiene culpa.  
 Es dócil, mío, puro,  
 es un lebrél que lame  
 mis plantas mansamente.

La métaphore de la mer étant toujours présente, ce poème dialogue avec le précédent ; à travers une métrique fluide et régulière de vers heptasyllabiques, il exprime la pleine appropriation du corps par la femme lors d'une rencontre érotique. L'assouissement sexuel est à son apogée, malgré une métaphore encore nécessaire en cette fin du 20<sup>ème</sup> siècle pour cacher ce désir et ce plaisir féminins, ainsi que d'autres événements concernant le corps de la femme. Dans ce poème, la mer est synonyme du corps, indifféremment du sexe ; ainsi, le *je* poétique féminin s'approprie le corps, comme un marin s'approprierait la mer — « El mar me pertenece » (v. 1) — et s'amuse librement avec lui — « lo hago pasar entero / entre mis manos ávidas » (v. 2-3). Le sujet féminin est avide de désir et l'exprime par le biais de caresses — « Lo acaricio (...) » (v. 4). Cette expression

corporelle permet même d'atteindre un état de bien-être et de libération, comme un plaisir simple qui ferait oublier les vicissitudes du quotidien et qui n'aurait pas été perverti par les horreurs du monde : « (...) le doy / la única mirada / sencilla que me queda / la que aún no han manchado / ni el miedo ni la muerte » (v. 4-8). Les corps humains et leur expression sexuelle sont vus comme purs, depuis le regard féminin, justifiant la pleine expression sexuelle de la femme comme quelque chose de normal et de beau. Cet embellissement des corps se reflète à travers des adjectifs tels que « limpio » (v. 9), « dócil » (v. 28) et « puro » (v. 28), et leurs possibilités expressives sont exprimées à travers cette métaphore filée de la mer — « Mar limpio entre mis dedos / goteando (...) » (v. 9-10), « un velamen con brisa » (v. 12), « espuma » (v. 14), « playas » (v. 17). Tout au long du poème nous constatons que la libération sexuelle féminine est totale puisque le *je* poétique s'empare des corps et en relate même ce qui pourrait être une première fois — « hoy contemplo en su espuma / otros mares antiguos : / aquel de mi primer / contacto con las playas » (v. 14-17) —, des relations qui ne se passent pas aussi bien que prévu — « y el de aquellas lecturas / codiciosas e incómodas / bajo algún tamarindo » (v. 18-20) — et une rencontre avec un homme inexpérimenté, inversant les codes sociaux — « Y aquel otro del trópico / sin huellas de turistas / con esa pulpa tierna / que ofrece el cocotero ». Ainsi, le poème apporte une vision féminine et positive du sexe, comme synonyme de liberté. Cependant, nous comprenons au fur et à mesure de la lecture que cette peur et cette mort auxquelles la femme doit faire face — « ni el miedo ni la muerte » (v. 8) — sont en réalité un viol : « Quiero olvidar aquí / lo que sucedió anoche » (v. 25-26) ; mais, dans les vers suivants, une réappropriation du corps de la femme est revendiquée, malgré le fait que quelqu'un ait pu en abuser : « El mar no tiene culpa. / Es dócil, mío, puro, » (v. 27-28). La mer est à nouveau personnifiée, lui conférant des caractéristiques humaines qui permettent de l'inculper suite aux atrocités subies, comme on inculperait un innocent face à un tribunal de justice ; l'énumération asyndétique qui s'ensuit souligne l'empressement de conférer tous ces traits positifs au corps mutilé. Ce poème se finit de façon très optimiste, même érotique, nous illustrant comment la femme retrouve les plaisirs corporels lors d'un

nouveau partage intime avec quelqu'un : « es un lebrél que lame / mis plantas mansamente » (v. 29-30).

La sexualité féminine est non seulement embellie grâce à ces poèmes de Concha Méndez et de Ernestina de Champourcin mais elle est également déconstruite puis redéfinie depuis le point de vue féminin. Il est tout de même nécessaire, encore jusqu'à la fin du 20<sup>ème</sup> siècle, d'employer des métaphores pour contourner la censure d'une société qui n'est pas prête à accepter que la moitié féminine de la population puisse s'exprimer librement.

Les femmes poétesses de la Génération de 27 détournent les codes sociaux en écrivant leurs désirs, en se positionnant comme des sujets actifs qui ressentent, qui prennent des décisions et qui vivent en accord avec leurs envies. Cela mène donc à l'expression de leurs désirs érotiques ainsi qu'à la description de souvenirs et de scènes précises, malgré une réticence, dans certains poèmes, à employer des termes qui ramènent directement à la sexualité. Cependant, nous pouvons retrouver quelques exemples de poèmes féminins où les poétesses ont osé libérer leur plume, tout comme elles ont libéré leur corps, afin que d'autres femmes puissent se sentir tout aussi capables de cette libération physique et mentale et que la société commence ainsi à s'habituer à ce changement de codes. Mais cette série de poèmes libérés des normes de la société n'ont pas pour seul objet de changer le regard que l'on porte sur la femme mais aussi d'exprimer des émotions et des sensations variées et complexes du point de vue féminin, tout comme les hommes ont pu le faire depuis toujours. La représentation féminine du désir n'est pas décrite de façon manichéenne, mais elle inclut aussi les changements que ces rencontres érotiques peuvent avoir sur le corps de la femme.

Nous allons, tout d'abord, faire une analyse détaillée d'un nouveau poème de Concha Méndez. Publié en 1933 dans le recueil *Vida a vida* de la collection « La Tentativa Poética », « Recuerdo de sombras » rappelle un instant d'extase érotique lié à d'autres émotions moins joyeuses :

Sobre la blanca almohada,  
más allá del deseo,

sobre la blanca noche,  
 sobre el blanco silencio,  
 sobre nosotros mismos,  
 las almas en su encuentro.  
 Sobre mi frente erguido  
 el exacto momento,  
 dices que en una sombra  
 vives en mi recuerdo.  
 Síntesis de las horas.  
 Tú y yo en movimiento  
 luchando vida a vida,  
 gozando cuerpo a cuerpo.  
 Dices que en estas sombras  
 vives en mi recuerdo,  
 y son las mismas sombras  
 que están en mí viviendo.

Le titre du poème interpelle déjà le lectorat : en évoquant un souvenir, il est implicitement exprimé que ce qui va suivre ne relève pas du moment présent ; de plus, les ombres qui complètent ce souvenir ne font que souligner l'absence de quelque chose. La préposition « sobre », qui se répète de façon anaphorique aux vers 1, 3, 4 et 5, évoque une position physique des corps ; précisément, cette rencontre a lieu dans un lit, où les corps sont plus à même de se retrouver de façon intime : « Sobre la blanca almohada ». Au fur et à mesure de la lecture, nous comprenons qu'il s'agit d'une rencontre qui fut autrefois physique mais qui n'est maintenant que spirituelle, qui va au-delà du terre-à-terre — « más allá del deseo » (v. 2) ; lorsque nous nous rappelons les épreuves que l'autrice du poème a endurées de son vivant, nous pouvons déduire de ces vers qu'il ne s'agit pas uniquement de la description d'une rencontre entre deux amants, mais de la perte de son premier fils lors de sa naissance. Les vers qui s'ensuivent relatent également cette double référence au moment de la conception de l'enfant et de sa perte immédiate. La référence oxymorique à la nuit, « sobre la blanca noche » (v. 3), propice à la rencontre érotique, souligne ici une atténuation de cet échange des corps par la couleur blanche ; le traversin mentionné au premier

vers est blanc également, et il y a un silence qui est décrit de façon synesthésique par la même couleur, comme si, tel un prélude, l'acte sexuel cachait déjà cette fin tragique. Ce dernier mélange de tous les sens associe définitivement le blanc à la mort, au silence, au-delà de la pureté de l'échange. Cette absence est soulignée dans le dernier vers de la première strophe puisqu'il est dit que ce sont les âmes qui se rencontrent, et non plus les corps, comme s'il ne restait qu'une connexion spirituelle avec cet enfant perdu trop tôt ; nous constatons même une absence totale de verbes dans la première strophe du poème, comme si toute action était impossible. S'ensuit une référence explicitement érotique avec l'adjectif « *erguido* », au septième vers, qui souligne probablement le souvenir de la rencontre physique avec le père de l'enfant au moment de sa création ; malgré cette effervescence passée, c'est le poids de l'absence qui prime et qui est maintenant exprimé à travers la métaphore de l'ombre : « *dices que en una sombra / vives en mi recuerdo* » (v. 9-10). Ce poème se présente comme une synthèse de ces instants vécus qui furent cruciaux, « *Síntesis de las horas* » (v. 11), où le souvenir de l'acte amoureux devient une lutte pour garder l'enfant en vie — nous soulignerons le parallélisme syntaxique entre la vie et les corps : « *Tú y yo en movimiento / luchando vida a vida, / gozando cuerpo a cuerpo* » (v. 12-14). Malgré le caractère funèbre du poème, des termes explicitement évocateurs de sensations physiques sont employés ; l'écrivaine ose exposer publiquement chacune des sensations que son corps a pu ressentir dans un moment intime de sa vie. L'antithèse entre les ombres et la vie reflète, à la fois, l'abîme qui sépare la scène érotique du moment de conception de cet enfant et cette lutte entre la vie et la mort que le nouveau-né a enduré. La permanence du souvenir vivant de cet enfant en la femme nous est également exprimée ; le fils absent en vient même à parler au *je* poétique : « *Dices que en estas sombras / vives en mi recuerdo* » (v. 15-16). Le poème se ferme avec le deuil — « *y son las mismas sombras / que están en mí viviendo* » (v. 17-18) —, où l'enfant, représenté métaphoriquement par les ombres, reste vivant par le biais de la mémoire dans le corps de la femme. Ainsi, Concha Méndez nous exprime la difficulté du *je* poétique à enterrer des souvenirs dont les traces physiques comme spirituelles ne sont pas négligeables.

Enfin, nous consacrerons une dernière lecture détaillée d'un poème à une autre écrivaine de la Génération de 27 qui est la première femme à avoir intégré l'honorable *Real Academia Española* : Carmen Conde. En 1945, elle fait publier un recueil intitulé *Ansia de la gracia*, qui, avec deux autres recueils publiés autour des mêmes années, représente la consolidation de sa voix poétique. En ces temps d'après-guerre en Espagne, la poétesse s'attèle à des sujets existentialistes mais elle n'apporte pas seulement une critique, comme tant d'autres ont pu le faire, par rapport à ces vécus communs aux espagnols. Elle présente une vision nouvelle et féminine de différents aspects de la vie et notamment du désir de la femme<sup>9</sup>. C'est dans ce contexte de création qu'elle écrit le poème « Hallazgo » :

Desnuda y adherida a tu desnudez.  
 Mis pechos como hielos recién cortados,  
 en el agua plana de tu pecho.  
 Mis hombros abiertos bajo tus hombros.  
 Y tú, flotante en mi desnudez.  
 Alzaré los brazos y sostendré tu aire.  
 Podrás desceñir mi sueño  
 porque el cielo descansará en mi frente.  
 Afluentes de tus ríos serán mis ríos.  
 Navegaremos juntos, tú serás mi vela,  
 y yo te llevaré por mares escondidos.  
 ¡Qué suprema efusión de geografías!  
 Tus manos sobre mis manos.  
 Tus ojos, aves de mi árbol,  
 en la yerba de mi cabeza.

Le titre du poème nous interpelle, tout d'abord, quant à l'absence d'article, puisqu'il se présente telle une goutte d'eau tombée du ciel de façon inopinée. Le deuxième automatisme est de se questionner sur la trouvaille en question à laquelle il fait référence, ce à quoi nous répondons vers la fin du poème. Dès le tout premier

---

9 José Luis Ferris, *op. cit.*, p. 293-302.

vers, nous commençons la lecture par le mot « Desnuda », qui renvoie explicitement au corps dévêtu de la femme ; cela nous annonce le ton du poème et nous laisse imaginer un début d'explication au titre qui le compose. Les méronymes du corps — « pechos » (v. 2), « pecho » (v. 3), « hombros » (v. 4), « brazos » (v. 6), « frente » (v. 8), « manos » (v. 13), « ojos » (v. 14) et « cabeza » (v. 15) — nous renvoient directement vers un champ lexical évocateur de sensations physiques corporelles. Dans toute la première strophe, notamment avec la comparaison entre la poitrine de la femme et la glace coupée, nous avons l'image du corps masculin contre celui de la femme, dans une union on ne peut plus physique des corps nus — « Desnuda y adherida a tu desnudez » (v. 1) ; « Y tú, flotante en mi desnudez » (v. 5). La nudité de la femme est donc traitée avec la même naturalité que celle de l'homme, utilisant des termes précis mais qui laissent tout de même une part d'imagination au lectorat. Dans la deuxième strophe du poème, nous retrouvons la métaphore de l'eau qui permet de développer la scène érotique avec des détails évocateurs du moment de jouissance des corps : « Afluentes de tus ríos serán mis ríos. / Navegaremos juntos » (v. 9-10) ; ce n'est toujours qu'à l'aide d'images poétiques que les écrivaines se permettent d'exprimer leurs fantasmes ou leurs vécus les plus intimes. Toutefois, c'est la femme qui se trouve dans une position de contrôle ou de prise d'initiative vis-à-vis de l'homme. Nous retrouvons des verbes à la première personne du singulier qui confèrent un point de vue féminin à la scène et qui positionnent la femme en tant que sujet actif : « Alzaré los brazos y sostendré tu aire » (v. 6) ; elle donne même la permission à l'homme de la maintenir éveillée pour profiter ensemble de ce partage intime plutôt que de dormir : « Podrás descansar mi sueño / porque el cielo descansará en mi frente » (v. 7-8). Le point culminant arrive lorsque l'homme est représenté métaphoriquement par un voilier, puisqu'elle l'a décidé ainsi — « tú serás mi vela » (v. 10) ; s'ensuit une prise d'initiative ultime de la femme qui doit guider l'homme vers les recoins de son corps, symbole du corps féminin tant ignoré par la gent masculine, afin qu'il ne s'y perde pas : « y yo te llevaré por mares escondidos » (v. 11). C'est alors que nous comprenons le sens caché derrière le titre du poème : la trouvaille à laquelle il fait ironiquement référence est le corps de la

femme, et probablement ses zones érogènes vers lesquelles elle doit guider l'homme, tel le vent guidant le voilier à bon port. C'est ainsi que les corps peuvent se retrouver réellement, d'où une exclamation exaltante à la dernière strophe : « ¡Qué suprema efusión de geografías ! » Le corps de la femme est alors perçu comme complexe, loin de l'image trop simpliste qu'on lui a longtemps conférée, et le poème invite les hommes à faire cette merveilleuse découverte qui emmènerait les deux partenaires vers une extase conjointe.

Toutes les sensations physiques qui sont exprimées à travers cette série de poèmes ont pour coïncidences le corps de la femme et le point de vue féminin sur celui-ci. Les poétesses se réapproprient leur corps à travers l'écriture, qui est un reflet de leurs vécus. Elles expriment leurs désirs, parfois la rencontre elle-même entre deux corps, mais elles ne s'arrêtent pas à une analyse qui pourrait tout à fait se transposer à un vécu masculin. Ces poétesses de la Génération de 27, engagées dans leurs vies publiques et privées pour la libération de la femme de tous les carcans de la société patriarcale dans laquelle elles vivaient, produisent des écrits complexes, parfois ambigus ou dérangeants, où elles expriment un vécu profondément féminin. Elles apportent la nouveauté du point de vue féminin en poésie, d'un sujet poétique qui fait de l'homme un objet de désir, de femmes qui n'ont pas besoin d'hommes pour aimer et même d'un érotisme féminin uniquement au service du corps de la femme. Cependant, et malgré un grand mouvement de libération pendant les années de la Seconde République espagnole, le poids de la société patriarcale est omniprésent dans la vie publique et privée des femmes ; d'ailleurs, ce n'est pas encore devenu un automatisme pendant ce début du 20<sup>ème</sup> siècle et encore un peu plus tard de publier les écrits des poétesses, d'accepter le concept de femme publique qui fut longtemps au débat. Ainsi, les poétesses trouvent des stratagèmes pour contourner ces restrictions et emploient les moyens des écrivains de leur époque : la métaphore. Elles utilisent, plus précisément, l'image de l'eau pour exprimer toutes ces sensations, mais elles ne le font pas à la façon des hommes écrivains et poètes : elles redéfinissent l'emploi de la métaphore aquatique comme synonyme d'érotisme et non pas comme moyen d'expression des peines amoureuses comme il avait

été question auparavant. À travers les poèmes homoérotiques sur lesquels nous nous sommes attardés en premier lieu, Lucía Sánchez Saornil et Rosa Chacel expriment non seulement le désir pour l'autre mais également la frustration et la rage face à l'absence d'un amour correspondu ; elles expriment tout de même le souvenir d'un assouvissement sexuel à travers des images érotiques, cherchant à inciter leur ancienne amante à retomber dans cette tentation. Dans une seconde partie, nous avons vu comment Concha Méndez fait de la femme un sujet actif dans une scène érotique, toujours sous la couverture de la mer pour métaphore, et comment Ernestina de Champourcin relate différentes scènes érotiques et défend la réappropriation du corps féminin malgré des événements qui auraient essayé de lui ôter son identité. Enfin, Concha Méndez nous a offert de nouveaux vers sur un sujet, cette fois-ci, qui mélange deuil et érotisme, exprimant des émotions et des sensations féminines complexes avec des mots plus explicites ; l'académicienne et poétesse espagnole, Carmen Conde, clôt ce voyage poétique avec un poème empreint d'ironie où le *je* poétique doit guider l'homme vers la découverte de son corps féminin, telle une première découverte.

Tous ces sujets subtilement traités au sein des poèmes érotiques féminins servent de repère et de modèle pour les femmes du 20<sup>ème</sup> siècle, et peut-être même encore aujourd'hui, car ils apportent un point de vue nouveau sur le rapport de la femme à son corps. Pour ce qui est de la poésie, une nouvelle porte s'ouvre aux futures écrivaines qui souhaiteraient traiter des sujets érotiques tout en se faisant publier. Après tant de poèmes où les femmes se cachent pour s'exprimer, se taisent ou restent statiques, les poétesses de la Génération de 27 contribuent à offrir une nouvelle voix aux femmes, leur permettant également de se réapproprier leur corps, comme elles se sont saisies de leurs plumes.

## BIBLIOGRAPHIE

ARELLANO, Ignacio, «El agua en la poesía de Quevedo», *Perinola*, n.º 24 (1 de enero de 2020): 9-24. <<https://doi.org/10.15581/017.24.9-24>>.

BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Librairie générale française, 1993. (Le Livre de poche. Biblio essais, 4160).

BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe: I. Les faits et les mythes*, Paris : Gallimard, 1968.

—. *Le deuxième sexe : II. L'expérience vécue*, Paris : Gallimard, 1968.

BETETA MARTÍN, Yolanda, «Representaciones de la sexualidad femenina en la literatura medieval y su influencia en la consideración de las mujeres», *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 16, n.º 2 (8 de diciembre de 2009): 213-33. <<https://doi.org/10.30827/arenal.v16i2.1475>>. (Consulté le 20 de marzo de 2025).

CONDE, Carmen, *Ansia de la gracia*, Madrid: Ediciones Azorín, 2017.

DEBRAY, Régis. *Ça coule de source, l'image, l'eau, la femme*. Institut National de l'Audiovisuel (INA), 2014. <<https://shs-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/ca-coule-de-source-l-image-l-eau-la-femme--9782869382220>>. (Consulté le 20 de marzo de 2025).

DUFOURNAUD, Nicole, «La querelle des dames à la Renaissance». 23/06/2020. <<https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/de-l%E2%80%99humanisme-aux-lumi%C3%A8res/humanistes-et-europe/la-querelle-des-dames-%C3%A0-la-renaissance>>. (Consulté le 20 de marzo de 2025).

EVERLY, Kathryn, «La mujer nueva y el erotismo en la poesía de Concha Méndez», en Lanz, Juan José y Natala Vara Ferrero, Sevilla: Renacimiento, 2019, pp. 73-91.

FERRIS, José Luis, *Mujeres del 27. Antología poética*, Barcelona: Austral, 2022.

GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker, «Cartografías Urbanas y Marítimas: Género y Modernismo En Concha Méndez», *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, ALEC 35, n.º 1 (2010): 89-116.

INSTITUTO DE LA MUJER, «Las mujeres y la Guerra Civil Española: III Jornadas de estudios monográficos, Salamanca, octubre 1989», Debate 111, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección de los Archivos Estatales, 1991.

MERLO, Pepa, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara / Vandalia, 2010.

SCHATZMANN WILLVONSEDER, Martin, «El abrazo del mar. Acerca de la metáfora del mar y la simbología del agua en la poesía erótica española e hispanoamericana», *Revista de Filología Románica*, n.º 0 (25 de septiembre de 2015), 117-35. <[https://doi.org/10.5209/rev\\_RFRM.2015.49321](https://doi.org/10.5209/rev_RFRM.2015.49321)>.

ESCRIBIR EL EROTISMO DESDE EL SILENCIO:  
UNA PO-ÉTICA.  
EL EJEMPLO DE CHAMPOURCIN

---

*Samantha Christ*



No solo la poesía de Ernestina de Champourcin (1905-1999) estuvo presa de la mudez, sino que todas las mujeres del 27 «fueron condenadas al silencio» por «ser mujeres y vivir durante un periodo histórico donde la censura cincelaba la escritura<sup>1</sup>». Champourcin ni siquiera fue la más silenciada del panorama literario español. Después de todo, fue una de las dos mujeres, junto con Josefina de la Torre, en figurar en la antología *Poesía española contemporánea* de Gerardo Diego (1934). A pesar de este reconocimiento, su obra quedó relegada al olvido hasta recientemente, en gran parte porque «La tragedia de su vida fue nacer mujer en un mundo hecho a medida de los hombres<sup>2</sup>». Nos atrevemos a afirmar que, lamentablemente, esta sigue siendo la tragedia de todas las mujeres poetas. En efecto, la distinción entre poesía de hombres, considerada como intrínsecamente de mayor calidad literaria, y poesía de mujeres, sigue vigente en la actualidad. Todavía en 2015 se leían comentarios como el siguiente del editor Jesús García Sánchez: «Lo siento, pero creo que la poesía femenina en España no está a la altura de la otra, de la masculina [...]. No hay una poeta importante ni en el 98, ni en el 27,

- 
- 1 Marta López Vilar, «Traslucidez y silencio en la poesía peninsular escrita por mujeres», *Guaragua* 23, n.º 61, 2019, p. 69.
  - 2 Jorge Cardoso citado en Catherine G. Bellver, «Ernestina de Champourcin: A Poet and Her Poetics», *Hispanic Review* 69, n.º 4, 2001, p. 443.

ni en los 50, ni hoy<sup>3</sup>». Ante tal aberración, este artículo no solo se propone seguir analizando a una de las voces femeninas borradas de la historia, sino también demostrar que Champourcin precisamente se sirvió de este silencio impuesto para convertirlo en un arma de reivindicación de una identidad y una escritura propias. Del silencio destructivo al silencio creador, o, mejor dicho, del silenciamiento al silencio<sup>4</sup>. Aunque queda por hacer un estudio exhaustivo de los diversos silencios de Champourcin, un análisis de este tipo no puede llevarse a cabo en las pocas páginas de un artículo. Por lo tanto, nos centraremos en un caso concreto: la escritura del erotismo desde el silencio. El propósito sería demostrar que, como reacción al silenciamiento de las mujeres, Ernestina de Champourcin busca rebelarse contra el sistema patriarcal, no solo eligiendo temas subversivos (en este caso el erotismo), sino que también explora otra estilística, distanciándose poco a poco de la tradición literaria masculina y prefiriendo la poética del silencio que nace en España en los años 1960.

---

3 Jesús García Sánchez en López Vilar, «Traslucidez y silencio en la poesía peninsular escrita por mujeres», p. 72.

4 En una sociedad en la que reinan la «vanidad de la logomaquia» y la «sigefobia» (Raimon Panikkar, *La experiencia filosófica de la India*, Madrid: Trotta, 1997, p. 281), la aspiración al silencio, que se convierte en una moda, así como el creciente deseo de visibilización, nos han llevado a abusar del término «silencio», oscureciendo su principal significado. Cabe distinguir los términos «silenciamiento» o «enmudecimiento», que remiten a un silencio impuesto desde fuera o autoimpuesto (a la manera de la autocensura), y el «silencio» que, siempre y cuando remite a seres animados, resulta de un acto voluntario, de ahí la expresión «hacer silencio». Por tanto, a diferencia del silenciamiento, el silencio siempre es significativo. Ya Heidegger advertía de la importancia de esta distinción y, sin embargo, cada vez más frecuentemente, incluso en artículos críticos, se confunden silencio y silenciamiento. Recordemos lo que decía Heidegger: «El mudo quiere hablar, pero no puede; el que calla puede hablar pero no quiere, y es, precisamente, ese carácter de elección voluntaria el que carga de significación al silencio» (Heidegger en Amparo Amorós Moltó, *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, España, Universidad Complutense de Madrid, 1990, p. 65).

## EROTISMO Y TRANSGRESIÓN, ¿UNA ESCRITURA POLÍTICA?

La escritura de la logofagia, como, por otra parte, toda escritura, es y no puede dejar de serlo, política<sup>5</sup>.

A pesar de que la poesía de Champourcin haya sido catalogada como «poesía pura<sup>6</sup>» — ella misma rechazaba la poesía social: «No sé hablar de esas cosas que se han puesto de moda: / basura en las esquinas y vómitos de perro [...] / La poesía «social» no se me da tampoco ... / —¿Poesía sin misterio es acaso poesía?—<sup>7</sup>») — no por ello carece de una dimensión política. Del mismo modo que Luis García Montero empezaba su artículo «La poesía de la experiencia» confesando con orgullo «Me acuso públicamente de ser un poeta de la experiencia<sup>8</sup>», Champourcin también puede sentirse orgullosa de su poesía pura. Porque poesía pura no rima con poesía rara, a pesar de ser lo que, todavía hoy, intentan hacernos creer. Resultan tanto más sorprendentes los argumentos de los detractores de la poesía pura cuanto que critican su hermetismo e incomprensibilidad. Pero, ¿desde cuándo es la poesía para entenderse y ya no para sentirse, para vivirse? La poesía pura no es ni «cursi», ni «pedante», ni «ridícula»<sup>9</sup>, sino tan válida como la poesía de la experiencia. Incluso puede llegar a ser tan social como esta, a su manera. De hecho, la poesía de Champourcin no carece de un compromiso ético, por mucho que no lo formule explícitamente mediante el lenguaje cotidiano.

Todos los críticos que se han interesado por la poesía champourciniana concuerdan en que su escritura es subversiva. Si se considera

---

5 Túa Blesa, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza: Anexos de Tropelías, 1998, p. 225.

6 Jaime Siles en Ernestina de Champourcin, *Poesía esencial*, Kindle, España: Fundación Banco Santander, 2008, p. 20.

7 Champourcin en Bellver, «Ernestina de Champourcín: A Poet and Her Poetics», p. 456.

8 Luis García Montero, «La poesía de la experiencia», *Litoral*, n.º 217/218, 1998, p. 13.

9 García Montero, p. 13.

como «la menos convencional de las mujeres de su época<sup>10</sup>», en gran parte se debe al erotismo que impregna su obra: «Champourcin perfila una tradición específicamente femenina del discurso poético. La corporalidad explícita y la intensa pasión erótica en el campo de tensión que va del deseo al dolor, precisamente sobre el trasfondo de las normas sociales conservadoras de la España contemporánea, constituyen así un momento transgresor en su obra<sup>11</sup>».

Lejos de querer identificar todas las manifestaciones del erotismo en su obra, proponemos centrarnos en el poema «Pasión»<sup>12</sup> (*Ahora*, 1928) que consideramos paradigmático del deseo de transgresión mediante el erotismo, ya en la primera etapa de su trayectoria poética.

Al resbalar jugoso el fruto del ocaso,  
 mordí con mi pupila su fragante corteza  
 y el ocaso sangró  
 el zumo acre y pastoso de la tarde con sol.  
 No te asombres al ver la regia pedrería  
 que rasga con su peso las manos de la tarde.  
 El diente de mis ojos abrió en su palma seca  
 ese garfio de luz que cilicia el paisaje.  
 Quiero disciplinar tu avidez sensitiva  
 con el látigo ardiente de esa misma belleza  
 que socava tu anhelo,  
 quiero hacerte sufrir al mirar la agonía  
 del véspero angustioso, que silenciosa muerdo.  
 Mis ojos triturando la cinta del espacio  
 aguzarán el filo de su ambicioso alcance

---

10 Jenny Haase, «“Carne del alma”: mística moderna, (nuevo) vitalismo y poética transsecular en Ernestina de Champourcin», *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 1, n.º 40, 2024, p. 131.

11 Haase, p. 132.

12 Ernestina de Champourcin, «Antología poética», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023, p. 10.

y lograrán, tal vez, sorber ese amor yerto,  
que resquicia su miel en tu pecho cobarde.

Los numerosos encabalgamientos aceleran el ritmo del poema, traduciendo así la pasión ardiente de una voz poética que multiplica las imágenes sensoriales para expresar su deseo carnal. Este poema erótico destaca por la sensualidad vehiculada tanto por las referencias explícitas al cuerpo —«mordí», «pupila», «manos», «diente», «ojos», «palma», «pecho»— como por la profusión de fluidos —«resbalar», «jugoso», «sangró», «zumo», «pastoso», «sorber», «miel»—, metáforas del esperma cuya liquidez es acentuada por la asonancia en /o/ de la primera estrofa. Algunos de ellos son símbolos especialmente eróticos, por ejemplo el zumo que sale del fruto, o la miel, símbolo de suavidad que, como la leche o el soma, funciona desde el periodo védico como metáfora del esperma del Océano<sup>13</sup>.

Sin embargo, la pasión no solo se presenta aquí como una experiencia sumamente sensorial, sino también particularmente carnal. En este sentido, las sinestesias, que es frecuente encontrar en poemas eróticos porque, como lo explica Ricardo Gullón, «El erotismo supone una exaltación de los sentidos, estimula por la excitación cerebral<sup>14</sup>», contribuyen aquí a convertir un acto contemplativo en uno físico. En efecto, el mirar el ocaso, un acto visual, de contemplación, y que más bien remitiría a un placer espiritual, se convierte en una experiencia de contacto físico intenso y destructivo, casi bestial: «mordí con mi pupila» v.2, «El diente de mis ojos» v. 7, «Mis ojos triturando la cinta del espacio» v. 14. Esta mordedura engendra la apertura de un resquicio que evoca una penetración sexual —«abrió», «garfio», «cilicia», «aguzarán», «filo», «resquicia»— de una violencia llamativa: «rasga», «látigo», «sufrir», «agonía», «muermo», «triturando». Incluso el poema aparece fisurado por los encabalgamientos bruscos y los hiatos, algunos de ellos muy significativos como el

13 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Édition revue et corrigée Robert Laffont S.A. et Jupiter, París: Bouquins, 1982, p. 334.

14 Ricardo Gullón en Mirta L. Lazarus, «La tradición erótica y la vanguardia en la poesía de Ernestina de Champourcín», University of North Texas, 2011, p. 82.

del verso 8 que precisamente hace referencia al garfio: «ese garfio de luz que cilicia — el paisaje» o el de los versos 12 o 16 que ponen de realce la «agonía» y el «amor yerto», revelando la angustia que puede implicar el deseo.

De este modo, tanto la vista como el tacto, dos sentidos fundamentales en el marco del erotismo, abundan y se confunden en este poema en el que el acto sexual no carece de brutalidad. Por tanto, Champourcin no solo se atreve a abordar temas eróticos en su obra, sino que incluso insiste en la materialidad de los cuerpos. En este sentido, forja un estilo que volvemos a encontrar años después en la poesía escrita por mujeres. Pensemos por ejemplo en el poema «Supuestos» de *Ejercicios materiales* (1993) de la peruana Blanca Varela: «me aferro a ti / me desgarras tu garfio carnicero / de arriba abajo me abre como a una res / y estos dedos recién contados / te atraviesan en el aire y te tocan<sup>15</sup>».

Sin embargo, a pesar del deseo carnal, las metáforas frutales, vegetales y cósmicas atenúan la materialidad de los cuerpos y acentúan la sensualidad, confiriéndole una dimensión espiritual a este erotismo: «fruto del ocaso», «corteza», «zumo [...] de la tarde», «pedrería», «las manos de la tarde», «palma», «luz», «paisaje», «espacio». Al mismo tiempo que los cuerpos humanos aparecen metaforizados, la naturaleza es personificada —«el ocaso sangró», «véspero angustioso»—, lo que da la impresión de una igualdad que favorece la fusión de la voz poética con su entorno. Recordemos que la miel que cierra el poema es la bebida-alimento típica de la unión de lo corporal y lo espiritual. Aunque remite al esperma, también es símbolo de unión mística, revelación, inmortalidad y completitud. Este «don celeste del rocío», como lo llamaba Virgilio, es una realidad trascendental gracias a la que el ser se funde con la divinidad<sup>16</sup>. Al fin y al cabo, este poema también es un ejercicio material/espiritual, no en el sentido de profanación de la divinidad como lo será en Varela, sino

---

15 Blanca Varela, *Poesía reunida 1949-2000*, Lima: Casa de Cuervos y Librería Sur Anticuaria, 2016, p. 176.

16 Chevalier y Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 334.

porque la voz poética champourciniana sostiene la complementariedad de lo corporal y lo espiritual.

Precisamente por este placer tanto carnal como espiritual, el objeto de deseo de la voz poética tiene una identidad mudable: «Su persona lírica desea una unión universalizante, cósmica con el mundo que se dirige ya a un amado, ya a la naturaleza, a las cosas, a la poesía o también a Dios<sup>17</sup>». El yo lírico incluso llega a prescindir de un tú concreto porque, más que el acto sexual, importa ante todo el deseo: «¡Qué bueno es querer, desear, porque sí!<sup>18</sup>». Con ella coincidirá claramente Marguerite Duras: «Ce n'est pas le sexe [...] qui m'intéresse. C'est ce qui se trouve à l'origine de l'érotisme, le désir. Ce qu'on ne peut, peut-être qu'on ne doit pas, apaiser avec le sexe<sup>19</sup>». A partir de esta concepción del erotismo, la presencia de un tú ya no es necesaria para el goce. De hecho, insiste en ello Champourcin en su correspondencia con Carmen Conde cuando menciona su deseo erótico advirtiéndola: «No veas en esto ningún fenómeno anecdótico relacionado con alguien<sup>20</sup>». Como lo concluye Haase, el erotismo en Champourcin remite a cualquier «experiencia de la felicidad extasiada, que abarca el cuerpo, la mente y el espíritu, vivida de manera física<sup>21</sup>». Este placer carnal/espiritual le permite a la voz poética conectar con un Todo y alcanzar un sentimiento de plenitud del que solo ella es responsable. Uno de los poemas más evocadores con respecto a esta fusión quizá sea «Plenitud»<sup>22</sup>, un poema en el que la

---

17 Haase, «“Carne del alma”: mística moderna, (nuevo) vitalismo y poética transsecular en Ernestina de Champourcin», p. 127.

18 Correspondencia Champourcin/Conde en Haase, p. 128.

19 Marguerite Duras y Leopoldina Pallotta Della Torre, *La passion suspendue : entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, París: Éditions du Seuil, 2013, p. 137-138.

20 Champourcin en Haase, «“Carne del alma”: mística moderna, (nuevo) vitalismo y poética transsecular en Ernestina de Champourcin», p. 133.

21 Haase, p. 134.

22 Champourcin, *Poesía esencial*, Kindle, Madrid: Fundación Banco Santander, 2008, p. 130.

fusión se materializa y se hace posible gracias a una «transfusión gozosa y fértil»:

Desnuda, contra el cielo,  
estrellé en lo invisible el grito de mis venas.  
[...]  
Pulsé la tierra, el aire.  
Iban a responderme y mi cuerpo se erguía  
esperando el milagro,  
la transfusión gozosa y fértil de mi instinto  
en la arteria escondida que renueva los mundos.  
[...]  
Se detuvo mi sangre. Me dispersé, anulada,  
en la oscura corriente que arrastran tus latidos.

La metonimia y sinestesia «el grito de mis venas» no solo destaca la potencia de la sangre, sino que esta mezcla del oído, «grito», y del tacto, «venas», que también remite a lo visual por la fuerte imagen roja que convoca y que alude a la pasión, genera un sentimiento de confusión que favorece la unión entre humano y cosmos. La personificación del cosmos —«iban a responderme», «la arteria escondida que renueva los mundos»— parece indicar que la transfusión ha funcionado. La voz poética desaparece fundiéndose con el cosmos —«Me dispersé, anulada»— que, a su vez, se humaniza y cuyo corazón empieza a latir: «tus latidos». La transfusión ha sido exitosa. Según Bataille, este deseo de acceso a la totalidad se encontraría en el origen del erotismo porque «En même temps que nous avons le désir angoissé de la durée de ce périssable, nous avons l'obsession d'une continuité première, qui nous relie généralement à l'être. [...] Cette nostalgie commande chez tous les hommes les trois formes de l'érotisme<sup>23</sup>». Estas tres formas de erotismo que distingue, «l'érotisme des

---

23 Georges Bataille, *Œuvres complètes 10 : L'érotisme. Le procès de Gilles de Rais. Les larmes d'Eros*, París: Gallimard, 1987, p. 21.

corps, des cœurs et l'érotisme sacré», se superponen en la poesía de Champourcin, de ahí su «escritura altamente erótica<sup>24</sup>».

Cabe volver al poema «Pasión» para subrayar que aun cuando la voz poética se dirige a un tú concreto, no adopta una posición pasiva, sino que es ella la que decide. El primer verbo que aparece en el poema, «mordí» v. 2, un verbo de acción, es conjugado en primera persona. Le siguen numerosos verbos de acción que remiten a la voz poética: «abrió» v. 7, «muerdo» v. 13, «triturando [...] aguzarán» y «lograrán [...] sorber» v. 14-15 —estas dos últimas construcciones remiten a los ojos, por lo que funcionan como sinédoques de la voz poética—. Por consiguiente, ella aparece como la protagonista del acto erótico. No solo da órdenes —«No te asombres» v. 5—, sino que también impone sus deseos, como lo evidencia la anáfora «Quiero» de los versos 9 y 12 —«Quiero disciplinar tu avidez sensitiva», «quiero hacerte sufrir»—, mientras que el tú masculino tradicionalmente dominante apenas se menciona y es claramente pasivo. Esta concepción del erotismo supone una liberación porque le permite a la mujer explorar su propia intimidad sin que haya otra persona, aún menos un hombre que le diga cómo actuar. Como lo subraya Navarra Ordoño, «En la poesía amorosa y erótica de Champourcin toda sensación de plenitud no la otorga el objeto de deseo sino que procede de la misma mujer, de su propio interior<sup>25</sup>». Por lo tanto, rechazamos la hipótesis de Rafael Cansinos-Assens según la que «Ernestina de Champourcin acepta su abnegada misión de mujer [...]; se ofrece [...] a Aquél que ha de llegar<sup>26</sup>» y apoyamos la de Bellver que indica, al analizar un poema de *La voz en el viento* (1931), que «this poetic creator has reversed the common representation of gender, portraying the male as the painted object and the female as the painter<sup>27</sup>».

---

24 Haase, «“Carne del alma”: mística moderna, (nuevo) vitalismo y poética transsecular en Ernestina de Champourcin», p. 149.

25 Navarra Ordoño en Haase, p. 150.

26 Rafael Cansinos-Assens en Bellver, «Ernestina de Champourcín», p. 451.

27 Bellver, «Ernestina de Champourcín», p. 454.

En definitiva, la «poesía pura» de Champourcin no carece de una dimensión ética o «política», si retomamos las palabras de Túa Blesa. No solo se atreve a escribir y a tocar temas que no podían aparecer sino en la poesía escrita por hombres, sino que también hace suya esta temática, distanciándose de la tradición literaria masculina para crear su propia voz, la voz de una mujer que demuestra que el erotismo no tiene que ser sinónimo de sometimiento, sino que perfectamente puede constituir una vía hacia el empoderamiento de las mujeres. Dicho esto, lo subversivo en Champourcin no solo se manifiesta a través de los temas que aborda, sino también por el estilo que elige. Es lo que intentaremos demostrar en una segunda parte.

#### HACIA UNA PO-ÉTICA DEL SILENCIO

Antes de demostrar que escribir el erotismo desde el silencio consiste en una doble lucha —doble por la elección del erotismo como temática y del silencio como estilística— contra el silenciamiento de las mujeres, cabe detenerse en una consideración terminológica. No nos interesa aquí analizar la temática del silencio en la obra de Champourcin, sino su estilística, es decir su «hablar desde el silencio»:

«Hablar del silencio» es una temática y puede abordarse desde cualquier estilo. «Hablar desde el silencio» es abordar cualquier tema (aunque haya algunos más afines que otros), incluso el tema del silencio, desde una determinada estética, en este caso desde la estética del silencio, la cual presenta unas determinadas características y una red de procedimientos expresivos, recursos fonosimbólicos, léxicos, sintácticos, enunciativos y estilísticos que le son propios, es decir, desde un determinado discurso retórico<sup>28</sup>.

---

28 Ramón Pérez Parejo et al., «El silencio después de Paderborn», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 795, 2013, p. 5.

Explicaremos primero por qué se puede considerar a Ernestina de Champourcin como precursora de la poética del silencio cuya principal característica es la escritura desde el silencio, antes de contemplar la posibilidad de que esta estilística sea subversiva.

Uno de los poemas que mejor permite entender la proximidad de Champourcin a la poesía del silencio es «En silencio...»<sup>29</sup> (*En silencio*, 1926). Como lo recuerda la cita inicial de Maeterlinck, quien calificaba el silencio de las relaciones amorosas de «silencio activo»<sup>30</sup>, significativo, «*Sans le silence, l'amour, n'aurait ni goût, ni parfum éternel.*» El silencio impregna este poema por su omnipresencia, puesta de realce por la repetición del término en el quiasmo «Era un bello silencio, un silencio divino» v. 1, por la anáfora «un silencio» v. 3, 4, 18 y 19, por su carácter «peregrino» v. 3, que acentúa la impresión de que recorre todo el poema, así como por la epífora «el silencio» v. 5 y 7, todos recursos recurrentes en la poética del silencio.

Además, la voz poética se desdibuja completamente para dejar sitio al silencio. El sujeto del poema desde el primer verso es «un bello silencio», mientras que la voz poética no se expresa explícitamente en primera persona antes de la cuarta estrofa, «ya sé yo» v. 13, única mención del «yo» en todo el poema. Fuera de esta ocurrencia, solo afirma su presencia en tres ocasiones: «mi pecho» v. 12, «para mí» v. 14 y «me acerca» v. 16. Por otra parte, solo se refiere al «tú» mediante negaciones para que no ocupe demasiado el espacio: «no respire, ni turbes el silencio» v. 5, «no rompas» v. 8, «no pienses» v. 9, o por medio de una pregunta que se deja sin contestar, de manera que resuena el silencio, tanto más cuanto que le siguen una secuencia de puntos, solo interrumpida por la exhortación «Cállate»:

¿no sientes su fulgor de topacio  
encenderse en mi pecho y herir tu corazón?

.....

Cállate; [...]

29 Champourcin, *Poesía esencial*, p. 71.

30 Alain Corbin, *Histoire du silence*, París: Flammarion, 2018, p. 143.

Encontramos aquí la variante *fenestratio* de la figura retórica óstracon que distingue Túa Blesa entre las figuras de la logofagia que permiten decir el silencio. Como lo explica, el óstracon textualiza el silencio, lo inscribe en la forma más externa del texto, en la representación del discurso, para que la totalidad se haga presente en ausencia. En el caso de la *fenestratio*, la ausencia se incorpora a lo presente a través de una secuencia de puntos que funciona como huella de lo ausente. Estas secuencias de puntos, cuyo protagonismo se anuncia desde el título, se insertan entre cada una de las estrofas del poema, favoreciendo así la escucha del silencio.

La presencia del silencio se impone aún más por la alegoría que le da una corporalidad. De hecho, es personificado porque piensa —«pensares» v. 2—, siente emociones —«emoción» v. 2, «de sentir» v. 3, «triste», «lloroso» v. 17— y se mencionan los rasgos de su personalidad: «quedo» v. 4 y «tímido» v. 7. Además, es particularmente sensual: «vibrante de pensares, tremante de emoción» v. 2, una vibración que casi logramos oír en este verso por la simetría de los hemistiquios, la rima consonante interna en -ante y la aliteración en /r/. La sinestesia contribuye a acentuar la sensualidad de un silencio que activa todos los sentidos: la vista y el oído —«bello» v. 1—, el tacto —«vibrante», «tremante» v.2— y el olfato: «vagamente aromoso» v. 19. La metáfora mineral «¿no sientes su fulgor de topacio / encenderse en mi pecho y herir tu corazón» subraya su resplandor y la fuerza de la pasión que favorece, activando tanto la vista como el tacto por ser el topacio una piedra dura y reluciente. En el sistema de los chakras de la filosofía védica, el topacio imperial naranja es conocido para despertar el deseo sexual, una función que parece desempeñar aquí: «encenderse en mi pecho y herir tu corazón». Los posesivos de primera y segunda persona sugieren la conexión física y emocional de los cuerpos/espíritus en este poema en el que el erotismo también es corporal y espiritual.

Aunque este poema forma parte de su primer poemario, el erotismo ya aparece como una experiencia libre en la que decide la mujer. Por lo tanto, cabe matizar lo que declara Bellver al subrayar las diferencias entre las distintas etapas de la escritura de Champourcin: «The figure of the poet in her first book, En silencio..., waits, in a state of passive reception for the vague imprints of previous poets

upon her poetic receptacle. From 1928 to 1936, her poetic speaker takes a more active stance<sup>31</sup>». En realidad, ya desde el primer poemario la voz poética es activa. Da órdenes mediante el imperativo anafórico «Cállate» v. 5, 7, 9, 11, 13, 15 y 16 y los imperativos negativos «no respire ni turbes el silencio» v. 5, «no rompas» v. 8 y «no pienses» v. 9. También guarda un secreto superior: «ya sé yo» v. 13, como si ella fuera la encargada de velar por el silencio.

Además, el acto erótico es indisoluble del silencio —«en principio, la experiencia erótica nos compromete al silencio<sup>32</sup>—, no solo para su realización, sino también para su expresión. El lenguaje del amor es silencioso porque sus palabras, que se pronuncian a media voz, no se atreven a romper el silencio, un silencio que sin embargo es sonoro como lo pone de manifiesto la aliteración de la /s/: «tus labios murmuran / ternuras infinitas, creadas para mí; / cállate; sin hablar mil voces las susurran» v. 12-14, lo que acentúa la impresión de fragilidad de un silencio que, suavemente, penetran las palabras. Asimismo, tenemos la sensación de que el silencio participa del acto erótico que, nuevamente, no tiene que desembocar en el acto sexual: «de candor virginal» v. 18, como si lo más importante fuera el deseo, la tensión precedente al acto sexual, es decir un momento de plenitud que no puede ser sino fugaz, de ahí la metáfora de la estrella: «cruza fugaz la estrella» v. 10. Finalmente, el poema se cierra para dar intimidad a los cuerpos —«un silencio sereno, vagamente aromoso, / que la bruma envolvía en su tenue cendal.» v. 19-20— y al silencio, el único en tener el privilegio de poder asistir a este momento entrañable cuyo misterio se acentúa por la dimensión etérea vehiculada por los términos «bruma» y «tenue cendal» v. 20 que sugieren una oscuridad y una delicadeza que propicia el roce de los cuerpos.

Como esperamos haber podido demostrar, los recursos característicos de la poética del silencio abundan en este poema. Además, escribir desde el silencio no solo consiste en recurrir a determinadas figuras de estilo, sino que se trata ante todo de una actitud ante

31 Bellver, «Ernestina de Champourcín», p. 463.

32 Bataille, *Œuvres complètes 10 : L'érotisme. Le procès de Gilles de Rais. Les larmes d'Éros*, p. 157.

el silencio y de una concepción particular de la creación poética. El poeta del silencio no busca las palabras ni intenta razonar, sino que espera la llegada de las palabras. El que suele considerarse como el máximo poeta del silencio en España, José Ángel Valente, aclaró que hay que «Escribir por espera, y no desde la locución, sino desde la escucha de lo que las palabras van a decir<sup>33</sup>» o, en palabras de Julia Uceda, «A los poemas hay que esperarlos con paciencia [...] tardan en decirnos lo que son —o somos—<sup>34</sup>». Ada Salas también coincide con Valente, al que admira, y explica la actitud del poeta ante el vacío y el silencio:

Escribir es un viaje hacia el origen. Y origen es vacío. Vacío, incluso, de lenguaje. No palabras. No recuerdos. No experiencias, sentimientos... no *nosotros*. [...] Se escribe en un estado de suspensión. [...] No tener nada que decir, no saber cómo decir nada. Porque solo si escribimos como si hubiéramos olvidado completamente el lenguaje lo escrito podrá llevar en sí una semilla de revelación<sup>35</sup>.

Solo así podrá el poeta acoger las palabras. Marguerite Duras, también escritora del silencio, expresaba una opinión similar ya mucho antes de Salas:

L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire, on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité. C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son

---

33 Ada Salas, «Y, sin embargo, el poema», en *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, ed. Christina Johanna Bischoff y Annegret Thiem, Berlin: LIT Verlag, 2013, p. 14.

34 Julia Uceda, «¿Somos quiénes quisimos ser?», en *Escritos en la corteza de los árboles*, Vandalia, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2013, p. 20.

35 Salas, «Y, sin embargo, el poema», p. 17.

propre fait, est en danger d'en perdre la vie. Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine<sup>36</sup>.

La vuelta al silencio original parece ser necesaria para acoger las palabras. Ya Octavio Paz y María Zambrano llamaban a «arrojarse al vacío» para crear. Según Paz, «El acto de escribir entraña, como primer movimiento, un desprenderse del mundo, algo así como arrojar al vacío<sup>37</sup>» y, en palabras de Zambrano, es imprescindible emprender

un viaje hacia un territorio de síntesis, hacia la misma unión con el origen en donde coexiste la convivencia de contrarios, palabra y silencio, luz y oscuridad, conocimiento e incomprendibilidad, y donde el logos, desprovisto de toda su significación, está abierto a toda posibilidad<sup>38</sup>.

María Zambrano no es la única mujer del 27 en defender la importancia del silencio creativo. En efecto, Ernestina de Champourcin adopta un posicionamiento similar: «A mí la poesía me viene, no sé de dónde<sup>39</sup>». Además, manifiesta un deseo de alejarse del lenguaje ampuloso para depurarlo. En «Qué es la vanguardia», escribe: «Actualmente se señala por un saludable temor al sentimentalismo, al tópico y a las formas ampulosas de la vida retórica. Por el empeño de higienizar el vocablo dotándolo de sentidos nuevos, sin tradición ya gastada<sup>40</sup>».

---

36 Marguerite Duras, *Écrire*, París: Gallimard, 1993, s.p.

37 Octavio Paz en Jaime Alazraki, «Para una poética del silencio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 343, 1979, p. 161.

38 Marta del Pozo, «La poética del silencio como centro gnóstico en María Zambrano y José Ángel Valente», *The Coastal Review: An Online Peer-reviewed Journal* 3, n.º 3, 2011, p. 5.

39 Bellver, «Ernestina de Champourcín», p. 445.

40 Champourcin en Lazarus, «La tradición erótica y la vanguardia en la poesía de Ernestina de Champourcín», p. 50.

Además de una clara voluntad de depurar el lenguaje, podemos suponer que otro factor mueve a las poetisas a decantarse por el silencio y que este explicaría por qué la gran mayoría de poetisas del silencio actuales son mujeres. La escritura desde el silencio les permitiría encontrar su propia voz al convertir un silencio que les ha sido impuesto en un arma de empoderamiento sumamente potente. Esta hipótesis la formula Hermosilla Álvarez quien concluye que «callar no significa dejar de hablar, sino fundar un discurso de resistencia que desafíe el orden establecido<sup>41</sup>». Además, si bien ella se centra en escrituras místicas, el silencio no solo es subversivo en este contexto. Otros investigadores, como Javier Helgueta Manso o María Ema Llorente, sostienen que la escritura desde el silencio puede ser una muestra del empoderamiento de las mujeres. En palabras de Helgueta Manso, «El empleo del silencio por parte de las mujeres en la poesía española de postdictadura y del cambio de siglo se convierte en una de las pruebas de su progresivo empoderamiento<sup>42</sup>» y según María Ema Llorente, «el silencio se utiliza [...] como una forma de subversión, que convierte la marginalidad social femenina fruto del sistema patriarcal en centralidad textual<sup>43</sup>». Aunque Ernestina de Champourcin no es poeta del silencio, no solo por razones de fechas, sino también porque solo se acerca tímidamente a la escritura desde el silencio y todavía se vincula mucho con las estéticas romántica y vanguardista, es, sin lugar a dudas, una precursora fundamental de esta poética, a la misma altura que Federico García Lorca o Rafael Alberti. Y en el caso de Champourcin, el silencio aparece como modo de lucha contra el silenciamiento de las mujeres y de subversión de un sistema patriarcal.

---

41 María Ángeles Hermosilla Álvarez, «Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina», *Ambitos*, n.º 33, 2015, p. 21.

42 Javier Helgueta Manso, «Indagación y Rito: Enunciaciones Del Silencio En Ada Salas y Marta López Vilar», *Studia Iberica et Americana. Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies*, n.º 7, 2020, p. 176.

43 María Ema Llorente, «Lo marginal en el centro. Formas del silencio en la poesía española contemporánea escrita por mujeres», *Feminismos*, n.º 43, 2024, p. 313.

Algunos críticos, como Mabrey en *Ernestina de Champourcin, poeta de la Generación del 27, en la oculta senda de la tradición poética femenina*, incluso la consideran como una «pionera del feminismo moderno<sup>44</sup>». De hecho, aunque rechazó la etiqueta de «feminista», sí subrayó la necesidad de luchar por la igualdad de géneros:

Nunca fui feminista-feminista; las sufragistas inglesas me parecieron siempre ridículas. Lo que sí me ha interesado, sin embargo, es que la mujer saliese del marco estrecho en que estaba metida. Me parece bien que la mujer luche por sus derechos, pero he visto que, por lo general, la mujer luchadora se veía obligada a trabajar en su casa como mujer y en la calle como hombre, de modo que se mataba para nada y doblemente<sup>45</sup>.

La reticencia de muchas mujeres a considerarse como feministas nos lleva a pensar que tal vez haya que dejar de abusar de este término asombrosamente polisémico. En este sentido, adoptamos las distinciones de Elaine Showalter que, en el marco de la poesía del silencio, parecen más apropiadas, como ya lo ha podido demostrar Javier Helgueta Manso. Showalter distingue tres fases en la escritura de las mujeres: la «*feminine phase*» (fase femenina), la «*feminist phase*» (fase feminista) y la «*female phase*» (fase-de-mujer)<sup>46</sup><sup>47</sup>. En la fase femenina, las mujeres poetas imitan la tradición literaria masculina dominante para hacerse un sitio en el panorama literario sin que sus obras sean censuradas. Después, viene la fase feminista en la que las mujeres empiezan a protestar contra los moldes impuestos

---

44 Joy Landeira, *Review of Ernestina de Champourcin, poeta de la Generación del 27, en la oculta senda de la tradición poética femenina*, por María Cristina C. Mabrey, *Anales de la literatura española contemporánea* 35, n.º 1, 2010, p. 355.

45 Champourcin en Laura Mariateresa Durante, «Poesía y crítica en Ernestina de Champourcin», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, n.º 16, 2008, p. 224.

46 Elaine Showalter, *Toward a Feminist Poetics Women's Writing and Writing About Women*, London: Croom Helm, 1979.

47 Las traducciones son de Javier Helgueta Manso.

por los hombres y reivindican derechos sociales, políticos y literarios. Finalmente, la fase-de-mujer corresponde a la adopción de un estilo propio. Dejan de querer demostrar que pueden escribir *como los hombres* porque este ya no es su objetivo. Aceptan plenamente su identidad de mujer y escriben libremente. Nos parece evocadora esta distinción porque, efectivamente, la escritura de Champourcin no es ni femenina ni feminista, sino que simplemente es una escritura-de-mujer que reivindica su propia identidad y su propio estilo, sin que sea una escritura reivindicativa: «Yo soy feminista en el sentido de que creo que la mujer tiene sus derechos y hay que respetarlos. Pero no he escrito nada feminista, nunca. Yo me he dedicado a la poesía, nada más<sup>48</sup>».

Cabe volver sobre la existencia de un «estilo» propio de las mujeres. Como lo subraya Segarra, «presupone tener una concepción clara de lo que significa ser *mujer* o, incluso, *habitar* un cuerpo de mujer<sup>49</sup>», lo que puede llegar a ser problemático. Además, recordemos que Derrida considera el estilo como una categoría «falocéntrica» porque «se asocia a una penetración o incisión violenta, que marca el dominio del autor sobre su obra<sup>50</sup>». En este sentido, y como lo hemos visto con anterioridad, la estilística del silencio precisamente se basa en la convicción de que el autor no domina su obra. Tal vez sea interesante volver a lo que Hélène Cixous denomina la *écriture féminine*. Como bien lo recuerda Segarra,

Con la expresión *écriture féminine*, Hélène Cixous no se refería, pues, a la escritura producida por mujeres, ni a una forma específica de escribir que tendrían las mujeres, o sea, un conjunto de rasgos que colocarían los textos escritos por mujeres en un campo especial, que incluso podría considerarse un gueto, dentro de la literatura —aunque algunas lecturas, todavía hoy, lo

---

48 Champourcin en Durante, «Poesía y crítica en Ernestina de Champourcin», p. 224.

49 Marta Segarra, «Venturas y desventuras de la “écriture féminine”», *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 36, 2021, p. 90.

50 Jacques Derrida en Segarra, p. 91.

malinterpretan así. La *écriture féminine* se erigiría, en cambio, como una alternativa a la escritura dominante, que, según Cixous, «ha sido gestionada por una economía libidinal y cultural —por lo tanto política—, típicamente masculina». («Rire» 43)<sup>51</sup>.

La literatura «típicamente masculina» a la que se refiere se creó a partir de textos «falocéntricos», determinados por una «virilidad obligatoria, invasora, colonizadora<sup>52</sup>». Frente a este discurso dominante, la *écriture féminine* —que, por cierto, pueden practicar mujeres como hombres— simplemente se debe entender como una escritura de la diferencia, en el sentido derridiano, como una lucha contra el falocentrismo.

Después de estas consideraciones, no podemos sino proponer hablar de po-ética del silencio con el objetivo de dejar clara la dimensión ética de esta poesía que, si bien se suele catalogar como «poesía pura», no por ello significa que no pueda también proponer una reflexión ética. De hecho, ya era ético el silencio de Sor Juana Inés de la Cruz. Al resumir *Poétique* de Jean-Claude Pinson, la poeta Angèle Paoli aclara que «La ‘poétique’ ne se réduit donc pas à un art du langage, mais elle prend en compte la préoccupation constante de donner du sens à notre vie sur terre<sup>53</sup> » o, como lo decía Jean-Claude Pinson, se trata de « se faire le poète de sa propre existence<sup>54</sup> ». Y esto es precisamente lo que parecen buscar las poetas del silencio. Sea cual sea su compromiso —individual, social, político, ecológico, lingüístico, etc.— la elección de la escritura desde el silencio no puede ser insignificante.

Si en la actualidad la gran mayoría de poetas del silencio son mujeres, tal vez sea porque ellas forman parte de uno de los grupos marginales que más han sufrido la imposición del silencio a lo largo de la historia. Por lo tanto, su relación con el silencio pasó a ser íntima.

---

51 Segarra, p. 91.

52 Hélène Cixous en Segarra, p. 91.

53 Angèle Paoli, «Jean-Claude Pinson, *Poétique*», *Terres de Femmes*, n.º 240, 2013, s.p.

54 Jean-Claude Pinson en Paoli, s.p.

Esta convivencia tan larga con el silencio tal vez les haya permitido saber escuchar el silencio mejor que los hombres y descubrir muchos de sus secretos. En este sentido es sumamente interesante lo que declara Marguerite Duras cuando explica que las mujeres dominan el arte transgresivo del silencio:

Le silence, la pratique et la connaissance du silence, comme vous dites, seraient la mesure même de l'être féminin ?  
 Au lieu de l'exclure ou d'en craindre l'ambiguïté, la femme traduit, englobe l'intégrité même du silence dans la parole qu'elle prend. L'homme, lui, ressent la nécessité de devoir parler, comme s'il ne pouvait pas du tout supporter la force du silence. [...] Dans *La Sorcière*, Michelet affirme que, à l'origine du langage des femmes, se trouvait leur solitude. Abandonnées à elles-mêmes par les hommes partis en croisade, elles auraient commencé à parler seules, avec la nature, un langage primaire, ancestral. Pour empêcher la propagation de la parole non codifiée par conséquent, elles auraient été punies. La femme et avec elle les enfants ont toujours été plus proches de la transgression<sup>55</sup>.

El silencio es un lenguaje primario, ancestral. Existía ya antes de la aparición del lenguaje verbal que marcó el paso de un sistema de convivencia armoniosa de los opuestos a una valorización de la razón frente a la imaginación y, por tanto, del lenguaje verbal, un lenguaje racional, frente al silencio, lenguaje del pensamiento no dirigido<sup>56</sup>. Jaime Alazraki insiste en la artificialidad del lenguaje verbal: «todos los esquemas que la ciencia desarrolla para clasificar, organizar y resumir los fenómenos del mundo real no son otra cosa que esquemas arbitrarios, vanidosas fabricaciones de la mente<sup>57</sup>» y María

---

55 Duras y Pallotta Della Torre, *La passion suspendue : entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, p. 150.

56 Carl Gustav Jung, «Symbols of transformation», en *The Collected Works of C.G. Jung*, trad. R.F.C. Hull, Gerhard Adler, vol. 5, Bollingen Series, XX, New York: Princeton University Press, 1956, p. 43.

57 Alazraki, «Para una poética del silencio», p. 178.

Teresa Román López explica que el lenguaje verbal «filtra» y «molda» nuestra realidad «a la medida de las necesidades de una humanidad desfondada y perdida en sus preguntas y respuestas<sup>58</sup>». Estas consideraciones nos pueden llevar a pensar que, al fin y al cabo, el lenguaje verbal no es otra cosa que el reflejo de nuestra mente. Teniendo en cuenta que por mucho tiempo en la historia literaria han predominado producciones de hombres, sus modos de pensar se han impuesto sobre los de las mujeres. Por consiguiente, la concepción patriarcal de la sociedad, binaria y jerarquizada, ha logrado imponerse dado que el poder central censuraba todos los pensamientos disidentes. Este pensamiento dominante se sustenta en la valorización de la razón, de la palabra y del hombre, frente a la subordinación de la imaginación, del silencio y de la mujer. Explicaría el deseo de las mujeres de volver a un lenguaje anterior al establecimiento de estos esquemas artificiales. De esta manera, podrían pensar y crear sin tener que adoptar modelos concebidos por los hombres y los poderosos. Crear libremente. Aspirar a la igualdad, no solo de géneros sino también entre los reinos humano, animal y vegetal. Distanciarse de la tradición literaria masculina. Alejarse de la retórica ampulosa. Estas son algunas metas de la po-ética del silencio.

Después de haber demostrado que la escritura del erotismo desde el silencio puede considerarse como una doble lucha contra la marginación de las mujeres, por la elección de un tema y de una estilística subversivos, de ahí la dimensión altamente ética de su escritura, nos interesaría ahora contemplar otra razón por la que Champourcin se decanta por la escritura desde el silencio. Parece que no solo escribe el erotismo desde el silencio, sino que incluso hace de esta escritura una experiencia erótica. En este sentido, la estilística del silencio sería la que mejor permite gozar de la escritura. Más que de una escritura erótica, se trataría de una erótica de la escritura.

---

58 María Teresa Román López, «Reflexiones sobre el silencio y el lenguaje a la luz de oriente y occidente», *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, n.º 56, 15 de abril de 2012, p. 53.

## LA ESCRITURA DESDE EL SILENCIO, UNA EXPERIENCIA ERÓTICA

San Juan aunó, en la tradición hispánica, mística y erótica. Mucho se podría escribir, sin embargo, sobre escritura poética y sexo, que se parecen en tantas cosas<sup>59</sup>.

¿Por qué no necesita Champourcin a un «tú» concreto que sea el objeto de deseo? Puesto que, a lo mejor, es la poesía su principal fuente de placer. De hecho, Haase la incluye entre los «tú» indefinidos a los que se dirige: un tú «que se realiza bajo la forma del amado, Dios, naturaleza, cosmos, *alter ego* o poesía<sup>60</sup>». El vínculo entre deseo corporal, espiritual y poético tendría su origen en la literatura mística<sup>61</sup>, de ahí que no sea sorprendente el acercamiento entre poesía y erotismo en la obra champourciniana, de influencia mística. Como lo indica el historiador del arte Philippe Büttner, «El Eros ha sido siempre uno de los temas centrales del arte. Además, muchas veces se considera la creación artística misma como un acto erótico, un acto que libera un instinto vital<sup>62</sup>». Efectivamente, numerosas escritoras, como Ada Salas, llamaron la atención sobre la analogía entre acto de escritura y erotismo. La argentina Eugenia Almeida declaró que «Se escribe como se desea... el amor y la escritura quizás sean lo mismo<sup>63</sup>» y para Marguerite Duras, lo que importa en ambas experiencias es el deseo: «Ce n'est pas le sexe [...] qui m'intéresse. C'est ce qui se trouve à l'origine de l'érotisme, le désir. Ce qu'on ne peut, peut-être qu'on ne doit pas, apaiser avec le sexe. Le désir est une activité latente et en cela il ressemble à l'écriture : on désire

---

59 Salas, «Y, sin embargo, el poema», p. 21.

60 Haase, «Carne del alma», p. 143.

61 Haase, p. 127.

62 Philippe Büttner en Armando Mombelli y Belén Couceiro, «El erotismo estético en el arte moderno», *SWI swissinfo.ch* (blog), 2006, s.p.

63 Eugenia Almeida en Pablo Russo, «Escritura erótica, erótica de la escritura. Goce, escritura, vida», *Enlaces*, n.º 29, 2023, p. 1.

comme on écrit, toujours<sup>64</sup>». « Écrire, c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit<sup>65</sup>».

Esta analogía es fundamental en la poesía de Champourcin. En «Cromos vivos»<sup>66</sup> (*Ahora*, 1928), poema fuertemente metapoético y cuyo vitalismo se anuncia desde el título, la voz poética comparte el éxtasis que le provoca el roce de la pluma sobre la hoja:

Hoja blanca de hoy, de siempre, de mañana.  
 Frutal de cada día, semilla fecundada  
 por un rayo de luz o una gota de agua.  
 La vida fluye abajo, arrastrándose vana.  
 Encima de mi frente, los divinos fantasmas  
 del sueño verdadero, los éxtasis del alma...  
 cicatrices de oro, que mi pluma va abriendo  
 sobre la hoja blanca.

El yo lírico se expresa desde el silencio de la «hoja blanca», un silencio anterior a toda escritura, al que da protagonismo. Si bien muchos escritores siempre han temido la hoja blanca por haber sufrido el síndrome de la página en blanco, Champourcin, al igual que los poetas del silencio, la concibe como un lugar de posibilidades donde la semilla espera ser fecundada. En efecto, «en oposición al difundido 'miedo a la hoja vacía', el texto irradia confianza y fe en el potencial de la página en blanco<sup>67</sup>». El resplandor de la hoja, puesto de realce desde el título y a través de las metáforas luminosas «frutal» v. 2, «rayo de luz» v. 3 y «de oro» v. 7, sugiere su fertilidad. Al igual que las plantas, necesita luz y agua para nacer. Además, el blanco de la hoja parece refractar los rayos de luz al modo de «una gota de agua» v. 3, lo que acentúa su brillantez. La dimensión pictórica, sobre todo de los tres primeros versos nominales, acompaña esta

---

64 Duras y Pallotta Della Torre, *La passion suspendue : entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, p. 137-138.

65 Duras, *Écrire*, s.p.

66 Champourcin, *Poesía esencial*, p. 103.

67 Haase, «“Carne del alma”», p. 135.

luminosidad, de manera que tenemos la sensación de estar contemplando un cuadro. Recordemos la importancia de lo pictórico para los poetas del silencio que suelen colocarse ante el papel como si de un lienzo se tratara. Al unir poesía y pintura, vuelven a un tiempo anterior en el que ambas eran dos expresiones de una misma práctica artística. El empezar el poema confrontándose con el blanco de la hoja también se puede percibir como una manera de volver al silencio primordial. En efecto, en palabras de Muriel Tenne, «ce blanc est le lieu où la langue retourne à l'inarticulé, c'est-à-dire à ce qui se tait dans le mot et d'où le mot peut donc resurgir dans un emploi nouveau, augmenté de tous ces autres emplois<sup>68</sup>». Además de escribir desde el vacío inicial, tenemos la sensación de que la voz poética no se atreve a romper el silencio y a ennegrecer la página blanca. Por eso se desdibuja el yo en primera persona. No se manifiesta sino en dos ocasiones: «mi frente» v. 5, «mi pluma» v. 7. Por lo tanto, no solo asistimos a la «muerte del autor» a la que se refería Roland Barthes, y que es fundamental para los poetas del silencio que esperan las palabras y se dejan guiar por ellas, sino que también toma distancia el yo poético. Una vez muerta la poeta y desdibujada la voz poética, puede aflorar el poema.

Por otra parte, este desasimiento no solo se debe entender como un deseo de volver al silencio anterior al lenguaje y de dar libertad a las palabras y a los silencios, sino que también acerca la escritura al acto erótico. Ambas experiencias implican la muerte del yo y su renacimiento:

es preciso morir para nacer al poema. Morir, o, como escribió Paz, desnacer, hacerse *nada*. Quizás por eso escribir, a menudo, duele, o produce una extraña mezcla de dolor y gozo, porque es muerte y nacimiento. Como en el amor es preciso, también, morir a uno mismo para nacer en el otro, para nacer con el otro. Como, al menos en la experiencia del sexo femenino, el gozo va ligado a un desasimiento y a un desfallecimiento sin los cuales es

---

68 Muriel Tenne en Annette de la Motte, *Au-delà du mot*, Kiel: Ars Rhetorica LIT, 2004, p. 58.

imposible el encuentro. Como en el engendrar y en el parir el ser que nace se lleva algo de nuestra vida y en su nacer a un tiempo morimos y renacemos<sup>69</sup>.

Marguerite Duras también insiste en la necesidad de alejarse del control racional para enfrentarse a la página blanca de la que brotan las palabras:

L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire, on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité. C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie. Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine<sup>70</sup>.

Asimismo, tenemos la sensación de que la voz poética champourciniana no se atreve a romper este silencio. Nunca nos alejamos mucho de la blancura de la hoja, a pesar de que vienen a acariciarla las palabras. En efecto, por la epanadiplosis estrófica, la «hoja blanca» abre y cierra el poema, lo que crea un espacio de intimidad destinado a proteger la pureza originaria de la hoja y de su silencio. Esta epanadiplosis también da la impresión de que busca establecer un vínculo entre origen y destino. En este sentido, esta construcción escondería un deseo de inmortalidad que, según Bataille, se suele buscar tanto a través de la poesía como del erotismo: «La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité : la poésie est l'éternité<sup>71</sup>».

---

69 Salas, «Y, sin embargo, el poema», p. 21.

70 Duras, *Écrire*, s.p.

71 Bataille, *Œuvres complètes 10 : L'érotisme. Le procès de Gilles de Rais. Les larmes d'Éros*, p. 30.

La aspiración a alcanzar un Todo perdurable es patente en este poema por la acumulación de referencias temporales que convierten el instante presente en eternidad: «de hoy, de siempre, de mañana. [...] de cada día» v. 1-2.

Aunque la voz poética femenina no afirma su presencia a lo largo del poema, es la que goza del placer erótico procurado por la creación. En este sentido, la sonoridad del poema no deja espacio para dudas. El género femenino se impone por la asonancia en /a/ que encontramos a lo largo de toda la composición y que culmina con las rimas asonantes en a-a que cierran todos los versos, a excepción del séptimo que hace referencia a la apertura de la hoja por la pluma, como si de esta manera se materializara la penetración. El encabalgamiento del verso 7 a 8 también contribuye a poner de realce esta herida que dará lugar a cicatrices. Precisamente son «de oro» v. 7 porque la creación abre un mundo de posibilidades, lleno de secretos. Además, el vitalismo de este poema no solo se expresa mediante colores vivos o luminosidad, sino también por los sonidos que le confieren dinamismo. Este es el caso de la aliteración en // de los versos 4 a 6 que parecen invitarnos a oír el fluir del agua, metáfora de la vida. Por otra parte, el dinamismo es tanto visual como sonoro si nos fijamos en la permutación de vocales desde la «hoja», pasando por «rayo», «gota» y «abajo», hasta la «hoja». Ambos términos se reúnen, acentuando así la dimensión circular de un poema en continuo movimiento, en perpetua metamorfosis, de ahí la impresión de vitalidad. Aunque «rayo», «gota» y «abajo» indican un movimiento descendente, la rapidez del rayo contrasta con el tiempo suspendido sugerido por la gota de agua que está a punto de caer. «Cromos vivos» no es el único poema en el que la erótica de la escritura es patente. Otro ejemplo evocador es el poema «Creación»<sup>72</sup> (*La voz en el viento*, 1928-1931) en el que la voz poética se exclama: «¡Cómo temblaste al sentir / el roce de mis pinceles / sobre la hoja arrugada!», un roce que se percibe sonoramente por la aliteración de la /r/ que acentúa, en este caso, la sensualidad.

---

72 Champourcin, «Antología poética», p. 14.

Si los poemas eróticos destacan por su dinamismo también se debe al hecho de que la libertad de crear se convierte para Champourcin en una fuerza vital interna. Disfruta plenamente del poder secreto de la poesía hasta alcanzar el «éxtasis» v. 6. En «Apuntes líricos 1» es aún más manifiesta la deleitación que surge de la creación poética:

Delirante alegría  
de palpar la consciencia que hace cierta la vida.  
¡Silencioso placer de escucharse sin miedo  
y arrancar a la nada nuestros propios secretos,

El goce producido por el acto creativo se expresa de manera hiperbólica: «Delirante alegría», sensual: «silencioso placer» y carnal: «palpar la consciencia», «arrancar a la nada». Cabe tener presente que el erotismo remite al gusto por los placeres de la carne y que en la tradición literaria es frecuente considerar la creación poética como una gestación, como el dar a luz el poema. En este sentido, la página es la carne que suavemente acaricia la pluma, metonimia del poeta que siente un placer intenso que le permite trascender los límites de la razón y alcanzar otros niveles de conciencia. La escritura desde el silencio sería la más propicia para la erótica de la escritura por la sensualidad que implica el apareamiento de palabras negras y de blancos. Lo que explica Pablo Russo al analizar la obra de Eugenia Almeida perfectamente podría aplicarse a la de Champourcin. En efecto, ella también hace «de la escritura su erótica», entendiendo que «lo sensual o erótico refieran a encuentros concretos del cuerpo con otro cuerpo<sup>73</sup>». Al fin y al cabo, como decía Octavio Paz, el erotismo es una «poética corporal» y la poesía «es una erótica verbal<sup>74</sup>».

Sin embargo, esta erótica verbal tampoco carecería de una dimensión ética. Sin lugar a dudas, la erótica de la escritura se presenta como una experiencia de liberación. Champourcin se aleja de la concepción de las mujeres como seres exclusivamente procreadores para

---

73 Russo, «Escritura erótica, erótica de la escritura. Goce, escritura, vida», p. 4.

74 Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona: Seix Barral, 1995, p. 10.

reivindicar su capacidad creadora. Como subraya Bellver, Champourcin escribe en una época en la que «Women could only create biologically as passive vessels for the benefit of nature, while men were the active generators of art<sup>75</sup>». Se distancia claramente de los estereotipos vehiculados por la sociedad patriarcal en la que «El poder del escritor se ha vinculado tradicionalmente al poder sexual (creación, genio, virilidad, pene). Lo femenino, a su vez, es la ausencia o falta de ese poder generativo<sup>76</sup>». Hoy en día se tiende a matizar el deseo de ruptura de las vanguardias con el orden patriarcal puesto que, «Desafortunadamente, el ideal vanguardista que se [propuso] crear una sociedad nueva y mejor no tom[ó] una actitud innovadora o revolucionaria frente a la condición de la mujer, desinteresándose en su papel social<sup>77</sup>». No obstante, el ejemplo de Champourcin pone de manifiesto que, sea como sea, la vanguardia sí fue un periodo en el que se originó una «labor artística por parte de las mujeres sujeto y agentes, es decir, expresándose por sí mismas<sup>78</sup>» y disfrutando del acto creativo.

## CONCLUSIÓN

Para concluir, Ernestina de Champourcin escribe en una época en la que no estaba bien visto que las mujeres escribieran. De todos modos, si querían escribir debían seguir los modelos impuestos por los hombres y no tocar temas que no les correspondían. El erotismo era uno de ellos. En este sentido, Champourcin lucha contra el silenciamiento impuesto a las mujeres. Coge la pluma. Escribe poemas eróticos. Subvierte la tradición patriarcal al empoderarse del erotismo

---

75 Bellver, «Ernestina de Champourcín», p. 451.

76 Jacqueline Girón Alvarado, «Introducción a “Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini”», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1995, p. 5.

77 Mihia G. Grünfeld en Lazarus, «La tradición erótica y la vanguardia en la poesía de Ernestina de Champourcín», p. 34.

78 Mabrey en Lazarus, p. 30.

y del silencio, dos realidades entonces controladas por hombres. El acto erótico se transforma en una experiencia de liberación en la que la mujer es tan activa como el hombre y, por si fuera poco, ni siquiera necesita a un hombre para gozar de la experiencia erótica. La mujer procreadora se convierte en mujer creadora que alcanza el éxtasis gracias a la erótica de la escritura. Además, Champourcin no solo se aleja de una tradición falogocéntrica por tocar un tema prohibido y por subvertirlo, sino también por abogar por una escritura de la diferencia que le permite dar rienda suelta a su creatividad. La escritura desde el silencio permite volver a un lenguaje que no consideraba los opuestos (hombre/mujer, palabra/silencio, entre otros) como contradictorios y jerarquizados, sino como complementarios. Al fin y al cabo, si bien la crítica coincide en considerar a Federico García Lorca y a Rafael Alberti como precursores de la poética del silencio, a pesar de que esta vertiente de su obra tampoco haya sido el objeto de muchos análisis, también es de suma importancia señalar el papel que desempeña Champourcin en la formación de esta po-ética del silencio. A partir de los años 1960, numerosas son las mujeres que se adueñan de un silencio impuesto para convertirlo en una herramienta de liberación y creación. También en su obra se entrelazan poesía y erotismo. Poetas como Julia Uceda, Clara Janés, Chantal Maillard, Ada Salas o Marta López Vilar (para no proponer una lista exhaustiva) eligen el camino del silencio y luchan contra el silenciamiento de grupos marginalizados, de manera que su obra se inscribe en la po-ética del silencio que la poesía champourciniana prefiguraba.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime, «Para una poética del silencio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 343, 1979, p. 157-184.
- AMORÓS MOLTÓ, Amparo, *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Universidad Complutense de Madrid, 1990.
- BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes 10 : L'érotisme. Le procès de Gilles de Rais. Les larmes d'Éros*, París: Gallimard, 1987.
- BELLVER, Catherine, «Ernestina de Champourcin: A Poet and Her Poetics», *Hispanic Review* 69, n.º 4, 2001, p. 443-465.
- BLESA, Túa, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza: Anexos de Tropelías, 1998.
- CHAMPOURCIN, Ernestina de, «Antología poética», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023.
- , *Poesía esencial*, Kindle, España: Fundación Banco Santander, 2008.
- CHEVALIER, Jean, y GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Édition revue et corrigée Robert Laffont S.A. et Jupiter, París: Bouquins, 1982.
- CORBIN, Alain, *Histoire du silence*, París: Flammarion, 2018.
- DURANTE, Laura Mariateresa, «Poesía y crítica en Ernestina de Champourcin», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, n.º 16, 2008, p. 219-245.
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, París: Gallimard, 1993.
- DURAS, Marguerite, y PALLOTTA DELLA TORRE, Leopoldina, *La passion suspendue : entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, París: Éditions du Seuil, 2013.

- EMA LLORENTE, María, «Lo marginal en el centro. Formas del silencio en la poesía española contemporánea escrita por mujeres», *Feminismols*, n.º 43, 2024, p. 313-340.
- GARCÍA MONTERO, Luis, «La poesía de la experiencia», *Litoral*, n.º 217/218, 1998, p. 13-21.
- GIRÓN ALVARADO, Jacqueline, «Introducción a “Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini”», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1995.
- HAASE, Jenny, «“Carne del alma”: mística moderna, (nuevo) vitalismo y poética transecular en Ernestina de Champourcin», *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 1, n.º 40, 2024, p. 127-154.
- HELGUETA MANSO, Javier, «Indagación y Rito: Enunciaciones Del Silencio En Ada Salas y Marta López Vilar», *Studia Iberica et Americana. Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies*, n.º 7, 2020.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles, «Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina», *Ámbitos*, n.º 33, 2015.
- JUNG, Carl Gustav, «Symbols of transformation», *The Collected Works of C.G. Jung*, traducido por R.F.C. Hull, Gerhard Adler. Vol. 5. Bollingen Series, XX. New York: Princeton University Press, 1956.
- LANDEIRA, Joy, Review of *Review of Ernestina de Champourcin, poeta de la Generación del 27, en la oculta senda de la tradición poética femenina*, por María Cristina C. Mabrey. *Anales de la literatura española contemporánea* 35, n.º 1, 2010, p. 355-357.
- LAZARUS, Mirta L., «La tradición erótica y la vanguardia en la poesía de Ernestina de Champourcín», University of North Texas, 2011.
- LÓPEZ VILAR, Marta, «Traslucidez y silencio en la poesía peninsular escrita por mujeres». *Guaragua* 23, n.º 61, 2019, p. 63-75.

- MOMBELLI, Armando, COUCEIRO, Belén, «El erotismo estético en el arte moderno», *SWI swissinfo.ch* (blog), 2006.
- MOTTE, Annette de la, *Au-delà du mot*, Kiel: Ars Rhetorica LIT, 2004.
- PANIKKAR, Raimon, *La experiencia filosófica de la India*, Madrid: Trotta, 1997.
- PAOLI, Angèle, «Jean-Claude Pinson, Poétique», *Terres de Femmes*, n.º 240, 2013.
- PAZ, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona: Seix Barral, 1995.
- PÉREZ PAREJO, Ramón, et al., «El silencio después de Paderborn», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 795, 2013, p. 7-12.
- POZO, Marta del, «La poética del silencio como centro gnóstico en María Zambrano y José Ángel Valente», *The Coastal Review: An Online Peer-reviewed Journal* 3, n.º 3, 2011.
- ROMÁN LÓPEZ, María Teresa, «Reflexiones sobre el silencio y el lenguaje a la luz de oriente y occidente», *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, n.º 56, 2012, p. 53-65.
- RUSSO, Pablo, «Escritura erótica, erótica de la escritura. Goce, escritura, vida». *Enlaces*, n.º 29, 2023.
- SALAS, Ada, «Y, sin embargo, el poema», en BISCHOFF, Christina Johanna, THIEM, Annegret (eds.), *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Berlín: LIT Verlag, 2013.
- SEGARRA, Marta, «Venturas y desventuras de la “écriture féminine”», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 36, 2021, p. 86-100.
- SHOWALTER, Elaine, *Toward a Feminist Poetics Women's Writing and Writing About Women*, London: Croom Helm, 1979.

UCEDA, Julia, «¿Somos quiénes quisimos ser?», *Escritos en la corteza de los árboles*, Vandalia, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2013.

VARELA, Blanca, *Poesía reunida 1949-2000*, Lima: Casa de Cuervos y Librería Sur Anticuaria, 2016.



ESPACIOS DE LIBERTAD.  
NOTAS SOBRE EROS EN ERNESTINA DE CHAMPOURCIN

---

*Rafael Morales Barba*



Ernestina de Champorcín destaca en su personalidad sin pacto, o eso propone su obra principal a mi lectura, previa a la guerra del 36, ante sus compañeras de la Generación del 27, por su originalidad sin espejo en los hombres del 27. Su senda no es solitaria, pero sí ajena, en buena medida. Su talento lírico sobrevuela en sus libros principales a los de Concha Méndez, Lucía Sánchez Saornil y Carmen Conde, más miméticas a modelos frente a ella, en ciertos alzamientos unívocos de insurgencia y explícito fervor amoroso y erótico en los años 30 —los únicos de valor literario—, en mi modesta opinión, pero personales, propios, sin espejo en Alberti, por ejemplo. Pertenece Ernestina de Champorcín a una promoción sobre la que la reciente historiografía ha vuelto la mirada, para descubrir que, si bien no estaban a la altura de los grandes de la generación, como casi nadie (García Lorca, el primer Luis Cernuda, incluido el Vicente Aleixandre central, o ciertos Rafael Alberti y Gerardo Diego), no desmerecían nada con los segundones de la misma, caso de Juan José Domenchina, Emilio Prados y Juan Rejano entre otros (sin cuestionar a Salinas o Guillén), por ejemplo, a los que la vitoriana superaba en originalidad y fuerza expresiva en los únicos libros relevantes, *La voz en el viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936). Tampoco es nada inhabitual, en honor a la verdad, que buen número de los estudios incidan hoy más en la aventura e insurgencia reivindicativa pionera en España de la mujer emancipada o en la problemática del momento, y menos en el análisis y valoración de la obra de la vitoriana. Algo justificable desde la sociología de un periodo, pues estamos

ante unas escritoras que, como es sabido, no lo tuvieron nada fácil en la sociedad del primer tercio de siglo. Mujeres, intelectuales y escritoras con graves dificultades en el periodo previo a la Guerra Civil, incluso en aquellos ambientes donde menos se podía esperar una mirada tan conservadora sobre el papel de las intelectuales y artistas. Sobre todo, en un momento de apertura como el de la eclosión de las vanguardias históricas. La opinión de José Ortega y Gasset, en 1923, no deja de ser significativa de una manera de pensar de buena parte de las élites y de la inteligencia del país. Es asunto bien conocido que, en el número inaugural de la Revista de Occidente, publicó el filósofo una reflexión sobre *Las fuerzas eternas* (1920) de Anna de Noailles (1876-1933). La poeta rumano-francesa, de gran peso político en su momento, marquesa por matrimonio, y cuyo salón literario tuvo de asiduos a André Gide, Paul Valéry, Edmond Rostand o Jean Cocteau, entre otros, le valió a Ortega como pretexto para negar a las escritoras la posibilidad de «lanzar al universo lo íntimo de nuestra persona» (Ortega, 1923: 36). El madrileño heredaba una perspectiva habitual. Si miramos un poco hacia atrás, y recordamos las opiniones de Emile Zola a propósito de la publicación de la *Psicología de las pasiones* (1868) de Charles Letourneau, y su reflexión sobre Santa Teresa de Jesús y la mística, no nos extrañaremos tanto de esa opinión común en intelectuales, incluso progresistas, como la de Zola. Lamenta el novelista que la santa no hubiera engendrado y no tuviéramos «una madre de familia más, y una loca menos» (2022: 150). No voy a entrar en el dislate época, sobre todo cuando en Europa o en Estados Unidos ya corrían mucho antes otras ondas y actitudes, incluso en un personaje tan tradicional, controvertido y moderno, como Harriet Beecher Stowe, autora de reconocida *La cabaña del tío Tom* (1852), respecto al papel de la mujer. Abraham Lincoln comentó con humor, cómo sus reivindicaciones y escritos habían desencadenado la Guerra de Secesión.

La tardía valoración de la mujer por los ámbitos intelectuales es una cuestión ampliamente tratada en múltiples sitios, y donde la Beecher es un referente lejano en las lecturas. La traigo simplemente para recordar que la inclusión de Josefina de la Torre y de Ernestina de Champourcin en la segunda antología de Gerardo Diego (1934) parece milagrosa. Fueron auspiciadas por poderosas influencias de

dos seductoras burguesas, frente a la inoperancia en las distancias cortas de María Zambrano, que no era de los suyos, y sin modales, ni poemas, porque estos pertenecían a los que tenían tiempo para sentir, como estas burguesas capaces, sobre todo ella, en su pulsión fundamental frente a Josefina de la Torre, menos raptada por la tralla del verso, si se me permite. Su incorporación a la antología de Diego parece tener origen en la presión ejercida por Juan Ramón Jiménez en el caso de la vitoriana, y de Pedro Salinas en el de la canaria, y las críticas internas con origen el Lyceum Club, junto a los escasos ámbitos progresistas del país desde esa orilla. Críticas de las que Ernestina de Champourcin se hizo eco discretamente (nunca dejó de reivindicar de una u otra manera, en entrevistas y escritos, cuando la ocasión era propicia). María Zambrano, de extracción humilde, no tuvo padrinos, tampoco poemas... José María Ascunce en la edición de su poesía completa (1991:12) recuerda las presiones «que recibió Gerardo Diego desde diversas instancias para excluirla de la obra antológica *Poesía española* (Madrid, 1934)». Un Gerardo Diego que, como es sabido, no las incluyó en la antología de 1932, cuando era más libre, si bien, quiero pensar, no le había dado tiempo a digerir *La voz en el viento* (1931). Y cuando digo «digerir» me refiero a asumir la desinhibición erótica de la aristócrata vitoriana reunida con algunas hipérbolas sagradas, por decirlo con María Rosa Lida de Malkiel, que nada podían agradar al tradicionalismo del cántabro. Ernestina de Champourcin se hizo discreto eco de aquello en una entrevista concedida a Julio Martínez Mesanza, Nazareth Echart y Manuel Fontán para Nueva Revista el 29 de agosto de 1997, aunque calla sobre los padrinos avaladores

No mucho tiempo después de publicar *En silencio*, Gerardo Diego le incluye en su conocida antología *Poesía española* (Contemporáneos). Era el año 34. ¿Cómo fue recibida en su momento la antología de Diego? Gerardo Diego me incluyó en su antología porque había sido muy criticado por no incluir en ella mujeres. Lo pusieron verde. Yo creo que le criticaron tanto que se decidió a meternos a dos mujeres. (1997: 12)

Ernestina de Champourcin, discreta, aunque no cuenta todo *pro domo sua* alabaré a Diego, pasado el tiempo de las vanguardias, en otro prólogo: el de su antología de la poesía religiosa española. Lejos queda la fogosidad, las circunstancias complejas, adversas, de la mujer abriéndose paso por sus méritos sorteando su inclusión en la célebre antología no fue *motu proprio* por parte del cántabro, parece. El estupendo poeta y hombre de su momento histórico en esa cuestión que fue el tradicional Gerardo Diego, con muy buen ojo y capacidad para diferenciar el trigo de la paja, valoró pronto el alcance de *La voz en el viento* (1931), luego reunida en *Cántico inútil* (1936); y, sobre todo, teniendo en cuenta los sonetos que en 1931 había dado a conocer la vitoriana, supongo inapropiados para el cántabro, en aquel nuevo ambiente feminista. Habría que añadir, además, que Ernestina escribía en un momento donde la rehumanización del arte era un hecho. El propio Gerardo Diego había publicado un significativo *Versos humanos* en 1925 y empezaba su desvinculación de las vanguardias. El santanderino daba por agotada la etapa de *Imagen* (1922) y *Manual de Espumas* (1924), salvo el homenaje a Góngora, o *Fábula de Equis y Zeda* (1932), escrita entre 1926 y 1929. Los versos y la métrica tradicional le hermanaban, *ma non troppo*, con el asunto humanísimo de Ernestina de Champourcin, salvo en eros (tan explícito incluso para Ernestina que lo vela con la mística erótica), en pleno abandono de los *ismos* y rehumanización. Otra cuestión, me parece, era la desenvoltura explícita de corte sexual y erótico de la vitoriana, sin otros velos que el «sublime místico» y donde había trasfusiones de sangre entre Dios y el Amado; y que tal vez incomodara a un poeta tan conservador en lo político y en la concepción del mundo, pero tan inteligente y cauto como Gerardo Diego. A un poeta explícitamente católico, fervoroso, le chocaría igualmente la hipérbole sagrada de contenido sexual exultante y provocadora, explícita ante el descubrimiento de la plenitud de *eros* (Dios es *eros* y es igual a la belleza en Champourcin, declara en carta a Carmen Conde); aunque Ernestina de Champourcin se refugiara a veces en los subterfugios de la mística, San Juan en concreto, en un intento de sublimación, de cuanto iba dejando explícito en otros momentos sin tapujos. Muchos eran los registros, algunos más sutiles, caso poema «Encuentro» (2022: 48), pero explícitos

La alegría de ser florecerá en los cuerpos,  
 que alzarán al abrirse un pretil de sonrisas.  
 Yo saldré a buscarte  
 disperso y concentrado.  
 Recóndito y perdido  
 dentro y fuera de mí.

Versos exponenciales en intensidad de un proceso en aumento: «Me socavaste toda» (2022: 60), «Te espero jadeante» (2022: 77) (verbo también utilizado por Concha Méndez), o «Te esperaré desnuda» (2022: 81), o «Ven a fundirte» (2022: 81) en «la transfusión gozosa y fértil de mi instinto» (2022: 69), bajo «el peso verdadero, seguro, de tu boca» (2022: 50), combinados con otros que apelaban, de forma ambigua, a un misticismo religioso erótico. No les voy a cansar y quedarme en rápidos ejemplos por demostrarlo, sino acumularlos para dejar patente esa explicitud sexual del «deseo punzante que taladra mis sienes» (2022: 76) de un yo «prendida a tu boca» (2022: 77), desde su «esencia despojada» (2022: 60), cuando «Nada existe en el mundo. Solo siento tu boca» (2022: 96) y las «caricias que despiertan el sexo de las horas» (2022: 99). Y otros más atrevidos, si se quiere hacer una lectura erótica, que no creo inoportuna en este contexto: «¿No sientes mis raíces? Tu tallo florecido, / ebrio de sí, eterniza mi cálida fragancia» (2022: 80). Ni su amiga Concha Méndez, con quien compartía desde 1926 presencia en el Lyceum Club, se había atrevido a tanto (imagínense a Gerardo Diego ante estos textos, o próximos, sin el aval de Salinas o, sobre todo, de Jiménez). Un léxico explícito es el abundantísimo campo semántico de «manos, labios, besos, caricias», ni en las isotopías, daba cuenta de la conmoción emocional desde los «abrasarme» (2022: 109), «arrasa» (2022: 113), «derrumba» (2022: 113) o «traspasa» (2022: 113). Sin olvidar la ambigüedad e hipérbole sagrada (2022: 117) entre el amante y Dios. Todo muy en consonancia con algunos aspectos de su explícita y lacónica *Antipoética* (1991: 5) cuando habla del amor humano y la «Búsqueda de fusión hacia otro» (1991: 5), insuficiente, que precisaba alzarse y ser «trascendente» (1991: 5), aunque esa trascendencia llegará en México, ya en sus soledades y dependencias para sobrevivir, con su conversión al *Opus Dei*. Antes de la Guerra

Civil su mirada, más en la tierra, libre, sobrevolaba las veladuras asidas al lenguaje místico y a las sublimaciones, en libros no fideístas, sino profanos, donde Dios es sobre todo es matérico, el dios de amor, frente al de 1948:

Me obstinaré en quererte, porque eres Dios tú mismo,  
 porque un ansia divina me despoja en tus manos  
 y me arranca del cielo, poniéndome en tus huellas  
 desnudas, sin más báculo que tus propias pisadas.  
 Solo Dios. Solo tú inundando mi vida  
 con el ímpetu austero que mi avidez no elude;  
 solo tú que eres Dios en el ara invisible  
 que consagran los ritos de tu amor rescatado

Una cuestión explícita de la sección *Dios y tú* (2022:118), con poemas sobre la ausencia que «ningún cielo borra» (2022: 18), donde la ambigüedad se resuelve en el «cielo breve de todas tus caricias» (2022: 118). El otro cielo parece impotente ante huella de «las caricias» sin «cielo» y desafían su madurez exiliada, desprovista, expuesta, conflictiva, de la misma manera que Manuel en la *Busca* es incapaz de soportar el compromiso obrerista y retorna al buen hacer pequeño burgués, recuerda Carlos Blanco Aguinaga. Ernestina de Champourcin se recoge, cuando la vida muestra su cara, y se acaba además la poeta, la mejor, me parece, la más distante al 27 siendo del 27, y más original. Claro que había escrito en esa ambigüedad o ebriedad de sentir a Dios cerca de ella al escribir como la ecuación es «Dios es la belleza» (2007:75), y donde habla de los amantes en lo fundamental tras un periodo de crisis (2007: 74), hechos belleza (poema) en, y por decirlo con Pedro Salinas, «*Razón de amor*». Josefina es rotunda en su entusiasmo: «Hay sólo una belleza que trasciende los sueños/ y madura en nosotros su grávida expansión» (2022:47). Una mixtura entre eros y Dios repetida y explícita (2022: 18), que sabemos en su ecuación con la belleza y moderna hipérbole sagrada. Su retorno en los años 50 no choca en el «eros divino, un fulgor juvenil, muy claro

Dios en mí para siempre, a pesar de tus manos  
 y de tu ausencia viva, que ningún cielo borra,  
 a pesar del abismo que socaban tus besos,  
 a pesar de mi carne, impregnada de ti.  
 Dios en tu frente, alto sonriendo en la cima  
 que abrió sobre tu espíritu su claridad señera.  
 Dios en ti, a pesar de mi cuerpo encendido,  
 de mis labios, que enturbian el agua de tus ojos

Esa mirada explícita erótica de una mujer y el ambiguo uso de la imaginería religiosa nunca pudo convencer a Gerardo Diego. Ernestina de Champourcin calificará con el tiempo, ya acomodada, al santanderino como «el católico poeta-que no poeta católico» por empresa (literaria, entiendo); y porque por antonomasia lo es, sin duda, Gerardo Diego, cuya vasta poesía ha recorrido casi todas las fases del del creacionismo y formas clásicas. El «Gerardo Diego, un católico poeta» (1970: 12) para Ernestina, el espléndido Gerardo Diego en sus mejores momentos coincidentes con los vanguardistas en talento (al soneto al ciprés de Silos, me refiero exclusivamente, y basta ese soneto a un poeta para serlo, aunque el santanderino tenga muchos más), fue un católico poeta y un poeta católico; solo hay que acercarse a ciertos momentos de *Versos divinos* (1971) para comprobarlo, si bien en ese momento no pudo conocerlo Ernestina (salvo noticias, lecturas rápidas y en recitales). Exactamente igual que ella, poeta cristiana militante en sus peores libros (casi todos), cuando pasa del fervor de *eros* al fervor de Dios, en su etapa de refugio en los aledaños del *Opus Dei*, plena de fanatismo religioso y entrega que produce temor integrista con cuanto supone y observa el mundo moderno: «creo que toda poesía que lo es, o sea toda poesía auténtica, está Dios. Tiene que estar Dios (...)» (1970: 11), casi en los prolegómenos de la Yihad. Un Dios lejano al del amor hecho eros y de la insurgencia, reconvertido en el «Señor» de los cristianos, al que sirvió, ya en México, con actitud solidaria y ejemplar. En cualquier caso, era ya una poeta o no-poeta- mucho menos interesante que la aceptada *in extremis* por el tradicionalismo de Gerardo Diego (recordemos cómo no la incluyó en 1932), cuando el cántabro pertenecía al grupo de quienes «nos excluyen totalmente» (1970: 10).

Se resistió hasta 1934, cuando Diego cedió al sabio y probable consejo de Juan Ramón Jiménez, demasiado convincente para un político literario y gran poeta, pues ya se sabe, hay propuestas que no se pueden rechazar, recuerda Vito Corleone en *El padrino*. Demasiado *eros* puesto en público traía para el gusto de Diego la joven aristócrata desinhibida y desenvuelta, con el mundo por sombrero, plena de fuerza reivindicativa y explícitamente sexual en ocasiones (próxima en ocasiones al «genio» de Delmira Agustini, aunque a veces exageramos las solvencias líricas por otras cuestiones a las que deberíamos dedicar algún trabajo). La brillante traductora que fue (cuentan quienes se han acercado a ella desde esa perspectiva), se reivindicó entonces desde lo explícito, y siempre desde el postulado del ser mujer en una sociedad de hombres. En eso no decayó en su ímpetu. Así en los años 70, en las breves páginas del prólogo a *Dios en la poesía actual. Selección de poemas españoles e hispanoamericanos* (1970), reivindica la presencia de la mujer en la política coyuntural, poco reivindicativa, pese a declaraciones, en su retorno al Madrid de Paseo de la Habana, donde murió.

Los tiempos anteriores eran otros en proyecto y mirada, modernidad de Champourcin, tono interjectivo con que se reivindica desde *eros*, pioneramente, con personalidad poética por encima, me parece, de otras compañeras por su originalidad sin espejo en los hombres del 27, es una senda solitaria desde esa perspectiva en su vitalismo sin pacto. La interjección como teoría contra lo asentado, a pesar de su negativa a teorizar, se realiza en el poema como espacio de libertad. No vamos a entrar en razones de esa negativa, pues quizá tuviera demasiado próximos a escritores próximos como Juan Ramón o Pedro Salinas, duchos al respecto, y se inhibiera, cauta o impotente. No parece una teórica, y, sin embargo, no deja de hacerlo desde ciertas autopoéticas implícitas en apariencia, pero rotundamente explícitas. Su actitud reivindicativa desde el *eros* mujer, va acompañada de insurgencias satélites del dios de amor. Me refiero a lo deslizado en el poema «Iniciación» (2022: 47), con cita de San Juan de la Cruz como motivo y velo del amor carnal, como suele ser habitual:

## INICIACIÓN

*Apártalos, Amado, que voy de vuelo.*

*San Juan de la Cruz*

¡Ni cielos trastornados ni mares imprevistos!

Lo abrasaría todo el signo de mi frente.

Hay sólo una belleza que trasciende los sueños

y madura en nosotros su grávida expansión.

Ya perdió su prestigio la rosa uniformada.

En cada sien desnuda late el germen brioso

del fruto original.

¡Abridme paso pronto!

Desenfocados huyen los vértices del cielo.

El que ha de venir con fuego en las entrañas

y agua pura de amor escondida en las venas

necesita mis labios.

¡Yo acercaré a su sangre la antorcha creadora!

¡Yo os lo traeré encendido como un radiante sol!

¡Abridme paso todos!

Cerrad el horizonte, los caminos abiertos.

Voy tejiendo mi ruta de ausencias enlazadas.

¡Con la brisa de un vuelo yo haré que nazca el dios!

Esa reclamación de la única belleza, la de *eros*, «trasciende los sueños/y madura en nosotros su grávida expansión» (2022: 47). *Eros* es rotundidad de la belleza frente a los motivos clásicos pues ya «perdió su prestigio la rosa uniformada» (2022: 47), cuando «En cada sien desnuda late el germen brioso/ del fruto original» (2022: 47). *Eros* late como flor desnuda roja en las sienes de los amantes y, además de Dios, es sinónimo de belleza, escribirá a Carmen Conde. Y es por tanto una poética, en quien tan enemiga era de ellas en prosa, si bien conlleva, en verso, una actitud metapoética. Una rebeldía desde el insólito *eros* mujer de la época explícito, que a su vez coquetea con la poética, tal y como hoy hacen, sin esa fuerza, circunstancia y peso, algunas «insurgentes» jóvenes poetisas en los actos de propaganda (en realidad ya no tan jóvenes), españolas «¡Quemaremos las metáforas del mar y los perfumes!», canta la valenciana Berta

García Faet en *Los salmos fosforitos* (2017), en su esfuerzo constructor de rebeldías mediáticas, por hablar de un buen libro y con oficio, también en *La edad de merecer* (2015), pero presos de un canto y un esfuerzo volcánico, sin otra marcha más, como le ocurrió a Elena Medel adolescente (y con otra perspectiva realista), y cuya poesía quedó circunscrita a *Mi primer bikini* (2002), un buen libro, sin duda, exclusivamente.

La juanramoniana Ernestina de Champourcin escribe también sus poéticas en carta a Carmen Conde, como recuerda Rosa Fernández Urtasun «vuelvo a repetírtelo; para mí, Dios es belleza» (2007: 20). Y esa belleza que «trasciende los sueños/y madura en nosotros su grávida expansión» (2022: 47) es *eros*, frente a la clásica y aburrida, antigua «rosa uniformada» (2022:47). Ahí está el *quid*. *Eros* es la vieja rosa. De Champourcin escribió su poética sutilmente y que funciona, recuerda Leopoldo Sánchez Torre al hablar de ese tipo de poética y lo metaliterario «como núcleo estructurador y generador de sentido, estemos ante el texto literario que sea» (1993: 82). A ello deberíamos añadir, en esa intención programática, su posición inicial, próxima al título, estudiado por Gérard Genette y donde no vamos a entrar ahora desde su relevancia en posición inicial, o en poemas en tal posición. *Eros* es Dios y Dios es *eros* o belleza, nos dice para marcar el libro. Sin entrar en isotopías y en reiteraciones al respecto sobre el asunto, saltan desde las equivalencias los obvios y explícitos «eres Dios tú mismo» (2022: 117) o «Manos de Dios, ¡tus manos!» (2022: 119) o la ambigüedad de ese amor que hace «ascender a lo divino nuestro querer humano» (2022: 118). Un amor hecho Dios o belleza, juanramoniano Dios o amor alzado, Dios, escrito con mayúscula, de la belleza o carne, en ese juego ambiguo con la hipérbole sagrada, frente al viejo prestigio de «la rosa uniformada» (2022: 47). El metatexto exige «un lector cómplice» (1993: 56) moderno capaz de interpretar los contextos, textos y lecturas, que hablan de otro texto o incluso, ya con Mariana Net, cuando habla de lo previo interior al texto-base. Y reproduce aquí, solo como idea, desde la rosa contra la que se produce la rebelión. Y si bien sabemos de cómo «la mera presencia de enunciados metaliterarios no convierte en metaliterario un texto» (1993:65) a Ernestina de Champourcin le vale para proponer una poética insurgente donde el amor

hecho Dios opuesto a la vieja rosa literaria de Ausonio y Angelus Silesius en un entusiasmo embriagador y sin brida, o a los cientos de poetas encadenados a ella. Cernuda la sintió tanto desde la angustia de las influencias que violentó la tradición con su poema a las violetas. Cuanto propone ese poema Champourcin desde una poética enunciada en el poema, lo convierte en metaliterario pues, recuerda Leopoldo Sánchez Torre «para que haya metaliteratura no basta con la existencia de enunciados metaliterarios aislados y aislables; es preciso que éstos estén al servicio de la significación del texto» (1993: 65). Exactamente cuánto ocurre aquí en esa rebelión y en esa consonancia con sus poéticas en carta a Carmen Conde (tampoco manca a la hora de mostrar su exaltación amorosa) o en su *Antipoética* (1991: 3-5). La vanguardia y sus ámbitos rompen los viejos tópicos, incluso el de la rosa, aún en una escritora juanramoniana y no demasiado vanguardista, pero imbuida de la rebeldía de la nueva mujer emancipada y el dios del amor, que alza en reiteradas isotopías al pedestal profano o pagano, como no podía ser menos. En esa época nos encontrábamos ante una interpelación abierta al mundo del varón desde su reivindicación en las antologías y desde la explicitud del dios de la propia sexualidad. No estamos ante una metaliteratura implícita como la defendida por Linda Hutcheon, sino ante una poética no muy desarrollada, en efecto, pero explícita y donde, recuerda Octavio Paz, en cita muy conocida de *El arco y la lira* «el poeta se desdobra en crítico» (1956: 233-234) en el «siglo de las poéticas» (1993:47), añadió Gianni Vattimo. La rosa ha muerto en la insurgencia y Dios es belleza por ser el fascinante *eros* que la invade. Los viejos tópicos pierden prestigio. Sin duda con algún escudo, caso de esas veladuras de la carnalidad con velos místicos donde se rebaja el ímpetu desbordado y exultante y llenos de ambigüedad, en ocasiones. En cualquier caso, hay una «manifestación de una experiencia singular», mantuvo acertadamente García Berrio (1988: 100) o, si prefieren, la creación de un espacio desde donde tomar posición con el Pierre Bordieu de *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1995).

Caben muchas más cuestiones en Ernestina de Champourcin desde el ángulo propuesto, imposibles de abordar en estos minutos de charla. Para quien desee seguir la herencia de José Antonio Pérez

Bowie o de María Clara Lucifora, puede leer el reciente estudio de José Ángel Baños Saldaña *Más perenne que el bronce. El discurso autopoético en la lírica española contemporánea* (2023). No voy a entrar en ello, ni en si algunos poemas, bien leídos desde Miguel de Unamuno por Ernestina de Champourcin (y por el Vicente Gaos que con su *Arcángel de mi noche* hace posible *Ángel fieramente humano*), llegan hasta el inicial Blas de Otero, distinto, pero con ecos a través de los encabalgamientos (presentes en Unamuno en el estilema) o versos auspicadores, independientemente de que tengan otro sentido, eco «Manos de Dios. Silencio» (2022: 19). O esa distancia, aún con otro sentido, sea resonancia en la pulsión de la soledad de teístas cuando descubren el vacío; esos Gaos y Otero que heredan «Tú, que eres Dios, ignoras la divina tristeza/de este pobre amor nuestro (...)» (2022: 120), o esa «ausencia viva» (2022: 118) de las «Manos de Dios, caricia inexorable y dura» (2022: 119). A los lectores de todos ellos no nos caben dudas de que pocas escrituras surgen de la nada, y resuenen o puedan hacerlo, tambores lejanos o ecos de Ernestina de Champourcin. Ella los puso con otro girón sobre la mesa de lectura en el tono, pulsión y sugerencia. Y, sin duda, fue leída de otra manera aún más expresionista y angustiada tras la Guerra Civil, porque así me consta lo fue. Otro mérito más, sin duda, frente al mundo acomodado y aburrido de *Entre visillos*.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUINAGA ALFONSO, Magdalena, «Una poeta del 27 olvidada: Ernestina de Champourcin (1905-1999)», en González de Sande, Mercedes, *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee*, Ariccia: Aracne Editrice, 2009, pp.13-23.
- ASCUNCE, José Ángel, *Ernestina de Champourcin. Poesía a través del tiempo*, Barcelona: Anthropos, 1991.
- BADÍA FUMAZ, Rocío, «Las poéticas explícitas como género», *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, Vol. 34-2 (2018), pp. 607-628.

- BAÑOS SALDAÑA, José Ángel, *Más perenne que el bronce. El discurso autopoiético en la lírica española contemporánea*, Oviedo: Genueve Ediciones, 2023.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona: Tusquets, 1992.
- BATLLÓ, Tània, *Las sinsombrero. Las pensadoras y artistas olvidadas de la Generación del 27*, Barcelona: Espasa, 2019.
- BORDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1995.
- CASAS, Arturo, «La función autopoiética y el problema de la productividad histórica», en *Poesía Histórica y (Auto)biográfica (1975-199)*, Madrid: Visor, 2000, pp. 209-218.
- , «Metapoesía y (pos)crítica: punto de fuga», *Revista Anthrops: Huellas del conocimiento*, núm. 208 (2005), pp. 71-81.
- CHAMPOURCIN, Ernestina de, *Dios en la poesía actual. Selección de poemas españoles e hispanoamericanos*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1970.
- , «Ernestina de Champourcin: Eso es un secreto. Guárdemelo», *Nueva Revista*, 29-VIII-1997.
- , *Epistolario (1927-1995)*, Ed. Rosa Fernández Urtasun, Madrid: Castalia, 2007.
- , *Antología poética*, Madrid: Torremozas, 2017.
- , *Cántico Inútil*, Madrid: Torremozas, 2022.
- DEL VECCHIO, Gilles y Nuria RODRÍGUEZ LÁZARO, *Anthologie Bilingüe des Poèteses de la Génération del 27*, Bourgogne: Orbis Tertius, 2023.
- FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa, «Ernestina de Champourcin: una voz diferente en la Generación del 27», *Hipertexto*, 8 (Winter 2007), pp.18-37.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo Ontario: Wilfried Laurier University Press, 1980.

- LANZ Juan José y Natalia VARA FERRERO, *La llama y la flecha. Ideología y documento histórico en la poesía española contemporánea*, Sevilla: Renacimiento, 2019.
- LUCIFORA, María Clara, «Las autopoeéticas como máscaras», *RECIAL*, Vol.6-7 (2015), pp. 1-23.
- MABREY, María Cristina C., *Ernestina de Champourcin, poeta de la generación del 27, en la oculta senda de la tradición poética femenina*, Madrid: Torremozas, 2007.
- MARTÍN-ESTUDILLO, Luis, «Hacia una teoría de la metapoesía», *Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (2003), pp.141-152.
- MEJÍA RUIZ, Carmen y María Jesús PIÑEIRO, *Voces de escritoras olvidadas. Antología de la guerra civil española y del exilio*, Madrid: Guillermo Escolar, 2021.
- MORALES BARBA, Rafael, *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Madrid: Devenir, 2009.
- , *Revisiones. Apuntes y tanteos sobre poesía española*, Boo de Piélagos: Libros del Aire, 2020.
- , *Visiones y revisiones. Nuevos apuntes sobre poesía contemporánea*, Oviedo: Ars Poética, 2021.
- , *Quemaremos las metáforas del mar y los perfumes. Antología femenina*, Barcelona: Calambur, 2022.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, «Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea», *Tropelías*, 3 (1992), pp. 91-104.
- PUJANTE, David, *Eros y tanatos en la cultura occidental. Un estudio de tematología contemporánea*, Barcelona: Calambur, 2017.
- RILKE, Rainer Maria, *Sobre el amor*, Madrid: Alianza, 2007.

RUBIO MONTANER, Pilar, «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la literatura», *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 15 (1990), pp.183-197.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1993.

STHENDAL, *Del amor*, Madrid: Alianza, 1995.

VIDORRETA, Almudena, *Las lectoras de Santa Teresa. Postmística femenina en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Madrid. Verbum, 2022.

WEIL, Simone, *El amor*, Madrid: Hermida, 2023.



LE DÉSIR COMME SEUIL :  
DYNAMIQUES DE L'APPROCHE  
DANS «LA FRAGATA EXTRANJERA» (*INQUIETUDES*, 1926)  
DE CONCHA MÉNDEZ.

---

*Aurore Sasportès*



« *Indómit[a], [...] por encima de las convenciones*<sup>1</sup> », Concha Méndez s'oppose, dès le début de sa carrière littéraire, aux normes sociales et esthétiques traditionnellement associées à son genre. Née en 1898 à Madrid au sein d'une famille bourgeoise, elle s'inscrit pleinement dans le groupe des *modernas*, ces femmes qui, dans l'Espagne du premier tiers du XXe siècle, participent activement à la modernisation des pratiques culturelles et à la redéfinition des normes de genre, tout en affrontant les résistances d'une société encore largement structurée par des valeurs androcentrées. Son parcours biographique et intellectuel témoigne ainsi de cette position instable, entre aspiration à l'intégration aux élites culturelles et remise en question des rôles assignés.

L'ancrage de Concha Méndez dans le Madrid artistique des années 1920 est à cet égard décisif. Elle fréquente les cercles de sociabilité intellectuelle qui structurent alors la vie culturelle de la capitale et participe activement aux dynamiques collectives qui nourrissent le renouveau poétique de cette période. Son engagement au sein du Lyceum Club Femenino, fondé en 1926, constitue un jalon majeur. Elle y dirige la section de littérature aux côtés d'Ernestina de Champourcin, contribuant ainsi à faire de ce lieu un espace de rencontres, d'échanges et de visibilité pour les intellectuelles et créatrices. Le Lyceum, tout comme la Residencia de Señoritas qu'elle a fréquentée, a joué un rôle fondamental dans la structuration de réseaux féminins

---

1 Rosa Fernández Urtasun, « Amistad e identidad: las poetas españolas de los años 20 », in *Epos : Revista de Filología*, n°29, 2013, p. 222.

et dans la définition de nouvelles formes d'appartenance. En tant qu'espace d'interconnexion sociale et artistique, ainsi que de médiation au sein du champ littéraire, le Lyceum incarne, dans l'Espagne de la dictature de Primo de Rivera et de la Seconde République, le laboratoire de la *mujer nueva*, figure de la femme moderne que Shirley Mangini situe au cœur des années 1920. La *moderna* se définit par son accès à la formation, son indépendance professionnelle et sa volonté de participer à la vie publique<sup>2</sup>. Le Lyceum favorise la circulation des idées et la constitution de réseaux transnationaux, ouvrant les écrivaines espagnoles aux débats esthétiques et culturels européens et extraeuropéens, notamment américains. Parallèlement, Concha Méndez entretient des liens avec plusieurs autres figures centrales de la Génération de 27, notamment Federico García Lorca et Rafael Alberti. L'ensemble de ces relations infusent son écriture poétique et témoignent d'une adhésion aux avant-gardes poétiques, tout en révélant une posture singulière, souvent décrite par la critique comme libre, audacieuse, voire « indomptable ». Ses nombreux voyages en Europe ou en Amérique latine participent également à la construction d'une subjectivité mobile et ouverte, sensible aux circulations culturelles.

Comme l'a analysé Kathleen Everly, son écriture participe activement à l'émergence de la figure de la *mujer nueva*, à travers une exploration poétique des tensions entre désir, liberté et subjectivité. Dans cette perspective, la question de l'érotisme dans l'œuvre poétique de Concha Méndez a fait l'objet d'un renouvellement critique significatif au cours des dernières années. Kathleen Everly propose, en ce sens, de lire la mise en scène du désir dans la poésie de Méndez à l'aune de la figure culturelle de la *mujer nueva*. Dans le prolongement des travaux de Shirley Mangini, Everly montre que l'écriture de Méndez participe à l'élaboration d'un imaginaire féminin moderne, dans lequel le corps et le désir ne sont plus assignés à

---

2 « La moderna pertenecía a la burguesía o a la aristocracia, tenía la oportunidad de educarse [...] y luchaba por lograr una voz propia dentro o fuera del movimiento vigente ». Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid*, Ediciones Península, Madrid, 2001, p. 74-75.

une position de passivité et deviennent les vecteurs d'une subjectivité en mouvement. L'érotisme y apparaît comme l'un des espaces privilégiés de négociation entre normes sociales et agentivité, entre modèles de féminité et réinvention de leurs usages poétiques. Son analyse, de nature thématique et symbolique, met en évidence la manière dont certains motifs récurrents contribuent à configurer une poétique du désir.

L'érotisme relève d'un régime particulier du désir, indissociable de la limite et de la suggestion. L'érotisme ne peut se limiter à un accomplissement incarné du désir. Il prend plutôt place dans un espace de tension où le désir se déploie sous la forme d'une attente et d'un franchissement toujours partiel. Il engage une remise en question du sujet, en ce qu'il suppose simultanément l'élan vers l'autre et la conscience d'un seuil qui en conditionne la possibilité. L'expérience érotique, comme le souligne Georges Bataille, implique une sensibilité au désir qui pousse à la transgression et à l'angoisse qui fonde l'interdit<sup>3</sup>. Elle s'inscrit dans une dynamique paradoxale, où la suggestion, l'ellipse et le non-dit jouent un rôle déterminant. L'érotisme peut alors être pensé comme une modalité poétique spécifique qui repose sur la construction d'un espace de latence, de mouvement différé, au sein duquel le désir se maintient sans jamais se résoudre entièrement.

La présente contribution s'inscrit dans le prolongement de ces réflexions et se propose d'en compléter l'éclairage par une attention portée aux procédés poétiques eux-mêmes. Le poème emblématique de cette tension érotique, « *La fragata extranjera* », invite à analyser les dispositifs formels qui organisent cette écriture du désir. Dès lors, l'analyse qui suit souhaite interroger les modalités par lesquelles « *La fragata extranjera* », tiré du premier recueil de Méndez, construit un espace du désir fondé sur la distance et l'attente, avant d'en organiser la montée progressive à travers des procédés de suggestion et de retardement. La brièveté du contact et le retrait final reconduisent le désir à un régime de tension non résolue et affirment une subjectivité qui se définit au travers du seuil érotique.

---

3 Georges Bataille, *L'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, p. 42.

Dormía aún la fragata  
anclada en la bahía.  
Le había prometido  
que hasta la nave iría,  
y dejando la playa,  
crucé la ancha bahía.  
Él esperaba a bordo;  
yo a la cita asistía,  
por la calle del mar  
en su azul sostenida.  
Él, al verme llegar,  
me lanzó su sonrisa.  
Su rostro marinero  
radiaba de alegría.  
Conversamos  
en la escalinata.  
Mi jadeante cuerpo  
un bañador cubría.  
Él llevaba  
el blanco uniforme  
que llevan  
los guardias marinas.  
Algo hondo  
advertí en su mirada,  
que en sus ojos  
azules dormía...  
Nuestras manos  
al fin se abrazaron.  
Y los pulsos  
ardientes latían...  
Yo volví  
por el mar a la playa.  
La fragata  
a otro puerto partía<sup>4</sup>.

---

4 Concha Méndez, *Inquietudes*, dans *Poesía completa*, éd. Catherine Bellver, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008, p. 32 *sq.*

Dans les trois premières strophes, le poème organise l'approche amoureuse. Le désir y est latent. La suspension temporelle et la mise en mouvement du corps féminin configurent un espace liminaire propice à la reconfiguration des rôles de la relation amoureuse. Le poème s'ouvre sur un distique, composé de deux heptasyllabes, qui instaure d'emblée un cadre spatio-temporel marqué par la suspension et l'immobilité. La personnification de la « *fragata* », qui « *dormía a ún* », fonctionne comme une synecdoque désignant implicitement les corps masculins endormis qui l'habitent, ceux des marins de la garde-marine. L'usage conjoint de l'aspect duratif de l'imparfait « *dormía* » et de l'adverbe « *a ún* » ancre la scène dans une temporalité qui s'étire. Cette ouverture donne à voir l'ajournement du désir : le temps semble se dilater, se maintenir dans un entre-deux qui correspond à ce régime de tension érotique fondé sur l'attente. Cette temporalité suspendue renvoie à un moment liminaire, celui de l'aube, où les repères diurnes et nocturnes s'effacent au profil d'un état transitoire propice à l'émergence de nouveaux possibles. Au cœur de cette zone-seuil, l'érotisme se fait projection, *devenir* du geste. Les deux *coplas* suivantes prolongent cette dynamique en introduisant une relation déjà nouée entre le « je » poétique et un « él », perceptible dès l'utilisation du pronom complément d'objet indirect au vers 3 et du conditionnel (« *iría* ») au vers 4. La promesse rend compte de l'engagement — fusion possible ? — des deux êtres, fondé sur l'anticipation d'une rencontre, et situe le désir dans une temporalité différée.

La mise en mouvement décisive du sujet intervient avec l'irruption du prétérit (« *crucé* ») qui rompt avec le régime duratif de l'imparfait. Elle marque l'initiative d'un corps féminin engagé dans l'action. La traversée de la « *ancha bahía* », opérée « *por la calle del mar* », met en place une dualité spatiale entre la plage et le navire qui répond à la dualité entre le « él » et le « yo », pronoms sujets tous deux placés en premier accent rythmique de deux heptasyllabes qui se suivent (vers 7 et 8). Tandis que la frégate demeure ancrée (« *anclada* ») et que l'autre attend à bord, le « je » prend en charge le déplacement, effectue la traversée de la baie qui sépare la plage du navire. Cette dissymétrie entre un sujet masculin statique et un sujet féminin mobile inverse les schémas traditionnels de la

rencontre amoureuse, dans lesquels l'initiative revient habituellement à l'homme. Le mouvement de ce corps féminin vient porter la charge érotique du poème — transgression par la réalisation du mouvement. Les assonances omniprésentes des voyelles ouvertes [a] et [o] reproduisent phoniquement l'immensité de l'espace marin, lieu de la liberté de mouvement. L'hyperbate au vers 4 brise la structure syntaxique, tout comme les codes de l'imaginaire amoureux — la langue, tout comme la nageuse s'émancipent. Le « je » poétique reprend le contrôle du mouvement dans l'espace du seuil, la « *calle del mar* » envisagée comme espace transitoire, vers la réalisation du désir et de son identité. Les synalèphes saturent l'espace rythmique, le densifient, limitant les espaces de respiration et imprimant au vers une rapidité d'exécution qui mime tout à la fois l'effort physique et la hâte érotique du rapprochement.

Si la traversée de la baie inscrit ainsi le désir dans l'attente et le mouvement, elle n'en constitue encore qu'une modalité projective. La rencontre à venir déplace dès lors la tension du plan spatial vers le plan corporel : au rapprochement succèdent la mise en présence, et avec elle l'entrée dans un jeu de séduction où le regard, la parole et le corps deviennent les vecteurs d'une sensualité désormais visible.

La rencontre s'organise autour d'une dualité énonciative entre un « él » sujet et un « me » objet, mise en relief dès le premier vers de la troisième *copla* : « *Él, al verme llegar* ». La périphrase verbale « *al verme llegar* » suggère une simultanéité de deux actions : la nageuse atteint le navire au moment même où le marin lui adresse un sourire. Cette synchronisation instaure un point de rencontre, matérialisé par l'échange de regards, qui précède tout contact physique. La reprise des codes amoureux, à travers la rime assonante entre « *sonrisa* » et « *alegría* », rattache la scène à un imaginaire sentimental familier, tout en conférant au sourire une fonction de repère — ancre affective — dans l'espace instable de la rencontre. L'adjectif « *marinero* », appliqué au visage de l'homme, opère un prolongement symbolique entre l'homme et la mer par son statut de marin. L'espace de liberté lié à l'espace maritime se trouve ainsi transféré au corps masculin, de sorte que l'altérité ne constitue plus uniquement un point d'arrivée, mais un prolongement du milieu traversé. L'homme devient la surface d'inscription du désir, dans laquelle la mobilité et

l'ouverture propres à l'espace marin trouvent à se refléter. Le vers 15, tétrasyllabe, marque un tournant dans la progression sensorielle de la rencontre. Il n'est composé que d'un verbe conjugué au prétérit : « *Conversamos* ». Après le contact visuel, l'échange verbal unit les deux protagonistes dans la première personne du pluriel. L'emploi de cette forme verbale, brève et autonome, institue une seconde modalité d'union, fondée ici sur le partage de la parole. Cette interaction s'intègre par ailleurs à un espace vertical (« *en la escalinata* ») qui succède à l'horizontalité de la mer et introduit une nouvelle forme de tension, liée à la proximité des corps. L'union se rapproche, mais elle n'est pas encore complète : les corps ne sont pas à la même hauteur.

L'écriture de la sensualité se déploie ensuite à travers une attention portée au corps féminin, désigné par le syntagme « *mi jadeante cuerpo* ». L'adjectif « *jadeante* » renvoie explicitement à l'effort physique fourni lors de la traversée, et situe le désir dans une corporéité active. Le souffle haletant devient ainsi l'indice d'un engagement corporel préalable, dont la trace persiste au moment de la rencontre. Le vers suivant (« *un bañador cubría* ») participe à l'érotisation de cette présence. Le maillot de bain, lié à la pratique sportive, évoque une féminité sensuelle, dynamique et autonome, en contraste avec l'uniforme blanc porté par le marin. Ce choix chromatique renverse les codes : le blanc, généralement associé à la pureté virginale de la femme, se trouve ici associé à l'homme. Cette redistribution symbolique des rôles renvoie à une logique de subversion des normes genrées. Le désir se donne ainsi à lire dans la persistance du souffle, dans l'exposition mesurée du corps et dans la mise en tension des signes vestimentaires.

La scène de séduction, fondée sur le regard, la parole et la corporéité des sujets, prépare le passage à une phase ultérieure de la relation, où l'union et la désunion des corps viennent reconfigurer les modalités d'affirmation du sujet féminin.

Les derniers vers du poème opèrent un déplacement de la scène érotique. La tension passe du plan de la séduction à celui du contact, avant de se dissiper par le retour du sujet lyrique à son point de départ. L'érotisme, se dérochant à toute explication, atteint son point d'intensité maximale dans un jeu de suggestion qui en constitue l'un des ressorts majeurs. La septième strophe s'ouvre sur l'inconnu :

« *Algo hondo* ». L'indétermination du pronom « *algo* » brouille la perception. L'emploi de l'adjectif « *hondo* », associé à la voyelle ouverte [o], contribue à représenter phoniquement la profondeur de ce qui demeure enfoui, tandis que la dialèphe entre les deux termes accentue l'effet de creux. Le regard devient alors l'axe central de la rencontre : « *advertí en su mirada / que en sus ojos azules dormía...* ». La répétition de substantifs liés à la vue (« *mirada* », « *ojos* ») renvoie à une tradition lyrique où l'amour se noue à partir d'un premier regard. Toutefois, cette référence ne se limite pas à un topos puisqu'elle contribue à la construction érotique fondée sur le pouvoir de la suggestion. L'adjectif chromatique « *azules* » élargit l'espace visuel dans une dynamique de fusion entre le bleu de la mer et des yeux de l'amant. La profondeur attrayante des mers se reflète dans les yeux du marin : ce mystère captive le sujet féminin, au bord du précipice, au seuil du désir. Les points de suspension qui concluent la strophe déplacent l'événement hors du champ du dicible et laissent aux lecteurs le soin d'imaginer ce qui ne peut être nommé. L'érotisme réside dans ce qui est tu, dans l'ellipse qui suggère la possibilité d'un accomplissement sans en proposer la représentation. Le désir est alors fondamentalement latent et l'intensité naît de l'écart entre perception et réalisation.

De la vue, nous passons au toucher (« *manos* », « *pulsos* »). Les corps se pressent l'un contre l'autre. L'adjectif possessif « *nuestras* » marque l'émergence d'un « nous » qui signale l'union momentanée des deux corps, annoncée dès le premier mouvement de la nageuse. L'expression « *al fin* » indique l'aboutissement d'un processus, l'accomplissement de la promesse, amorcé par le regard (« *verme* »), relayé par le sourire et la parole, avant de se traduire en contact physique. La progression sensorielle matérialise le passage d'un désir projeté à une expérience incarnée. L'isotopie du feu (« *abrazaron* », « *ardientes* ») vient alors contraster avec l'omniprésence de l'élément marin. La chaleur du contact symbolise l'intensité de la passion sexuelle. L'accent rythmique porté par « *ardientes* » renforce la brièveté de l'embrasement, tout comme les points de suspension finaux suggèrent la sexualité. La dernière strophe organise la désunion des corps et le retour à l'autonomie du sujet féminin. Le passage du « *nosotros* » à un « *yo* » affirmé (« *Yo volví* ») marque la fin de

la rencontre et l'inversion du mouvement initial. Tandis que la voix poétique regagne la plage, la frégate — non plus le marin — « *a otro puerto partía* ». La substitution de l'homme par le navire dans la structure syntaxique dissocie l'altérité de la relation intersubjective et relègue la rencontre au rang d'expérience ponctuelle. Les verbes « *volví* » et « *partía* », placés en position finale, structurent une symétrie qui souligne la séparation des trajectoires. L'union des corps ne donne pas lieu à une fusion durable, celle que l'on pourrait attendre d'un conte de fées, celle de la réalisation de la femme à travers l'abandon d'elle-même dans la relation amoureuse. Dans ce poème, l'union des corps se résout dans un moment éphémère dont le souvenir accompagne l'affirmation d'une subjectivité désormais détachée de l'autre : le « je » trouve son identité, sa puissance d'agir, dans cet espace du désir latent.

Finalement, le poème donne à voir une expérience érotique qui, plutôt que d'aboutir à une dépendance affective, participe à l'émancipation du sujet féminin. L'altérité ne fonde plus l'identité du sujet, elle n'est qu'une étape dans son processus d'affirmation. L'érotisme se mute en espace de tension, et oblige le sujet à être au bord de lui-même tout en étant face à l'autre. Le poème inscrit ainsi l'expérience sensible dans une logique de déplacement et de reprise de soi, où l'exploration du lien à l'autre à travers le désir devient le vecteur d'une subjectivité en devenir.

**BIBLIOGRAPHIE :**

BATAILLE, Georges Bataille, *L'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957.

FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa, « Amistad e identidad: las poetas españolas de los años 20 », in *Epos : Revista de Filología*, n°29, 2013, p. 213-226.

MANGINI, Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid*, Ediciones Península, Madrid, 2001.

MÉNDEZ, Concha, *Inquietudes*, dans *Poesía completa*, éd. Catherine Bellver, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008.

«¡CANTA! ¡GIME! ¡CANTA!»:  
EL *PUNCTUM* ERÓTICO LORQUIANO

---

*Marc Audí*



*«Federico, ¡qué corazón! ¡Cuánto ha tenido que amar, cuánto que sufrir!» Me miró y se sonrió como un niño. Si esa obra no se ha perdido; si, para honor de la poesía española y deleite de las generaciones hasta la consumación de la lengua, se conservan en alguna parte los originales, cuántos habrá que sepan, que aprendan y conozcan la capacidad extraordinaria, la hondura y la capacidad sin par del corazón de su poeta<sup>1</sup>.*

Vicente ALEIXANDRE

Frente a los *Sonetos del amor oscuro*, el lector difícilmente puede dejar de sentir que forma parte de las «generaciones» admirativas que Vicente Aleixandre vislumbraba en su texto de adiós a Federico García Lorca, «Federico», meses después de su asesinato. Aleixandre añadía que los sonetos son «prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento al amor, en que la primera materia es ya la carne, el corazón, el alma del poeta en trance de destrucción<sup>2</sup>.» Mantener la precaución requerida en una lectura crítica es un desafío constante cuando se trata de «prodigios» cuya fuerza, si seguimos a Aleixandre, lleva la poesía hasta un punto

---

1 «Federico» (1937), de Vicente Aleixandre, en CASTRO, Eduardo (ed.), *Versos para Federico*, Edityum, 1986, p. 75.

2 *Ibidem*.

agónico, prácticamente justo cuando desaparece en el grito o en el silencio. Es exactamente el efecto buscado en el primer verso del primer soneto, en el cual Lorca escoge uno de los dos caminos, llevando la palabra hacia el grito y el cantar hacia el gemido: «¡Canta! ¡Gime! ¡Canta!» Más allá de la densidad expresiva y del apabullante trabajo formal, el tema general de los *Sonetos del amor oscuro* (Lorca no los dirige a la poesía, sino al amor desgarrador y al deseo no correspondido, que la nutre y amenaza en todo momento) es poco dado a la medida.

Además, creo que cabe subrayar, a modo de excusa, que la admiración ejercida libremente es el punto de partida de mi lectura. Me ha ocurrido con las obras de algunos pocos poetas, que al no pensar que debería dar cuenta de ellas con rigor filológico, han quedado presas del mero «plaisir du texte», y las he leído sin paratextos, biografismos o textos críticos. Mi frecuentación de la obra del poeta catalán Joan Brossa, admirador de Lorca<sup>3</sup> como de Rafael Alberti o de Miguel Hernández, a quien dedicó una extraordinaria «Elegía<sup>4</sup>», ha afianzado el sentimiento de una «pureza» de la obra lorquiana.

Quizá hubiese sido más fértil, tratándose de erotismo y de poesía, concentrar los esfuerzos sobre *Poeta en Nueva York*, al ser más explícita si cabe la temática, pero estos últimos años el libro ha sido ampliamente estudiado en Francia<sup>5</sup>. Y en realidad los poemas que he leído más a menudo han sido los *Sonetos del amor oscuro* junto al *Diván del Tamarit*, en ediciones muy descarnadas, de Lumen y de la

---

3 Brossa le dedica un poema en *El clavell i el martell* de 1951, cuando Lorca era aún un autor casi tabú en el panorama literario ibérico. BROSSA, Joan, «Pedra de llana», en *Poesia completa I (1940-1960)*, Barcelona, Univers, 2021, p. 391. También contaba Brossa que durante años siempre llevaba en el bolsillo de la chaqueta un ejemplar de *Romancero gitano* en la edición de homenaje a Lorca, justo después de su asesinato.

4 El poema está incluido en *Avanç i escampall* de 1959. Véase también BORDONS, Glòria, «Miguel Hernández en la obra de Joan Brossa», *Presente y futuro de Miguel Hernández: actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, p. 423-433.

5 Por ejemplo en DEL VECCHIO, Gilles; RODRÍGUEZ LÁZARO, Nuria, *Lorca. Poeta en Nueva York*, París, Atlande, 2020.

Colección Huerta de San Vicente. La cuestión del erotismo no les es ajena en absoluto. Con algunos de los poemas de *Poeta en Nueva York* hay puentes, pero los dejo para otro estudio. Eso sí, temo que para los *Sonetos* quepa dar al sustantivo *erotismo* un significado específico, inseparable de la escritura desahogada a causa de la ausencia y del silencio.

Este artículo no es más que una aproximación, un inicio. Empezaré con algunos datos relacionados con los *Sonetos del amor oscuro*, con la intención de recordar su particular contexto de aparición, porque puede ser útil en el contexto francés, y también en el análisis de su recepción. Continuaré con algunos aspectos formales, rítmicos y vocálicos, antes de pasar a analizar fragmentos de los poemas. Entre ellos, una imagen en particular, que acompañada por un texto de Paul Valéry pienso que puede ayudar a explicar el erotismo de la escritura lorquiana. Aleixandre sentía en la prosa citada en epígrafe la capacidad de «consumación» de estos *Sonetos*, «hasta la consumación de la lengua», arrastrando su poder hasta el final de la lengua (castellana) o de la lengua (en general) por combustión espontánea, pero también como cópula del poeta con su lengua, deflagración y llamarada.

Lorca escribe los *Sonetos del amor oscuro*, o su mayoría, en noviembre del año 1935, mientras espera a Rafael Rodríguez Rapún en Valencia. Lo sabemos explícitamente en el «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma»: «Este pichón del Turia [...] do estoy parando<sup>6</sup>.» Rodríguez Rapún trabajaba en La Barraca y se había convertido en secretario de Lorca, pero probablemente también en su amante. Lorca estaba enamorado de él, sin ser del todo correspondido, ya que «Tres erres», como le llamaba Lorca, no era homosexual<sup>7</sup>. Los poemas valencianos quedaron consignados a lápiz

6 GARCÍA LORCA, Federico, *Sonetos del amor oscuro. Diván del Tamarit*, Barcelona, Lumen, 1996, p. 69.

7 Alberto Conejero ha dedicado su obra de teatro *La piedra oscura* a estos amores. CONEJERO, Alberto, *La piedra oscura*, Madrid, Antígona, 2013. Los amores lorquianos han dado lugar a recientes libros cuyas verdades y fábulas me parecen, de momento, difíciles de separar definitivamente. Cabe pero recordarlos: REINA, Manuel Francisco, *Los amores oscuros*, Barcelona, Planeta, 2012 y DE

en unos pliegues de papel, y el conjunto pudo haber sido escrito en un solo día o en pocos, en el hotel Reina Victoria<sup>8</sup>. Lorca da lectura de ellos a eminentes compañeros como Vicente Aleixandre, que lo recuerda con gran emoción como hemos visto, o Pablo Neruda, y surge la idea de un *Jardín de sonetos*, según Luis Rosales, que nunca verá la luz. Los sonetos habían llegado a un estado final y no eran meros borradores. Cabe recordar que el soneto, este poema que casi es antes soneto que poema<sup>9</sup>, contrariamente a otros poetas de la generación del 27, es una forma relativamente poco frecuente en la obra de Lorca, aunque algunos hay en *Canciones*, y escogerla no pudo ser casual de ninguna manera.

Tras su asesinato en agosto de 1936, los pliegues se conservaron en una caja fuerte del Banco Urquijo de Madrid: el padre del poeta los depositó allí antes de exiliarse a Nueva York al final de la guerra civil<sup>10</sup>. Algunos aparecieron junto al *Diván del Tamarit* en la primera edición de 1940, dos figuran sueltos en las *Obras completas* de 1954, pero no fue hasta principios de los años 1980 cuando empezaron a

---

DALMASES, Pablo-Ignacio, *Los novios de Federico*, Córdoba, Cántico, 2024. Reina defiende que el dedicatario de los *Sonetos del amor oscuro* no fue Rodríguez Rapún, si no Juan Ramírez de Lucas. En cualquier caso, Rodríguez Rapún es el dedicatario de la sección tercera, « Calles y sueños », de *Poeta en Nueva York*, que Lorca encabeza con un epígrafe elocuente de Vicente Aleixandre: « Un pájaro de papel en el pecho / dice que el tiempo de los besos no ha llegado. » GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 135. ¿Fueron los sonetos los pájaros de papel que partían hacia el amor imposible?

- 8 «La pasión de García Lorca: así nacieron los *Sonetos del amor oscuro*», *Poética 2.0*. En línea: <<https://www.poetica2puntocero.com/la-pasion-de-garcia-lorca-asi-nacieron-los-sonetos-del-amor-oscuro/>> [Consulta: 1 de abril de 2024]
- 9 Carles Rebassa recuerda palabras de Àngel Terron sobre el proceso de escritura del soneto: « Un sonet és una forma tancada: no són dos quartets i dos tercets, sinó que la mateixa estructura mètrica del poema és l'estructura poètica del poema. Un sonet és un sonet, no un poema en forma de sonet. » REBASSA, Carles, *Sons bruts*, Barcelona, Proa, 2019, p. 85.
- 10 REVERTE, Isabel M., « Lorca: la historia oculta de los sonetos de amor (I) », *ABC*, 2 de septiembre de 2012. En línea: <[https://www.abc.es/cultura/libros/abci-lorca-historia-oculta-sonetos-201209020000\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/libros/abci-lorca-historia-oculta-sonetos-201209020000_noticia.html)> [Consulta: 18 de octubre de 2024].

reaparecer con mayor insistencia. La primera colección completa fue en traducción francesa a principios de julio de 1981, en el primer tomo de las *Œuvres complètes* de la Bibliothèque de la Pléiade, colección poco dada a publicar inéditos, bajo la supervisión de André Belamich<sup>11</sup>. Este último, junto a Marie Laffranque, habían sido dos de los ordenadores de los manuscritos lorquianos depositados en la caja fuerte del Urquijo a partir de finales de los años 1960. Extrañamente, los sonetos saltaban pues de una caja fuerte al papel biblia de una de las colecciones de mayor prestigio en Europa, eso sí, en el país vecino y no en la lengua original<sup>12</sup>. En castellano los poemas se distribuyeron otoño de 1983 en una edición no venal de doscientos cincuenta ejemplares, sin el nombre de Lorca ni de quien firmaba los elogios que precedían los poemas, pero con el título apócrifo con el cual se conocía el conjunto, casi como un *fanzone* de pequeño formato y de color rojo<sup>13</sup>. El libro fechaba los poemas, entre crochets, entre 1935 y 1936.

Todo ello acabó forzando la primera publicación completa el 17 de marzo de 1984 (sin duda ésta había sido la intención de quien había decidido darlos a conocer de manera pirata), con la autorización de la familia por vez primera, en el suplemento cultural del periódico *ABC*, aunque con la omisión del calificativo «oscuro». Ocul-tándolo, ¿trataba la familia de borrar la oscuridad inherente a los amores lorquianos, pero también al amor lorquiano en singular? Es decir, ¿admitía la familia, por omisión, que Federico García Lorca había sido homosexual, y que su obra podía ser leída con este prisma? El debate no creo que haya sido cerrado aún, pero es la opinión de Ian Gibson en su magna biografía del poeta. Acaso se intentaba también disociar, en un periódico ultraconservador y católico, la

---

11 GARCÍA LORCA, Federico, *Œuvres complètes I*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

12 Cabe recordar que la primera edición de *Poeta en Nueva York*, de mayo de 1940, también estaba acompañada de traducción al inglés, pero las circunstancias históricas eran bien distintas cuarenta y un años más tarde.

13 Cabe notar que la edición no venal es casi mítica, hasta el punto de haber suscitado una reciente reedición facsímil: GARCÍA LORCA, Federico, *Sonetos del amor oscuro*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora, 2025.

encendida escritura lorquiana de la del místico al cual instantáneamente piensa el lector de poesía castellana, San Juan de la Cruz. Se supondría rápidamente que el «amor» no era exactamente el de la Esposa sanjuaniana: al fin y al cabo el primer soneto acaba a dente-lladas, con un beso voraz.

El efecto sobre los lorquianos fue fulminante, y también sobre el público lector en general, claramente uno de los mejores momentos de un periódico que durante décadas había aplaudido frénéticamente las ideas que habían matado a Lorca. A pesar de ello, con los años, los once sonetos han quedado en un margen de la obra lorquiana. En las más de mil cien páginas de la biografía de Gibson, que había recibido la edición clandestina en el año 1983 sin declararse responsable de ella, el autor sólo dedica unas tres a los *Sonetos del amor oscuro*, puramente factuales. Claro está que Gibson publicó su biografía en 1985, pero la revisión del año 2011 poco debió de aportar. Incluso en el año 2015, cuando la revista francesa *Europe* dedicó un amplio dossier a Lorca, cuya recepción en Francia ha sido siempre muy amplia (al fin y al cabo los *Sonetos* habían aparecido primero en francés), los textos críticos se detienen justo antes de los sonetos. Dice Marie-Claire Zimmermann en su introducción al número monográfico: «L'œuvre reste toujours à explorer. Il ne faudra pas manquer de s'attacher ultérieurement à l'étude des *Sonnets de l'amour obscur*<sup>14</sup> [...]» Eso sí, los poemas han sido traducidos al francés varias veces desde la versión de Belamich en la Pléiade, la última vez en otoño de 2024 por Line Anselem<sup>15</sup>.

Creo que no es necesario recordar el arraigo erótico, en el sentido etimológico, del soneto desde Petrarca, así como los conjuntos de sonetos dedicados a amores entre hombres en la poesía occidental, de William Shakespeare<sup>16</sup> o de Miguel Ángel. Ni tampoco la relación

---

14 ZIMMERMANN, Marie-Claire, « Sur le seuil », en *Europe*, n°1032, p. 8.

15 GARCÍA LORCA, Federico, *Sonnets de l'amour obscur*, (ANSELEM, Line, trad.), París, Allia, 2024.

16 Lorca pudo leer en castellano algunos de los sonetos del Bardo, aunque no todos. Acerca de las traducciones de los *Sonetos* de Shakespeare disponibles en los años 1930, véase PUJANTE, Ángel-Luis, « Shakespeare's *Sonnets* in Spanish:

íntima del soneto con el endecasílabo, que habría llegado a la poesía en castellano justamente en la ciudad de Granada: el Bardo lo cultivó con el ritmo del pentámetro yámbico, por ejemplo. A Lorca no le faltaban modelos literarios, o razones expresivas, y decidió aplicarlos con absoluta maestría.

Con el riguroso isosilabismo del endecasílabo, Lorca construye un artefacto técnico de gran precisión, y aquí cabe entrar en detalles. Las rimas en los *Sonetos del amor oscuro* no siguen ni el modelo de Petrarca ni el de Shakespeare. El esquema de Lorca es más sencillo y reiterativo (ABBA ABBA CDC DCD), añade una extraordinaria fuerza sonora y articularia a cada uno de los poemas, y con sólo dos pequeñísimas variaciones en dos sonetos. Cada poema, pues, contiene solamente cuatro rimas. Pero además Lorca mantiene una extraordinaria unidad vocálica, gracias a la predominancia casi constante de la vocal [o], como mostraré más adelante con más detalle.

Todos los versos son paroxítonos, y de esta manera se instala, durante la lectura y la recitación, una suerte de balanceo constante que permite un eco vocálico particular, especialmente cuando la vocal [o] está situada en la última sílaba. Incluso cuando los versos son exclamativos, y desde luego sucede, no son oxítonos, porque siempre queda espacio para la vocal suplementaria, como si a pesar de haberse asomado al grito, el verso tuviera siempre en cuenta el ritmo: es la tensión que mencionaba antes. El lector siente, indiscutiblemente, esta fuerza tensora lorquiana: la del canto a punto de perder la articulación que daría paso, de golpe, a fonemas que asociamos con el dolor (o el placer) que el lector no puede sino sentir como los propios, perdiendo el código verbal y las convenciones literarias. Llego casi a una conclusión, pero es que los *Sonetos* sitúan al lector, inmediatamente, dentro de una exaltación extática de la lengua que no deja espacio al *build-up* retórico. Hay un efecto similar en uno de los cuadros más eróticos de las colecciones de la National Gallery de Londres, que Lorca acaso visitó en junio de 1929 rumbo a Nueva

---

rescuing the early verse translations », en *Revista de historia de la traducción*, nº 3, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009. En línea: <<https://www.traduccionliteraria.org/1611/num/03.htm>> [Consulta: 18 de octubre de 2024].

York, la *Venus del espejo* de Velázquez<sup>17</sup>, en el espejo de la cual coinciden sin coincidir, pero estando tan a punto como es posible, la imagen de la diosa y la del espectador, que está a punto de verse reflejado en el mismo espacio de representación. En Velázquez también la tensión erótica pone en jaque códigos y convenciones.

Vuelvo a los *Sonetos*. Lorca, además, y aquí tal vez entro en observaciones excesivas u obsesivas, compone once sonetos, tantos como sílabas tienen los versos. El conjunto tiene entonces una unidad espectacular, se mire por donde se mire, y el hecho que se puedan leer de un tirón (¿es posible no hacerlo?) también cuenta. Los *Sonetos del amor oscuro* parecen ser más que una colección, en realidad una experiencia vocálica, tonal y rítmica completa, que arrastra al lector dentro de una caja de resonancia en plena tensión semántica.

A Lorca, como decía, no le podían faltar modelos, aunque temáticamente la más directa en sus sonetos no es garcilacista ni sonetista. La «Noche oscura del alma» de San Juan de la Cruz, poema probablemente de 1578, sirve de hipotexto principal, como dicen casi explícitamente los dos últimos versos de «El poeta pide a su amor que le escriba»: «o déjame vivir en mi serena / noche del alma para siempre oscura<sup>18</sup>.» Las tres últimas estrofas del poema de San Juan, en particular, están llenas de símbolos fértiles para la imaginación lorquiana:

En mi pecho florido,  
que entero para él solo se guardaba,  
allí quedó dormido,  
y yo le regalaba,  
y el ventalle de cedros aire daba.  
El ayre de la almena,  
cuando yo sus cavellos esparcía,  
con su mano serena  
en mi cuello hería,  
y todos mis sentidos suspendía.

17 Pertenece a las colecciones públicas británicas desde el año 1906.

18 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 61.

Quedé y olvidéme,  
 el rostro recliné sobre el amado;  
 cessó todo, y dexéme,  
 dexando mi cuydado  
 entre las açucenas olvidado<sup>19</sup>.

Lorca recoge de San Juan motivos, como partes del cuerpo, como el pecho masculino, gestos y elementos de la naturaleza, como el árbol y las flores. Por supuesto, Lorca introduce un giro que recae en el cambio de instancias enunciativas, especialmente en el destinatario «amado», y de esta manera en la transformación del momento de desolación espiritual en un grito dirigido tanto al «pájaro de papel» del cual habla Aleixandre en *La destrucción o el amor*<sup>20</sup> y que citaba Lorca, como al propio yo lírico embargado por Eros. Sin insistir más en el sanjuanismo de los *Sonetos del amor oscuro*, aunque es un punto de partida para estudios futuros, también Lorca parece tomar el relevo a San Juan, cuyo «Cántico espiritual» empieza con preguntas apremiantes, gemidos y cantos, como el segundo verso del primer soneto, «¡Teje depris! ¡canta! ¡gime! ¡canta!<sup>21</sup>»:

¿Adonde te escondiste,  
 Amado, y me dexaste con gemido?  
 Como el ciervo huyste  
 aviéndome herido;  
 salí tras ti clamando y eras ydo<sup>22</sup>.

Los sonetos lorquianos están también ligados a un abandono, «me dexaste», a la distancia del amado que no es ya solamente espiritual y que por supuesto abre la posibilidad, dolorosa y desesperada, de todos los tipos de discurso de la desolación (canto, llanto y

19 SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 260.

20 ALEIXANDRE, Vicente, «Vida», en *La destrucción o el amor* [1935], *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2017, p. 382.

21 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 55.

22 SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 247.

queja) y de todos los tonos que podemos asociar con ellos. En Lorca coexisten sin embargo distancia y unión, como veremos enseguida, en un esquema de la *concordia discors* que encontramos en grandes conjuntos petrarquistas, como por ejemplo la *Délie* de Maurice Scève, unas décadas anterior a la «Noche oscura del alma».

En primer lugar está la cuestión del destinatario. Apremia desde los primeros versos, que empiezan con el modo imperativo (cabe recordar que carece de primera persona del singular) subrayado por sendos signos de exclamación: «¡Esa guirnalda! ¡pronto! ¡que me muero! / ¡Teje deprisa!<sup>23</sup>» La urgencia choca con la aparente contradicción de una orden agónica cuyo resultado esperado tiene en apariencia connotaciones decorativas: «guirnalda» tiene el significado de «tejido de lana basta», pero el lector piensa probablemente primero en una corona ceñida sobre la frente, quizás la láurea que recibe el poeta<sup>24</sup>, quizás la de flores que ciñe la frente de la juventud (es el «Soneto de la guirnalda de rosas», al fin y al cabo), quizás la premonición de la que adorna un féretro... Quizás todas ellas.

El soneto «El poeta pregunta a su amor por la ‘ciudad encantada’ de Cuenca» tiene como impulso retórico principal la segunda persona, a la cual el yo poético dirige seis preguntas que no reciben respuesta. El salto a los dos tercetos finales les da el tono desgarrador de una voz que ha perdido el interlocutor: «¿Te acordaste de mí cuando subías / al silencio<sup>25</sup> [...]?» Por supuesto, el esquema enunciativo deja espacio a la ambigüedad: desde el desdoblamiento del yo lírico, (¿es el propio Lorca quien «teje» la perfecta «guirnalda» mientras escribe, o bien es el amado al cual acude en busca de ayuda?) hasta la inversión completa, como si fuera el destinatario quien, en algunos momentos, se dirigiera al yo poético. La imagen de la guirnalda

---

23 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 55.

24 Al fin y al cabo, en el soneto más metatextual del conjunto, «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma», el poema convertido en «pichón del Turia» «sobre laurel de Grecia vierte y suma / llama lenta de amor». GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 69.

25 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 67.

reaparece en el primer terceto del soneto «El poeta pide a su amor que le escriba», transformada en tensión a vida o muerte, a placer o dolor:

Pero yo te sufrí. Rasgué mis venas,  
Tigre y paloma, sobre tu cintura  
En duelo de mordiscos y azucenas<sup>26</sup>.

Y también, de manera más tierna y más desordenada, Lorca la repercute con la «madeja»: «Que no se acabe nunca la madeja / del te quiero me quieres<sup>27</sup>». Los sonetos son el producto de una distancia dolorosa al ser un llamamiento, y tienen la fragilidad propia de los materiales más duros, que se rompen con mayor facilidad.

¿Quién es el *tú*, entonces? He recalado ya que los datos biográficos siguen siendo dudosos, y quizá por esta razón fascinan aún a día de hoy. Pero una lectura atenta, o mejor dicho sensible, percibe instantáneamente que la figura de Rapún, o de Ramírez de Lucas, o de otro de los «novios» de Lorca, no son suficientes ni definitivos. En primer lugar, porque nunca aparece nombre alguno, contrariamente a las dedicatorias de *Poeta en Nueva York* o bien a numerosos poemas recogidos en *Canciones*. Pero sobretodo, porque leyendo con detenimiento nos damos cuenta de que en ningún momento Lorca caracteriza genéricamente, de manera inapelable, a la segunda persona. Es decir, que ninguno de los once sonetos está claramente destinado a un hombre. Cosa que no implica, por supuesto, que lo puedan estar. Es un mero «tú» (sonetos 1, 3, 4, 5, 7, 8, 10); una parte del cuerpo («ojos» (2), «aliento» (2), «corazón» (3), «cintura» (4), «besos» (5), «voz» (6), «dedos» (7), «boca» (8), «mano» (8), «cuerpo» (10)); una metáfora («tesoro» (2), «cruz» (2), «dolor» (2), «amor» (4, 6, 7, 10). Ciertamente es que la mayoría de estas palabras son de género masculino, especialmente «amor», que Lorca repite con notable mayor frecuencia. Como el lector informado no puede situar a Lorca dentro del mismo esquema místico, el «Amado» de la Esposa

26 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 61.

27 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 63.

que en San Juan de la Cruz (o en el *Llibre d'Amic e Amat* de Ramon Llull) remite sin lugar a dudas a Dios, queda en cierta manera vacante, o abierto. De hecho, Lorca evita la palabra que determina el destinatario de San Juan.

Eso sí, los dos primeros versos de «El amor duerme en el pecho del poeta» son un caso límite: «Tú nunca entenderás lo que te quiero / porque duermes en mi y estás dormido<sup>28</sup>. » El participio es masculino, indiscutiblemente, pero hay que recordar que Lorca se refiere al «amor», como indica el título, y no al «amado». El políptoton «duermes / dormido» subraya la vocal final, redoblada en la primera sílaba de «dormido», porque el poeta sin duda sabe que es uno de los puntos que más atrae la atención del lector. En cierta manera, basta con no leer el título (cosa que siempre es posible cuando se recita) para que el poema pierda la ambigüedad y pase a ser un soneto de amor homosexual. Lorca juega con estas indeterminaciones que aún hoy día quedan frecuentemente ocultadas por la reivindicación del homoerotismo lorquiano: insisto, no es que no se puedan leer en esta clave, pero ello no agota la literalidad del texto.

La forma plural es por supuesto un espacio de unión, de disolución de la distancia, pero también de indeterminación genérica de la segunda persona. Está presente en dos sonetos, el I y el II, con la forma «los dos». Como si la primera persona del plural, el nosotros, fuera el único espacio explícito del amor homosexual entre dos hombres, pero que éste pudiera en todo momento no serlo: el plural no es más que deseo o nostalgia, cubierto por la capa de indeterminación gramatical. El segundo terceto del primer soneto acaba justamente con una extraordinaria imagen de la unión del *yo* y del *tú* (y con la rima repitiendo la [o]):

Pero ¡pronto! Que unidos, enlazados,  
boca rota de amor y alma mordida,  
el tiempo nos encuentre destrozados<sup>29</sup>.

28 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 73. El subrayado es mío.

29 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 55.

Lorca cierra el primer poema de los *Sonetos del amor oscuro* con la imagen nítidamente masculina de la unión del «poeta» y del «amor» en la corona floral que ha ido tejiendo. El abrazo y el beso asoman al dolor desde el deseo incontrolable («boca [...] mordida»), disuelven el individuo (el «alma» queda «rota de amor») y prometen una desintegración («destrozados») que deja viva la palabra sin dejar rastro del cuerpo. Es uno de los puntos de mayor tensión semántica, y ocurre en la primera página del conjunto.

Aquí creo que cabe puntualizar lo que queda oculto en la oscuridad del canto erótico (de nuevo, en sentido etimológico) lorquiano. Es la rendija semántica a través de la cual han entrado críticos, periodistas y poetas, esperando poder fijar el erotismo lorquiano de los *Sonetos del amor oscuro*. Sorprende la rapidez, por no decir la candidez de algunos cuando afirman el carácter explícitamente homosexual de los poemas, al parecer sin haber prestado atención a la literalidad del texto; como también sorprenden, aunque parezca contradictorio, los esfuerzos de otros en apartar del todo la cuestión. Ciertos textos críticos incluso mencionan la esencia dolorosa del amor homosexual, un tópico que parece circular aún. Al fin y al cabo, cuando aparecieron los poemas, Vicente Aleixandre reivindicó su carácter a la vez universal y homosexual, y justamente es mi intención subrayarlo. No se trata de decir que Lorca *oculta* o *evita* la mención directa, sino de insistir en que su expresión del amor, y del erotismo, es universal al ser la suya como poeta. Y como recuerda Luis Antonio de Villena, en vida Lorca nunca ocultó sus amores «epentes<sup>30</sup>».

---

30 «'Epentismo' y 'epente' eran (según todos, pero yo lo supe primero por Aleixandre) términos inventados por Federico para aludir a la homosexualidad o a los homosexuales en contextos donde la palabra —en los años 30 y aún con la libertad de la República— eran indecibles. Por ejemplo, todos sabían (en intimidad) que el gran erudito José María de Cossío era homosexual, pero eso era secreto y nadie lo hablaba. Así en una comida Federico le decía a Vicente: 'He oído que Cossío es un gran estudioso del epentismo. ¿Tú lo sabías?'. Y Aleixandre contestaba: 'Sí, lo sabía. Sé que lo ha estudiado mucho. Es un epente muy notable.' (De este modo me lo narró una de tantas tardes en su casa Vicente Aleixandre). Curiosamente Lorca dejó un testimonio escrito de esa palabra en un soneto dedicado al modernista uruguayo Julio Herrera y Reissig, prototipo de alambicado simbolista, decadente y aún protosurrealista, pero no 'epente',

Aquí es donde entra en juego la vocal [o], seguramente la que tiene mayor asociación con el género masculino en castellano. Dado el carácter vocativo de los sonetos, el lector espera en todo momento, mientras va leyendo, la determinación genérica del participio: lo hemos visto con el participio «dormido». A través del tono exclamativo, la vocal también podría expresar la sorpresa, o la nostalgia del «oh», pero Lorca solamente utiliza en los *Sonetos del amor oscuro* la interjección «¡ay!», hasta siete veces (tantas como estigmas tiene el cuerpo de Cristo tras su Pasión), en el soneto con título apócrifo<sup>31</sup> «¡Ay voz secreta del amor oscuro!». Lorca ya había explorado las posibilidades expresivas de la vocal en el *Diván del Tamarit*, por ejemplo en la rima asonante de la «Gacela VII Del recuerdo del amor», cuya imagen inicial es la misma de la «Noche oscura del alma», el pecho, donde por metonimia podemos leer corazón, pero también el lugar desde el cual llega el aire que el poeta transforma en canto. Los versos, de nuevo, son paroxítonos:

No te llesves tu recuerdo.  
Déjalo solo en mi pecho,  
temblor de blanco cerezo  
en el martirio de Enero<sup>32</sup>.

---

que sepamos. Como de 1934 (pero puede ser aún posterior) se fecha el soneto 'En la tumba sin nombre de Herrera y Reissig en el cementerio de Montevideo' en la edición de *Sonetos* de Lorca que editó en 1996 la editorial Comares y la Fundación Federico García Lorca, en Granada. El primer endecasílabo del citado soneto (hecho como otros poemas al uruguayo para un número homenaje que la pensaba dedicar, pero no hubo tiempo para hacerlo, la revista de Neruda *Caballo verde para la poesía*) dice así: 'Túmulo de esmeraldas y epentismo...'. Ahí está el término y no lo conozco escrito en ningún otro sitio de la época.» DE VILLENA, Luis Antonio, «La homosexualidad en Federico García Lorca», 14 de enero de 2013, <<http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/la-homosexualidad-en-federico-garcia-lorca/>> [Consulta: 14 de diciembre de 2024].

31 El título aparece entre corchetes en la edición de Lumen, pero está ausente en la edición anónima de 1983.

32 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 23.

Los dos últimos versos están saturados de las dos vocales que riman, la [e] y la [o], casi en un efecto de doble unísono. Las mismas vocales aparecen en la rima A del primer soneto, «Soneto de la guirnalda de rosas<sup>33</sup>» («¡Esa guirnalda! ¡pronto! que me muero!») e incluso Lorca repite, en la rima, la mención al mes de «Enero». Cabe recordar que el pecho más célebre del santoral masculino es el del soldado mártir Sebastián, celebrado el día 20 de este mes, y como es bien sabido su iconografía ha sido de las más homoeróticas a lo largo de los siglos. Lorca había podido admirar el de José de Ribera o bien el de Guido Reni en el Museo del Prado, por citar sólo los de la pinacoteca madrileña. La rima vuelve en «El amor duerme en el pecho del poeta<sup>34</sup>», y así quedan unidos los primeros versos de ambos sonetos con «muero» y «quiero», cuya *concordia discors* estructura el conjunto.

Sigamos con la vocal [o]. No es del todo baldío hacer recuentos, a veces. En este caso constato que la vocal [o] está presente en casi el 41% de las rimas, y de manera aún más significativa, y desde luego perceptible, en el 34% de ellas la [o] es la última vocal del verso, que además como he indicado es siempre paroxítono. Son las rimas que dan a los *Sonetos del amor oscuro* una suerte de vibración masculina, sin necesitar, como acabo de mostrar, la determinación genérica explícita. Si miramos las demás rimas del «Soneto de la guirnalda de rosas» vemos que la rima B, «-anta», con su apertura mayor, subraya por contraste el tono de la rima A: el verso 3 incluso acumula las vocales [a] antes del segmento repetido, un efecto que ya hemos visto en la Gacela VII, justamente cuando el poeta hace referencia a la parte del cuerpo a través de la cual pasa la voz, la «garganta», y cuando conoce el peligro de su «enturbiamiento», preludio al silencio y a la oscuridad. El erotismo de los *Sonetos del amor oscuro* está casi siempre en relación con la voz, la respiración o bien todo lo que amenaza el cantar. Queda demostrado con las siete exclamaciones que lanzan la serie completa de los *Sonetos* (siete veces grita «¡ay!» el poeta,

33 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 55.

34 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 73.

como ya he mostrado) y dan al primer cuarteto un tono agónico, de entrada a gritos que domina la vocal [o]: «¡pronto!»

En el segundo cuarteto, con un contraste espectacular, la voz ha retenido *in extremis* su fluctuación, su capacidad de poder fluir, acogiendo imágenes y desarrollándolas en versos mucho más reposados. Basta observar la puntuación, sentir como desaparecen los efectos trocaicos del verso 2, y por supuesto notar que la rima angustiada en [a] encuentra el eco en palabras como «planta» y «levanta»:

Entre lo que me quieres y te quiero,  
aire de estrellas y temblor de planta,  
espesura de anémonas levanta  
con oscuro gemir un año entero<sup>35</sup>.

La [o] es un eco permanente, y ya vuelve a saturar el verso que hace explícito el adjetivo «oscuro», en este caso no asociado al amor escondido o imposible, si no al cantar poético entrelazado con el llanto y el placer del gemido «enturbiado». La rima D en «-ados», repetida tres veces, une las vocales presentes en las rimas A y B hasta el final. Además es la primera que lleva la marca del plural, espacio donde lo ambiguo se solapa con lo explícito, y así puede acoger el plural indeterminado en los participios con sus connotaciones discordantes: pasamos de «delicados» a «enlazados» para acabar con «destrozados». Las dos vocales reaparecen en la rima D del último soneto, «Noche del amor insomne», pero sin la marca del plural tras una noche de combate entre la primera y la segunda persona:

La aurora nos unió sobre la cama,  
las bocas puestas sobre el chorro helado  
de una sangre sin fin que se derrama<sup>36</sup>.

En el soneto «El amor duerme en el pecho del poeta» Lorca llega a añadir una asonancia a su rima consonante en la rima B del segundo

---

35 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 55.

36 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 75.

cuarteto: «pecho dolorido / mordido<sup>37</sup>», y también en la rima D de «Noche del amor insomne» que acabo de citar: «chorro helado / balcón cerrado», con el oxímoron del «chorro helado» antes de la entrada del sol, capaz de penetrar a través del «muro de malos sueños» mencionado en la Gacela «Del recuerdo del amor<sup>38</sup>», aquí «balcón cerrado». La imagen del «chorro / de una sangre sin fin» suscita todo un imaginario líquido (con sus connotaciones eyaculatorias masculinas en el contexto vocálico saturado de [o]) que encuentra en la imagen del «tronco sin ramas» que analizaré a continuación una reelaboración fascinante.

El balcón es el *locus* en el cual se entrelazan el amante que canta y el «amor» que escucha. Ambos esperan. Habitado aquí por todo tipo de pesadillas, de angustias, de deseos y de gozos, el lector francés también hace un salto hacia otro balcón de mañana, el de Baudelaire, que acaba con una imagen similar a pesar de haber desarrollado un contexto mucho menos disfórico, y también con tres vocales [o]:

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,  
Renaîtront-il d'un gouffre interdit à nos sondes,  
Comme montent au ciel les soleils rajeunis  
Après s'être lavés au fond des mers profondes ?  
— Ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis<sup>39</sup> !

Por supuesto, también Lorca sabe «l'art d'évoquer les minutes heureuses», pero el paisaje interior del último soneto de la serie recuerda mucho más el estado casi inmaterial, entre la vida y la muerte, del soneto «La mort des amants», en otra sección de *Les Fleurs du Mal*.

Es el último poema de la serie, y por supuesto acaba el último terceto con una vocal [o], como el primer soneto, y el segundo.

37 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 73.

38 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 23.

39 BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes I*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 37.

Y el sol entró por el balcón cerrado  
y el coral de la vida abrió su rama  
sobre mi corazón amortajado<sup>40</sup>.

Doce vocales [o] mantienen casi de manera constante la vibración masculina mencionada anteriormente, mientras las vocales de la rima D, ordenadas, se esparcen por todas partes: en «balcón», en «coral» (que prefigura en la iconografía el Niño Jesús la «sangre derramada» de la Pasión como un «chorro helado» porque no fluye aún<sup>41</sup>) o en «corazón». El último verso está casi saturado del todo con las dos vocales de la rima. Y la última palabra, «amortajado», reúne las dos rimas finales, «-ado» y «-ama», resuelve el grito inicial, «¡que me muero!», de los *Sonetos*, y recuerda la pregunta que concluye la «Casida IX de las palomas oscuras» y también el *Diván del Tamarit*:

Por las ramas del laurel  
vi dos palomas oscuras.  
La una era el sol,  
la otra la luna.  
«Vecinitas», les dije,  
«¿dónde está mi sepultura<sup>42?</sup>»

La pregunta, que Lorca repite dos veces en la casida, tiene una calidad premonitoria casi estremecedora. Y por supuesto la sepultura es el poema mismo: al fin y al cabo sobre ella Lorca deposita una guirnalda o corona, la de los poetas, la láurea, prefigurando el primer terceto de la «Noche del amor insomne»:

Por las ramas del laurel  
vi dos palomas desnudas.

---

40 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 75.

41 El canto mismo queda caracterizado como un flujo de sangre en «Llagas de amor»: «este llanto de sangre que decora / lira sin pulso ya, lúbrica tea». GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 59.

42 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 51.

La una era la otra  
y las dos eran ninguna<sup>43</sup>.

Consecuentemente, los *Sonetos del amor oscuro* pueden leerse como un «tombeau» que Lorca, sin saberlo, compone para sí mismo, en el cual necesita el erotismo de una dualidad interminable e indeterminable, pero del todo explícita cuando es plural. Al fin y al cabo, sus *Sonetos* son, partiendo del grito desesperado del «Soneto de la guirnalda de rosas», un poderoso llamamiento al arte poético. Lo primero que salta a la vista del lector es la *forma* poética misma, con una regularidad de guirnalda que rápidamente asocia al extraordinario trabajo métrico y sonoro. Guirnaldas serán todos los versos, dispuestos sucesivamente sobre el hilo de las repeticiones y ecos, que los sostiene todos.

Aquí sería interesante, pero lo dejo para más adelante, analizar este *llamamiento al estilo* a partir de la noción de *distancia* que Jacques Derrida desarrolla en *Éperons*. Como si con la invocación al estilo («¡Teje deprisa!») Lorca pudiera instalar un ir y venir infinito entre el contacto de la punta incisiva del cálamo y la distanciaci3n que supone, como medio. No faltan, en todo caso, las metáforas relacionadas con la incisi3n en los *Sonetos*, por ejemplo en el primer cuarteto de «El poeta dice la verdad»:

Quiero llorar mi pena y te lo digo  
para que tú me quieras y me llores  
en un anochecer de ruiseñores,  
con un puñal, con besos y contigo<sup>44</sup>.

Para acabar quiero indicar una pista que llevaría a un análisis simbólico, y lo haré a partir de una de las imágenes más impactantes de los *Sonetos del amor oscuro*, que tiene que ver con algo que fluye (a menudo es sangre) y con un árbol. Acompañado de tres imperativos, Lorca describe en el «Soneto de la guirnalda de rosas» el propio

43 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 51.

44 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 63.

lugar de enunciación como un *locus amoenus*, objeto de apropiación erótica:

Goza el fresco paisaje de mi herida,  
 quiebra juncos y arroyos delicados,  
 bebe en muslo de miel sangre vertida<sup>45</sup>.

El siguiente poema, «Soneto de la dulce queja» (era dulce la sangre melosa), despliega el paisaje después de la apropiación:

Tengo pena de ser en esta orilla  
 tronco sin ramas, y lo que más siento  
 es no tener la flor, pulpa o arcilla,  
 para el gusano de mi sufrimiento<sup>46</sup>.

Sorprende el choque no de registros pero sí de tonos, la disparidad de construcciones, y por supuesto la contradicción del sentir la pena de no poder sufrir más, que por otra parte es un *topos* de la poesía barroca. Pero es la imagen del «tronco sin ramas» en una «orilla» lo que más impacta. Árbol talado o bien contradicción de un tronco que hubiese crecido sin sustentar rama alguna, verticalidad sin vida, fuerza sin objeto. Es una poderosísima figuración del canto amenazado, agónico, que el lector percibe desde los primeros versos, fragilidad última y densidad formal absoluta.

La imagen suscita en mí un salto. Releyendo a San Juan de la Cruz, recordé que Paul Valéry había escrito que su primer traductor al francés, Cyprien de la Nativité de la Vierge, era el mejor poeta francés (justamente en su traducción de San Juan). Me puse a leer entonces a Valéry, y también un artículo que Jacques Derrida le dedica el año 1972, «Qual Quelle», recopilado en *Marges de la philosophie*. Derrida recupera un texto que el poeta francés dedica al agua de Perrier el mismo año 1935, y en él elabora una imagen que me ayudó a comprender el terrible «tronco sin ramas» lorquiano.

---

45 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 55.

46 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 57.

Considérez une plante, admirez un grand arbre, et voyez en esprit que ce n'est qu'un fleuve dressé qui s'épanche dans l'air du ciel. L'EAU s'avance par l'ARBRE à la rencontre de la lumière. L'EAU se construit de quelques sels de la terre une forme amoureuse du jour. Elle tend et étend vers l'univers des bras fluides et puissants aux mains légères<sup>47</sup>.

Boire!... Boire... [...] Il y a je ne sais quoi d'authentique dans l'accord du désir vrai de l'organisme et du liquide originel. Être altéré, c'est devenir autre : se corrompre. Il faut donc se désaltérer, redevenir, avoir recours à ce qu'exige tout ce qui vit<sup>48</sup>.

En Lorca la fuerza del árbol lleno del agua de los «arroyos delicados» no se esparce en la luz y el aire a través de las ramas (y de las hojas). Como si nos encontráramos, en la agonía de la poesía, justo en el momento en que el canto está a punto de parar y de quedar alterado. En «El poeta habla por teléfono con el amor», Lorca percibe el líquido de la voz del amor en la «dulce cabina de madera<sup>49</sup>» e inicia una «guirnalda» con las palabras «dulce» y «lejana». Se pone entonces en marcha una dinámica de flujos poéticos, y la voz poética al «alterarse» en contacto con el otro, renace, goza y muere en el llanto:

Tu voz regó la duna de mi pecho  
 en la dulce cabina de madera.  
 Dulce y lejana voz por mí vertida.  
 Dulce y lejana voz por mí gustada.  
 Lejana y dulce voz amortecida. [...]
 Dulce como un sollozo en la nevada<sup>50</sup>.

47 VALÉRY, Paul, *Œuvres I*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 203.

48 VALÉRY, Paul, *op. cit.*, p. 204.

49 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 65.

50 GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 65.

Lorca lo siente, grita (el soneto concluye con una exclamación), llama con toda su fuerza a la forma, y siente, inminente, la llegada del silencio, el «chorro helado»<sup>51</sup>. Creo que aquí radica uno de los secretos de los *Sonetos del amor oscuro*: cuando la voz del poeta canta, gime y canta buscando la voz otra, para saciar la sed, porque sabe que la propia está siempre a punto de ser interrumpida, es cuando la poesía encuentra su *punctum* erótico.

## BIBLIOGRAPHIE

*REVUE Europe*, nº 1032, Abril 2015.

« La pasión de García Lorca: así nacieron los *Sonetos del amor oscuro* », *Poética 2.0*. En línea: <https://www.poetica2puntozero.com/la-pasion-de-garcia-lorca-asi-nacieron-los-sonetos-del-amor-oscuro/>

ALEIXANDRE, Vicente, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2017.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes I*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

BONET, Blai, *Sonets*, Barcelona, Edicions 62, 2000.

BORDONS, Glòria, « Miguel Hernández en la obra de Joan Brossa », *Presente y futuro de Miguel Hernández: actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, p. 423-433.

BROSSA, Joan, *Poesía completa I (1940-1960)*, Barcelona, Univers, 2021.

---

51 Queda también para otra ocasión una lectura en paralelo de este motivo lorquiano junto a las extraordinarias elaboraciones simbólicas de los últimos libros de Perejaume, especialmente *Fonts líquides i fonts significades* (2017) y *L'Escrita* (2025).

- CONEJERO, Alberto, *La piedra oscura*, Madrid, Antígona, 2013.
- DE DALMASES, Pablo-Ignacio, *Los novios de Federico*, Córdoba, Cántico, 2024.
- DEL VECCHIO, Gilles ; RODRÍGUEZ LÁZARO, Nuria, *Lorca. Poeta en Nueva York*, París, Atlante, 2020.
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, París, Minuit, 1972.
- DE VILLENA, Luis Antonio, « La homosexualidad en Federico García Lorca », 14 de enero de 2013, <<http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/la-homosexualidad-en-federico-garcia-lorca/>>.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Sonetos del amor oscuro*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora, 2025.
- , *Sonnets de l'amour obscur*, (ANSELEM, Line, trad.), París, Allia, 2024.
- , *Sonetos del amor oscuro. Diván del Tamarit*, Barcelona, Lumen, 1996.
- , Granada, Comares, Fundación Federico García Lorca, col. Huerta de San Vicente, nº1, 1996.
- , *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1996.
- , *Cœuvres complètes I*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.
- GIBSON, Ian, *Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica, 2011.
- PEREJAUME, *L'Escrita*, Barcelona, L'altra editorial, 2025.
- PUJANTE, Ángel-Luis, « Shakespeare's *Sonnets* in Spanish: rescuing the early verse translations », en *Revista de historia de la traducción*, nº 3, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- REBASSA, Carles, *Sons bruts*, Barcelona, Proa, 2019.
- REINA, Manuel Francisco, *Los amores oscuros*, Barcelona, Planeta, 2012.
- REVERTE, Isabel M., « Lorca: la historia oculta de los sonetos de amor (1) », *ABC*, 2 de septiembre de 2012.

SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1983.

VALÉRY, Paul, *Œuvres I*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,  
1957.

LA ANATOMÍA DE LA LUZ.  
CORPOREIDAD MÍSTICA EN LA POESÍA  
DE EMILIO PRADOS (MÁLAGA, 1899-MÉXICO, 1962)

---

*Juan Carlos Baeza Soto*



*A F. Chica, C. Blanco Aguinaga y A. Carreira*

«*Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent.*»

Paul VALÉRY, *Le cimetière marin*

En *Memoria de poesía* (1926-1927) y *Cuerpo perseguido* (1927-1928), Emilio Prados descubre rotundamente al otro, y experimenta lo que Carlos Blanco Aguinaga nombra «el tiempo del hombre»<sup>1</sup>. A pesar de que un poema sea una representación visual y no la realidad (la imagen del cubo, en efecto, no presenta, por ejemplo, las doce facetas del cubo y el cubismo, a pesar de la finura de su propósito, se reduce a un cuadro plano, que no es cúbico), Prados intenta cuestionar las contradicciones de la imagen poética, a través del estudio del cuerpo y del amor físico. De hecho, sin el cuerpo no podemos palpar, sacudir, disparar, tocar, cantar, o mover lo que vemos; sin su propio cuerpo, ni el de la alteridad, el «yo» no puede descubrir las cualidades objetivas de lo que observa. Sin el cuerpo, el poeta no puede pretender tener acceso a la «cosidad»<sup>2</sup> del mundo, porque

---

1 Según la expresión de Carlos Blanco Aguinaga, *Emilio Prados: vida y obra*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga, Centro Cultural «Generación del 27», 1999, p. 104.

2 Según Edmund Husserl, *Chose et Espace. Leçons de 1907*, Paragraphe 61, París: PUF, 1989, p. 195, in Louis Allix, *Perception et réalité. Essai sur la nature du visible*, París: CNRS, 2004, p. 163.

el mundo, fuera de la percepción humana, cambia y exulta, se ofrece y se evade. Entonces Prados desea encontrar la fuerza del poema, que sea el entrelazado de la poesía y de la representación, del objeto y del sujeto, o de su percepción y de la matriz dinámica de lo visible, ya que la poesía erótica es una múltiple geografía de la negación de la Nada que valora a través del signo una prueba encarnada de nuestra humanidad.

#### LA CUESTIÓN DEL CUERPO Y DE LA ALTERIDAD

*Memoria de poesía* es una serie de trece poemas que Prados publicó por primera vez en su *Antología*, publicada en 1954 en Buenos Aires (ediciones Losada). Pero dejó otros diez poemas de esta colección inéditos<sup>3</sup>. *Cuerpo perseguido*, en cambio, es una colección completa que Prados publicó en México como la primera parte de su antología *Memoria del olvido*, publicada en 1940 en las Ediciones Séneca. El hecho de que Prados retome estos poemas durante su exilio mexicano demuestra que les concede un lugar destacado en la representación de su creación poética. Esto es tanto más importante si observamos que los hace conocer después de la guerra y nos recuerda que, en los años 20, después de haber buscado y explorado la comunión con la naturaleza, Prados decide salir en busca del otro y de la alteridad, en el cuerpo humano:

Vive Prados el amor tal como se le había revelado desde el fondo de su más intangible misterio en la contemplación de la Naturaleza. Sigue, desde luego, la atracción alucinada de los sentidos por el cuerpo de la realidad que se ofrece a ellos; pero así como antes contemplaba Prados a los cuerpos del día y de la noche, del mar y del cielo, mientras cruzaban «despacio sus pétalos» hasta

---

3 C. Blanco Aguinaga y A. Carreira, los editores de las *Poesías completas* (2 tomos, Madrid, Visor, 1999) de Emilio Prados publicaron en el primer tomo los poemas que Prados decidió publicar en su *Antología* (P. C., T. I, 377-395) y en el segundo tomo publicaron los poemas inéditos (P. C., T. II, 737-749).

penetrar el fondo incorpóreo de que eternamente son sólo Forma en el Tiempo, son ahora su cuerpo y el cuerpo amado los que pretenden «cruzarse», sirviéndose mutuamente de apoyo para huir de sí mismos, para perder su carne por el sueño y nacer a la vida sin antagonismos de la paz y el equilibrio eternos<sup>4</sup>.

Prados iba antes de la temporalidad a la esencia, ahora se dedica al cuerpo del otro y decide de ahora en adelante pasar por su propio cuerpo y por sus propios sentidos para alcanzar lo absoluto con el otro, sin dejar de volcarse en una total subjetividad: «Cerré mi puerta al mundo; / se me perdió la carne por el sueño... / Me quedé, interno, mágico, invisible, / desnudo como un ciego. // Lleno hasta el mismo borde de los ojos, / me iluminé por dentro. // Trémulo, transparente, / me quedé sobre el viento. / Igual que un vaso limpio / de agua pura, / como un ángel de vidrio, / en un espejo.» (P. C., T. I, 288). Mediante el análisis comparativo («como», «igual que») Prados delimita de manera más precisa el campo de los significados. Así, aunque Mallarmé quisiera eliminar la palabra «como» del diccionario, Prados se sirve de la comparación para definir el pensamiento del otro como el lugar de la confrontación cotidiana, ya que pensar es comparar dos términos que el espacio mismo de la página instaura, porque escribir dos palabras es comparar el principio de creación con lo real que conjuga lo distinto en el reconocimiento del infinito y en la evidencia de la insignificancia de la unidad lingüística definitiva. Por eso, embriagado de amor en el cuerpo del otro, Prados vive la agradable alienación y la confusión placentera del goce amoroso: «Persiguiendo tu mano / me he perdido en mi pecho... / (El cielo, por tu sangre, / me busca por mi cuerpo.) (P. C., T. I, 290).

Prados se interesa en el cuerpo, porque es una fenomenología que manifiesta lo que soy, y en el cuerpo intenta, por la confusión de los sentidos, constituir en el cuerpo del otro una mediación para encontrar, en la diferencia, la identidad de su ser único, y esto al mismo tiempo, ya que es imposible saber lo que sería ser antes del nacimiento y después de la muerte, fuera de este cuerpo. Así, a partir

---

4 C. Banco Aguinaga, *op. cit.*, pp. 104-105.

de nuestra entidad podemos cuestionarnos y, desde nuestro cuerpo, desde la vida y desde nuestro ser encarnado en cuerpo, podemos acceder a preguntas metafísicas que, paradójicamente, hacen que el mundo adquiera un sentido concreto y legítimo: «Mi horizonte sin párpados / bajo tu piel se ha hundido. / Mis pies no se sostienen... / ¿Es tu cuerpo este abismo? (P. C., T. I, 291). En esta pregunta, Prados esquivo la respuesta porque el abismo de la observación del cuerpo del otro presenta la tensión del cuerpo entre el ser y el tener, ya que, en el amor, definimos un cuerpo positivo, pero opaco, que se posee, que se toca y se adapta a la existencia, pero también descubrimos un cuerpo casi transparente en el que somos y existimos, sin darnos cuenta, y que se manifiesta, por ejemplo, en la angustia y la enfermedad, como en el poema «Lo irreparable»: «Cuando nos separamos, / —cuando huiste— / quedamos sólo uno: / tan sólo una semilla, / un huerto, un solo árbol. / Después, cuando volviste / —cuando nos encontramos / de nuevo—, no nos reconocimos; / éramos dos y ahora para siempre: / dos árboles, dos sombras, dos silencios.» (P. C., T. II, 741)<sup>5</sup>.

De ahí la angustia esencial que plantea la obra pradiana frente a la alteridad: entre estos dos polos, ser y tener, deambulamos en la búsqueda del alma que expresa el espesor de lo que supera o de lo que excede al cuerpo, porque, como cuerpo transparente a sí mismo, el cuerpo sería invisible a sí mismo, sería una especie de cuerpo sin espesor y sin sombra. Por eso el cuerpo debe expresarse mediante la posesión, por el tener, en experiencias corrientes, es decir, en una vida encarnada; de lo contrario, se perdería y, sin espíritu, el cuerpo caería en la masa del enigma:

Yo no sé si esta mano  
que ahora va por mi frente  
como una esponja por la memoria,  
va por mí y es mi mano,  
o está cruzando el cielo,

---

5 Ver igualmente el poema de *Cuerpo perseguido* cuyo título es «Anochecher (Angustia)» (P. C., T. I, 312).

o va por los espejos  
 sin fuerzas ni albedrío.  
 [...]
 ¿Quizás aún no he nacido  
 y esté precisamente  
 naciendo de mi mano?  
 Yo ya no sé si el mundo  
 vivirá por su ausencia,  
 ni si la estrella roba  
 su carne por mis ojos...  
 Ya no sé si la aurora,  
 la fuente o la tristeza  
 son mi cuerpo en mi mano,  
 mi soledad o el agua... (P. C., T. I, 292)

Por eso, frente al misterio y a la ignorancia, que expresa a través de la repetición de «No sé» y de las numerosas preguntas, Prados explora las sensaciones que son indicios de nuestro ser, pero que dependen también de la corruptibilidad del cuerpo, porque al estar fuertemente inscritas en el tiempo, las sensaciones nos hacen sentir lo que escapa al tiempo. No es de extrañar, por lo tanto, que Prados titule su colección *Memoria del olvido* (1940) y que en ella inscriba, en primera parte, su reflexión sobre el cuerpo, ya que las sensaciones nos inscriben en el hilo efímero del tiempo (olvido), lo que no excluye que las sensaciones puedan, como lo ha demostrado Proust, volver inesperadamente a la reminiscencia de la infancia (memoria): «Yo me he perdido, porque siento / que ya no estoy sino cuando me olvido; / cuando mi cuerpo vuela y ondula, / como un estanque entre mis brazos. // Yo sé que mi piel no es un río / y que mi sangre rueda serena; / pero hay un niño que cuelga de mis ojos / nivelando mi sueño como el mundo.» (P. C., T. I, 297).

Ahora bien, si Prados rechaza la confusión de los dos cuerpos, es porque sabe que las sensaciones sitúan el cuerpo respecto a sí mismo cuando las sensaciones de sus propios movimientos y paralelamente las sensaciones globales del mundo se reciben simultáneamente a través de la mirada del amante que observa el mundo y a través de los ojos del que está amando: «Mi calor y tus ojos / vuelan

ya confundidos. / Tu mano está en mi mano; / el aire ya no encuentra mi camino, / la voz de un niño, puede / cambiarme por un pájaro... // ¿Está todo cumplido?» (P. C., T. I, 298). En el otro, Prados ve su cuerpo en negativo, pero, en el exceso amoroso, apela a sus sensaciones y a su afecto, y estos dos polos le obligan a deambular en la existencia mediante un cuerpo rebelde y anónimo que se difunde desde un trasfondo misterioso e inalcanzable; y aunque sea palpable el cuerpo amado, éste desencadena una frontera ilimitada en la que la existencia se traduce por el sufrimiento de la pérdida o, al contrario, por el placer del éxtasis carnal que de manera limitada se realiza en el placer físico, pero que absorbe rápido a los amantes en la pérdida del sentido o de la realidad: «el afecto lleva, por así decirlo, el exceso en el otro sentido, en el de un cuerpo tan excesivo que parece invadido — mientras que, en la sensación, al contrario, se excede desapareciendo en el mundo — y con respecto al cual la vida normal aparece como «etéreo» y casi sin cuerpo»<sup>6</sup>.

Comprendemos, por tanto, la perplejidad del cuerpo pradiano ante el mundo y, una vez más, la experiencia del cuerpo es, para Prados, el momento de una transfiguración que nos hace acceder a los seres y a las cosas, hasta el punto de confundirnos con ellos: si el amor exalta, también destruye, por el odio o los celos, y también aniquila al objeto odiado. La exaltación lo es también de sí mismo y del mundo, y por tanto coloca al individuo en el corazón del mundo y en el corazón del otro en el mundo, mundo que se ha hecho cielo total, sin memoria y sin olvido; como lo afirma el poeta en «Signo de luz»: «¡Cómo se va saliendo por mi frente / clara, serena, toda mi memoria / y, huyendo por el cielo derramada, / libre, su anhelo cambia en cuerpo vivo!... // Sangre al fin de la tarde, arriba queda, / igual que un agua en tránsito, desnuda, / ya de la limpia estrella compañía / y hondo espejo sin carne del silencio.» (P. C., T. I, 389)

---

6 Marc Richir, *Le corps. Essai sur l'intériorité*, París: Hatier, 1993, p. 13: «l'affection porte donc, pour ainsi dire, l'excès dans l'autre sens, dans celui d'un corps à ce point excessif qu'il en paraît envahissant — alors que, dans la sensation, au contraire, il s'exécède en s'évanouissant dans le monde — et par rapport auquel la vie normale paraît comme «éthérée» et presque sans corps».

Como lo muestra el propio campo semántico («cielo», «espejo sin carne del silencio», «sangre», «caudal», «transparente»), la exaltación lírica pradiana encuentra una base en el nombre y la palabra, así como en la exclamación sostenida inscrita en la forma clásica del hendecasilabo. Pero a través de una forma visible y musical que se graba en el pensamiento, Prados insiste en el carácter efímero de esta reminiscencia total indicando un caudal de imágenes y de sensaciones. Pero, gracias a los puntos suspensivos que utiliza a menudo en sus poemas hace integrar la unión total a la marcha del mundo. También, incluyendo su poema en su *Antología* de 1954, Prados lo coloca en la apertura de la selección de poemas que hizo a partir de *Memoria de Poesía* (su antología de 1940). Y para insistir en la noción de transfiguración, en su antología le da a la parte que llama *Memoria de poesía*, un subtítulo que él llama magistralmente «Brocal del éxtasis» y luego pone el título «Signo de luz» como apertura<sup>7</sup>. La palabra es entonces un asiento de piedra que pone los límites del éxtasis en el campo del agua, de la purificación, de la elección antológica pero también del movimiento circular de la forma y del agua, de la creación divina así como artística.

Por lo tanto, Prados insiste en el hecho de que, a través de la carne, el mundo nunca es neutral y que nuestros supuestos conocimientos abstractos y objetividades del mundo son solo aberraciones, dado que el conocimiento en sí mismo, que está relacionado con nuestros estados de ánimo de seres encarnados, se superan en el descubrimiento del mundo. Por eso, el éxtasis del mundo al que Prados tuvo acceso a través del amor físico y la carne del verbo, procede del sentido etimológico del asombro: del latín popular «extonario», que quiere decir «fulminar» o «tronar». Y, en este caso, el éxtasis pradiano se une al «thaumazein» griego, que surge de los seres y de las cosas en una memoria original que resuelve el conflicto amoroso de los cuerpos sometidos a la diferencia y a la alteridad, así como lo expresa en «Fuentes de bautismo» (P. C., T. I, 385-386):

---

7 E. Prados, *Antología (1923-1953)*, Buenos Aires: Losada, 1954.

Estamos en los nombres:  
 en el nombre del nombre,  
 en el agua del nombre,  
 en los nombres del agua,  
 en el nombre desnudo,  
 en los huesos del nombre,  
 en el agua del nombre,  
 en los huesos del agua...  
 Dentro del nombre propio  
 —¡latigazos!, ¡espadas!—.  
 En nuestro propio nombre  
 —¡latigazos!, ¡espadas!—.  
 En el nombre del padre  
 —¡sangre viva en las sienas!—.  
 En el nombre del Hijo  
 —¡sangre viva en las sienas!—.  
 En el nombre del Aire  
 —¡sangre viva en el aire!—...  
 En las sienas del nombre  
 —¡sangre viva en el agua!—.  
 En las sienas del agua  
 —¡agua viva en la sangre!—.  
 En la sangre del agua  
 —¡agua viva en el agua!—.  
 En las sienas del alma  
 —¡alma viva en el agua!—.  
 En el agua del alma  
 ¡sangre viva en el alma!—...  
 Estamos en el agua:  
 ¡en el sueño del alma!  
 ¡en el alma del alma!  
 ¡en la carne del alma!

A través del isotopo del agua, Prados establece el carácter repetitivo del lenguaje y define el elemento de la naturaleza como tema de un enunciado que se inscribe en el contexto creado por los elementos que lo precedieron. El «todo» es el producto de una unidad que

no deja de producir nuevas informaciones que revelan la incompatibilidad ontológica de dos dominios semánticos. El poema es entonces solo la búsqueda desenfadada de música y sonidos: «a» / «a» en los términos «agua», «alma» y en «a» / «e» de «Sangre», «aire», «carne». Estas repeticiones ocultan el deseo de la unidad en el abismo, pero también dirigen la palabra hacia el pensamiento («sueño») del alma; y también en el eco de la materia elusiva que llega siempre a una unidad inmaterial. Es interesante observar que Prados también retomó este poema en su *Antología* de 1954 (p. 65), lo que demuestra su concepción problemática del mundo. De hecho, detrás de la felicidad, Prados señala la angustia de la soledad de uno en el otro. Aborda muy pronto este tema en *Memoria de poesía*, invocando el lugar del pensamiento en nuestra relación con el otro. En efecto, en su *Antología* de 1954, el quinto poema, «Presente ausencia» de la sección «Brocal del éxtasis», plantea el problema de los presupuestos del pensamiento en nuestra relación con el mundo: en efecto al surgir un pensamiento se despliega la perplejidad ante el espectáculo del mundo, y en este asombro se concentra el cuerpo del otro porque surge el pensamiento cuando algo no se puede dar por descontado: «No te veía, pero te sentía / caer, desde tu pensamiento, / derramada en mi espalda, / como un calor de pájaro en el cielo... // Te hiciste toda pulso / derretido... // ¡Se te perdió la carne por el sueño!» (P. C., T. I, 379).

Para desear ver al otro, debe asumir el hecho de que tiene que entrar en el campo especulativo del otro. Pero también, asumiendo el amor que pertenece a lo extraordinario, se efectúa mecánicamente, y sin que el «yo» llegue a determinarlo, el surgimiento del pensamiento, que no tiene principio más que en la aparición conjunta del éxtasis, del asombro y del encuentro. Todo pensamiento nace, por lo tanto, de la anunciación / aparición del cuerpo del otro: porque todo pensamiento está en sí mismo en la cohesión intrínseca del movimiento, del surgimiento de lo que le sorprende en una alteridad. Considerar que el encuentro con el otro plantea un conocimiento supone, obligatoriamente, que sabemos previamente lo que significa la alteridad o que conocemos el significado de lo extraordinario dentro de lo cotidiano. Es por eso que la reminiscencia pradiana se mezcla con la eternidad.

Ahora bien, esto no es sorprendente, ya que, desde el nacimiento, se oponen en el individuo dos saberes inmediatos: *tiene* un cuerpo y *es* un cuerpo. Estas son dos propuestas que, irremediablemente, le revelan una diferencia; la diferencia paradójica entre un interior evidente y claro y un exterior opaco e incierto. Este exterior, Prados, lo encuentra de la manera más breve en la naturaleza, allí donde le es más cercana y asequible; sin embargo, la naturaleza es, a la vez, muy distinta, porque la naturaleza se expone a través del cuerpo del que la observa y así adquiere numerosas dimensiones. Por eso, después del éxtasis amoroso, Prados descubre que ese cuerpo que le puede guiar según su propia voluntad exige también lo debido y muestra que también es el sujeto de la estricta necesidad impuesta por la realidad. En un primer momento, el cuerpo le hace sentir al individuo que es único; y, sin embargo, rápidamente el individuo lo ve cambiar, lo ve convertirse, irremediablemente, hasta el punto de no reconocerlo más. Y donde el cuerpo quería ser primero y único, muy rápidamente se vuelve diferente y resulta sometido a la dispersión del Ser porque el acto erótico es una «experiencia total y que jamás se realiza del todo porque su esencia consiste en ser siempre un más allá»<sup>8</sup>.

#### LA FUSIÓN EN LAS LLAMAS DE LA ILUSIÓN

Por ejemplo, en el poema «Sueño» la tentación de lo mismo revela las paradojas de la unidad erótica: «Te llamé. Me llamaste. / Brotamos como ríos. / Alzáronse en el cielo / los nombres confundidos. // Te llamé. Me llamaste. / Brotamos como ríos. / Nuestros cuerpos, quedaron / frente a frente, vacíos. // Te llamé. Me llamaste. / Brotamos como ríos. / En nuestros dos cuerpos / ¡qué inolvidable abismo!» (P. C., T. I, 366). La ilusión es tanto más evidente cuanto que Prados emplea el doble sentido de «Sueño» (el sueño, que alude a la cama en la que se intercambian los cuerpos, y el sueño de la fusión,

---

8 Octavio Paz, *Corriente alterna*, México: Ed. Siglo XXI, 1967, citado por Jesús García Sánchez y Marcos Ricardo Barnatán, *Poesía erótica castellana*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1975, p. 10.

hacia el que conduce este intercambio); y la repetición de los dos primeros versos en las dos estrofas siguientes insisten en la necesidad de convencerse sobre la verdad del intercambio. Al insistir, gracias a la repetición, en la aspiración a la fusión amorosa, Prados no vuelve más que trágicos los dos últimos versos: el poeta repite la fusión en primera persona del plural del posesivo («Nuestros») y sin embargo, el abismo es el único resultado de tal aspiración. El deseo del amor fusional denuncia en filigrana la aparente plenitud y la imposibilidad de la unión absoluta: «Como tu amor, la Muerte, / soñando está en mis brazos. / En mis brazos, tendidos / al cielo como un árbol. // La muerte, adormecida, / se mece entre mis ramas. / (Tiembla arriba la luna; / bajo mi cuerpo, el alma)» (P. C., T. I, 307)

Y quizás sea en un poema como «Posesión luminosa» (P. C., T. I, 352) donde Prados intente aún más paradójicamente transformar en ausencia la presencia de la carne. Buscando la palabra y la imagen correctas, desea fundir en una sola imagen lo físico y lo espiritual, la presencia y la ausencia:

Igual que este viento, quiero  
 figura de mi calor  
 ser, y, despacio, entrar  
 donde descansa tu cuerpo,  
 del verano; irme acercando  
 hasta él sin que me vea;  
 llegar, como un pulso abierto  
 latiendo en el aire; ser  
 figura del pensamiento  
 mío de ti, en su presencia;  
 abierta carne del viento,  
 estancia de amor en alma.  
 Tú —blando marfil de sueño,  
 nieve de carne, quietud  
 de palma, luna en silencio—,  
 sentada, dormida en medio  
 de tu cuarto. Y yo ir entrando  
 igual que un agua serena,  
 inundarte todo el cuerpo

hasta cubrirte, y, entero,  
 quedarme ya así por dentro  
 como el aire en un farol,  
 viéndote temblar, luciendo,  
 brillar en medio de mí,  
 encendiéndote en mi cuerpo,  
 iluminando mi carne,  
 toda ya carne de viento.

En una forma extremadamente compacta, Prados demuestra la actividad del deseo así como de nuestro ser. A través de los infinitivos a menudo emparejados con gerundios («ser», «entrar», «irme acercando», «viéndote temblar», «inundarte», «quedarme», «luciendo, / brillar»), el mundo no es más que distancia entre la realidad y el deseo («quiero»), lo que termina construyendo una representación, un ideal o simplemente una creencia. Así Prados ilustra la inextricable relación de ausencia y presencia en nuestra relación con el ser y la alteridad. En el verso décimocuarto («nieve de carne, quietud»), Prados invierte la imagen clásica del objeto del deseo y del amor descrito como nieve (pureza del cuerpo y pureza del amor), ya que da al cuerpo de la amada toda su sensualidad cubierta de inaccesibilidad («blando marfil de sueño»), de belleza y dulzura, pero también de corrupción. Además, el poeta quiere ser la «figura» del calor, no el calor mismo, y esto, a pesar de la claridad del tratamiento de la penetración del cuerpo de la amada. En la segunda parte del poema, también, Prados superpone los contrarios, «nieve de carne», «carne de viento», para mostrar que su observación y el contacto con el cuerpo del otro tienen lugar en circunstancias concretas. Sin embargo, el cuerpo de la amada lleva a la ausencia del cuerpo («estancia de amor en alma») y es permanencia y ausencia, afirmación y negación de lo que aparece ante los sentidos del poeta. De ahí el aspecto atemporal de este poema («igual que un agua serena»), en el que puede brotar el sueño.

Pero, paradójicamente, la entrada en el cuerpo de la amada es también posesión del cuerpo amante («iluminando mi carne»): la ascensión que percibimos de inmediato en la larga forma del romance compuesto por 27 versos octosílabos desemboca en el descanso en

el viento y se logra paradójicamente yendo siempre hacia el interior de la materia humana. Por eso, en este poema, Prados apenas menciona un aspecto esencial del acto físico, las caricias. El cuerpo es, por tanto, el pretexto de una alegría infundada. El poeta trata de alcanzar la plenitud amorosa en la posesión de su propio cuerpo y no en el encuentro de dos cuerpos. Sin embargo, el cuerpo está siempre ausente de sí mismo, como si sobrepasara sus proporciones. El poeta comprende, por tanto, la ausencia como el modo de funcionamiento de la carne. Pero este conocimiento no es suficiente y no explica la necesidad de unirse al alma del otro. El cuerpo está, pues, cada vez más lejos, y se plantea la cuestión de la posibilidad de entrar en el otro, para hacer uno solo. Prados explica esta diferencia en un encabalgamiento muy simbólico entre los versos 9, 10 y 11: «[...] ser / figura del pensamiento / mío de ti, en su presencia».

Prados aísla la esencia y la conecta con el pensamiento a través de la figura, es decir, mediante la evocación material de la imagen. En un verdadero concepto, Prados explica que, en la ausencia continua de la persona y en el deseo de ir más lejos en el cuerpo aquel, sólo podemos desear eróticamente a la persona y, así, afrontar la idea paradójica de que es en la ausencia donde la persona es sí misma. Porque en aquel deseo, queremos y soñamos con poseer al otro y, por tanto, lo aniquilamos en la esfera privada de nuestro pensamiento; lo que acentúa aún más la dimensión enigmática del otro ya que el deseo destruye también la figura del otro, es decir la construcción especulativa o no que nos hacemos del ser deseado. Así, paradójicamente, el otro existe gracias al peso de su ausencia y a la gravedad de nuestra subjetividad. El romanticismo visionario de Prados transforma al otro en objeto de su creación. Y quien contempla el objeto del amor lo hace existir por los ojos. Pero siempre el Todo acecha y destruye la mirada meramente humana. Por eso el encuentro con el otro es siempre un encuentro con la soledad ontológica: «¿Tanta luz? ¿tanta muerte? / ¿tanta rosa en el día?... / (Curva el sol sobre el tiempo / sus llamas en sortija.) / [...] Tanta hermosura fuera, / de nuestro amor se olvida. / No me dará descanso / para alcanzar la dicha. // Con el sol sobre el cielo, / hoy nunca te vería, / que pesa más que el hombre / la luz que lo ilumina. // La noche, en cambio, tiene / al sol bajo sus aguas. / Sus páginas oscuras, / viven deshabitadas. // ¡Qué soledad

nos brinda, / para el amor, su estancia!... / (Toda la sombra es mundo / y, el mundo, tu mirada...)» («Cita hacia dentro», P. C., T. I, 380).

El cuerpo pradiano dice exactamente lo que expresa la palabra: movilidad. Porque el cuerpo se mueve y la palabra lo rodea, para controlar su desplazamiento. Por eso la diferencia surge de su propio cuerpo, a partir de las preguntas que se hace sobre su posesión y sobre la esencia que el cuerpo le revela. Y, tan pronto como habla de su cuerpo, se siente diferente, se ve a sí mismo y lo ve, por lo tanto, como un mundo completo y cerrado que le pertenece, y también como el objeto múltiple amenazado por la explosión. El cuerpo, en efecto, gana todo el campo de la representación y parece afirmar la toma de posesión del ser humano sobre el mundo: en el cuerpo, el hombre dice el poder que tiene, gracias a sus propios conocimientos sobre la naturaleza, y gracias al conocimiento de sí mismo. De ahí la ostentación, en nuestras sociedades dedicadas a la ciencia, de la desnudez y de su imagen. Pero Prados comprende ya, al interrogar profundamente al cuerpo del otro, que esta exhibición se inscribe en un proyecto de subordinación del sujeto a su sola y única forma, y que, incluso en el caso del humanismo más generoso, el cuerpo termina respondiendo a un modelo ideal cívico porque el cuerpo, siendo a imagen de Dios, está sometido al orden y a la sociedad. Foucault demostró<sup>9</sup> que el cuerpo responde a saberes y técnicas que regulan la vida del cuerpo. Es, por tanto, objeto de un adiestramiento social y, paradójicamente, en una extensión total de su representación, el cuerpo verdadero está sujeto a una mirada y a una imagen positiva, compuestas de clichés de representaciones sociales.

Emilio Prados, en cambio, observa el cuerpo desde un punto de vista fenomenológico y se da cuenta de que la palabra, a través de la imagen poética, puede también encerrar al misterio del mundo en lo pensable, lo indefinible o en el concepto; y a falta de captar lo real en su indecible singularidad, el poeta puede quizás asir al menos una parte esencial. Pero ocurre lo mismo con el cuerpo: puesto que el espacio es su dominio en la respiración y la voz, la palabra

---

9 Michel Foucault, *La volonté de savoir*, París: Gallimard, 1976, particularmente la p. 207.

lo fragmenta en la discontinuidad; pero, en lugar de congelarlo, lo inscribe en un principio de diferencia, ya que, en la palabra, el cuerpo es una discontinuidad móvil dentro de la movilidad general. De ahí el uso corriente y continuo, pero no menos preciso, del encabalgamiento versal o estrófico que acelera el ritmo o de los numerosos puntos suspensivos, paréntesis y preguntas que rebotan en la mente hasta crear nuevas suposiciones. Además, el cuerpo cambia y la palabra, gracias a la cual el ser que piensa puede decir: «Yo soy un cuerpo», se da cuenta de que la lengua puede en sí inscribir en el cuerpo una diferencia que es propia de su materia y, por consiguiente, el poeta, al escribir, comprende que de él a él y de él a su palabra se establece la discontinuidad. Por eso, en la mirada pradiana y su búsqueda de la fusión de los cuerpos, no hay que ver una búsqueda romántica y alegre. La caída de los cuerpos es el precio a pagar por la discontinuidad de un cuerpo que vive a través del cuerpo del otro. De ahí la búsqueda pradiana de un absoluto, de «una cita hacia dentro», de donde también, surgen conjuntamente, la presencia del abismo y de la imagen, ya que desde el cuerpo brotan las dudas y los cuestionamientos del hombre que es un ser ponderado pero no seccionable, es decir no inquebrantable. De hecho, al ser visible, el cuerpo se encierra en una imagen a partir de figuras normalizadoras que se supone lo liberan. La extensión de la visibilidad del cuerpo en la representación —sea erótica, prosaicamente publicitaria, pornográfica, mágica o misteriosa— conduce, por tanto, a un poder diseminado del cuerpo, que lo asimila a un imaginario coercitivo y regulador. Por eso el cuerpo pradiano es, por el contrario, ausencia y falta del otro: en su búsqueda infinita de fusión, Prados no hace más que denunciar la desaparición de la alteridad como garante de la infinitud.

De ahí el abismo, de ahí el silencio al que el otro es obligatoriamente sometido cuando su cuerpo se ve obligado a unirse a la desubstancialización, ya que, al ser sometido a una de-corporación surgida de lo imaginario, se instala en modelos efímeros. Así, el pensamiento de Prados quiere salvar el cuerpo, salvaguardando su identidad y su alteridad. No es de extrañar, por tanto, que el cuerpo de la amada esté ausente, puesto que está libre de su obsesión; tampoco es de extrañar que el mismo poeta desee, en el sexto verso, entrar en este cuerpo sin que éste pueda verlo: porque, a menudo, en el amor,

la fascinación deja paso a la posesión física y el amor deja su lugar a un juego social de dominado a dominante, y viceversa. En este caso, se olvida el cuerpo, mientras que Prados lo reivindica como punto de anclaje de nuestro pleno conocimiento.

En la desposesión amorosa se despersonaliza el cuerpo, de ahí la necesidad de Prados de añadir un adjetivo («luminoso») al título del poema, para insistir en el aspecto ontológico y místico de su relación con el otro: la luz ilumina y personaliza, individualiza al otro, en la iluminación de su cara y sus diferentes partes. Porque, sin la luz, se podría también caer en la confirmación más sensible de la sujeción del cuerpo a los modelos sociales: en lo informe se puede reivindicar la prolijidad de las formas, pero esto puede traducirse en una conformidad extrema, ya que no es porque todas las formas son posibles que se permite la deformación y la discontinuidad de existir. Por eso, en *Cuerpo perseguido*, la forma verdadera se nos escapa, y el cuerpo, en lugar de retorcerse en el cliché y la norma, se escapa en la luz, hacia una sublimación asumida. En efecto, Marcuse demuestra que, incluso en la sexualidad, el cuerpo puede ser objeto de una manipulación controlada, que vacía la sexualidad de su fuerza, modelándola sobre el espacio limitado de los intercambios regulados<sup>10</sup>. Prados, en cambio, realiza en el acto sexual la liberación de la libido y, en este caso, rechaza las imágenes desencarnadas que desregularizan el deseo en la cultura de la imagen: «posesión» significa penetración, y, en el estallido del cuerpo del otro, Prados puede hacer estallar la codificación de las imágenes relacionadas. En la revelación, el cuerpo se inventa y el conocimiento provoca el retroceso de sus propias fronteras, sugiriendo así la extensión de la posesión hacia el infinito de lo posible. Paradójicamente, Prados constata que, en el encuentro del otro, en el acto físico, nos encontramos solos porque nos encontramos entonces cara a cara con el conocimiento de nosotros mismos. Al igual que la disección, Prados sabe ahora que el ser no puede ser encerrado en la taxonomía, sino revelar en el cuerpo su

---

10 Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, Paris : Minuit, 1968, p. 99.

increíble diversidad<sup>11</sup>. En este caso el amor físico está lejos de representar el simple disfrute sexual y la luz devuelve al cuerpo toda su belleza y poder místico. Así, a la vista de las imágenes y de sus efectos, se constata con Prados que el fenómeno erótico puede desregularizar el cuerpo y expropiarlo mediante una edificación imaginaria. Por eso, en lugar de la imagen, Prados prefiere utilizar, en el noveno verso, la noción de «figura» («ser / figura del pensamiento»), es decir, que elige la forma exterior y física de un cuerpo, mientras que la imagen pertenece siempre al ámbito de la copia. Por consiguiente: «[d]esde el principio, como tratando paradójicamente de transformar en ausencia la presencia de la carne, busca el poeta la palabra que le permita fundir en una sola imagen lo físico y lo espiritual»<sup>12</sup>.

En el verso pradiano es palpable la herencia neoplatónica, pero hay que ver, en la búsqueda poética de esta paradoja, la presencia de un gigantismo que testimonia, a partir del cuerpo, el desbordamiento de la materia y la indeterminación indefinida de la experiencia. El cuerpo inestable se convierte en «figura» central, no imagen, a partir de la cual se deforman los objetos del mundo que entran en contacto con él: «Yo no sé si esta mano / que ahora va por mi frente / como una esponja en la memoria, / va por mí y es mi mano, / o está cruzando el cielo, / o va por los espejos / sin fuerzas ni albedrío. / [...] ¿Acaso esté sonámbulo? / ¿Quizás aún no he nacido / y esté precisamente / naciendo de mi mano? / Yo ya no sé si el mundo / vivirá por su ausencia, / ni si la estrella roba / su carne por mis ojos... / Ya no sé si la aurora, / la fuente o la tristeza, / son mi cuerpo en mi mano, / mi soledad o el agua...» (P. C., T. I, 292)

Este ejemplo, que reutilizamos, nos parece primordial en el camino que Prados emprende hacia el reconocimiento de la posesión del cuerpo del otro como fuente de paradoja. Por eso en el poema

---

11 Cf. Jean-Bernard Liger-Belair, *L'ombre nécessaire. Phénoménologie du corps*, París: Le Félin, 1990, particularmente el Libro I, «Croire. Savoir. Le piège de la différence», p. 29 y siguientes.

12 C. Blanco Aguinaga, Prólogo a E. Prados, *Cuerpo perseguido*, Barcelona: Labor, 1971, p. 11.

«Presencia fugitiva» el cuerpo se convierte también en la base del encuentro del infinito y de la nada (P. C., T. I, 314-315):

Al llamarlo la Muerte  
 —¡qué terrible amenaza!—,  
 se hizo su sangre pájaro,  
 gato, viento, locura...  
 el cielo sus entrañas.  
 Su carne se hizo huida:  
 idea, sueño de alas,  
 pensamiento en el grito  
 de una voz ni aun pensada...  
 (Por su amor sin fronteras,  
 la Muerte lo buscaba.  
 Cuando iba ya a prenderlo,  
 de él mismo se escapaba.)  
 Su piel era en la Noche,  
 como en el agua el alma:  
 voluntad de exigencia  
 inexistente de agua.  
 Su cuerpo siempre en tránsito,  
 su fuga iluminaba;  
 su fuga sin orillas,  
 sin horizontes, alta.

En esta presencia / ausencia del cuerpo y del otro, entre Eros y Thanatos, así como en el título del poema que se declina en los términos «huida» (verso 6), «Tránsito» y «Fuga» (verso 18, 19, 20), se instaura una estética de la desaparición, porque, por violenta y paradójica que sea, la estética pradiana del cuerpo posee una lógica humanista, abierta y mística que se opone a la lógica moderna que de tanto representar el cuerpo religioso, luego burgués con el retrato y por fin moderno gracias al desnudo, termina por hacerlo anónimo, de tal modo que se organiza una «banalización que acentúan y relanzan, en el siglo XIX, la fotografía, y luego, en el siglo XX, el cine, vectores de proliferación del cuerpo representado. Con este correlato que sería casi nauseabundo, la fatiga de aparecer por causa de

sobrefiguración»<sup>13</sup>. En este caso, la figura se ahoga en el academicismo, e impide toda forma de *aletheia*, es decir de auténtico «desvelamiento»: el cuerpo se vacía del aura de las esculturas sagradas y vativas y el aparecer se desgasta a fuerza de ser, y muestra su incapacidad para exponer otra cosa que lo que ya es mostrado o representado. Es, por tanto, en la paradoja que Prados salva el aparecer y fuerza al Ser a resurgir en la aparición y en la imagen. A fuerza de aparecer, termina demostrando en realidad su incapacidad para mostrar otra cosa que el «*déjà vu*». Por eso Prados tortura la imagen poética para evitar que el Ser se congele o, peor aún, se exponga en una sobrefiguración. Así, el panteísmo pradiano intenta responder a esta desmesura de la imagen y a la sobreexposición de la imagen: es en la paradoja y en la apertura del cuerpo roto que Prados asegura la expresión del cuerpo auténtico, moviéndose, nunca terminado, nunca uno, siempre susceptible de transformaciones naturales que no hacen del cuerpo y de la deformidad un objeto relegado a la esfera marginal del arte o de la medicina. Y por ende la mirada pradiana predica la ausencia en o por la ausencia, porque solo en el desvanecimiento constante de la mirada el alma del cuerpo y del mundo puede aparecer y recobrase: «Nació de nuevo el ojo / y halló el barco en su hueso. // Cerró de nuevo el párpado / y se lo llevó al alma. // Nació de nuevo el ojo / y encontró sola al agua. // Quedó el ojo temblando / entre el agua o el alma.» (P. C., T. I, 318).

Solo el ojo puede, por lo tanto, permitir la apertura y el despliegue del alma. Así, en otra paradoja, es el ojo que hace salir el cuerpo y la imagen del espacio circunscrito de la representación; y es en el rechazo de la objetividad que lo nuevo puede aparecer, porque, inconsciente de su corporeidad, puede ahora, en la inmediatez de la mirada, asegurar la semejanza con el infinito. De ahí, en la obra de Prados, la certeza de que la imagen es ausencia, ya que es el único medio que permite acercarse al cuerpo en su modo de aparición

---

13 Paul Ardenne, *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du 20<sup>ème</sup> siècle*, París: Le Regard, 2001, p. 443: «Banalisation qu'accentuent et relaient, au 19<sup>ème</sup> siècle, la photographie, puis, au 20<sup>ème</sup> siècle, le cinéma, vecteurs de prolifération du corps représenté. Avec ce corrélat qui tiendrait presque de la nausée, la lassitude de l'apparaître pour cause de sur-figuration».

y desaparición, en sus fluctuaciones y en sus ausencias. El papel de la imagen es mostrar algo que no se da a la mirada espontáneamente, ella lleva en sí misma la ambivalencia de la representación, que es imaginar lo que falta. Prados, que hereda de Platón la idealización del mundo inteligible, así como su advertencia contra la representación, recibe también de la Grecia antigua la idea del paso del símbolo al ídolo, y del ídolo al arte de las falsas apariencias que son la pintura y, sobre todo, la escultura. Por eso, Jean-Pierre Vernant precisa, a este respecto, que «hay, al principio de la empresa de figuración, la tentativa paradójica de inscribir la ausencia en una presencia, para encerrar al otro, el resto, en nuestro universo familiar»<sup>14</sup>.

De ahí, según su expresión, el paso de la «presentación» de lo invisible a la imitación de la apariencia: la imagen pradiana, por consiguiente, recoge necesariamente las contrariedades vinculadas al paso de lo sagrado a lo divino, y de lo divino a la sacralización del hombre en el ídolo, y hace nacer la doble paradoja de la imagen, que es presentarse como un intermediario entre lo invisible y los hombres, exigiendo mantener la distancia entre los hombres y lo invisible (dioses, Dios, el Uno). El cuerpo pradiano es, en este sentido, el receptáculo de esta problemática: hace lo invisible, hace presencia en lo invisible, pero también le da forma y materialidad, y una materialidad que hace visible y tangible lo Ausente, y, sin embargo, la imagen obtenida le recuerda al poeta, en cada momento, que lo invisible es inamovible. El cuerpo pradiano es, por tanto, ese algo manifestado, que testimonia una presencia ausente: el cuerpo es, en la poesía de Prados, el lugar de la presentación de la ausencia.

---

14 Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris: La Découverte, 1988, p. 341: «il y a, au départ de l'entreprise de figuration, la tentative paradoxale pour inscrire l'absence dans une présence, pour enserrer l'autre, l'ailleurs, dans notre univers familier» / «Hay, al inicio de la empresa de figuración, el intento paradójico para inscribir la ausencia en una presencia, para encerrar al otro, el otro, en nuestro universo familiar».

## CARNE Y CUERPO: EL EROTISMO DE LO SAGRADO RECOBRADO

Ahora bien, si Prados invoca particularmente, en «Posesión luminosa», el intercambio físico y el erotismo, es porque, en la materia del intercambio, el cuerpo, en su presencia, es a la vez él mismo y algo más que él mismo. El erotismo manifiesta otro sitio a partir de nuestra pertenencia al mundo y, de este modo, Prados acaba con el dualismo cristiano resultante del pecado original. Pero Prados tampoco quiere subordinar su propósito a la imagen, porque representar es ablandar la potencia de la carne y, por tanto, limitar su poder trascendente: en la imagen, en efecto, sigue faltando, pero sin alcanzar nunca la trascendencia. Prados evita, por la erotización de la carne, la divinización del hombre, pero también de lo profano, porque el hombre, una vez representado, refleja una parte de lo divino y, en este caso, reduce su poder, domestica lo visible y, paralelamente, hace alejarse lo invisible. Es por eso que el erotismo pradiano reinventa el cuerpo para no caer en el formateo de la forma erótica y escapar de los señuelos de la imaginación: de hecho, el cuerpo a menudo se construye a partir de la proyección de sensaciones, y de la dependencia de arquetipos. Y, al final, solo es unifiable en la imaginación. Por eso el intercambio físico, en *Cuerpo perseguido*, intenta a pesar de todo proyectar el cuerpo hacia lo insondable y hacia la pura naturaleza, mientras que lo imaginario termina por fijar límites que reducen el cuerpo a fisonomía o a ideales espectaculares (los hermosos cuerpos griegos) por los cuales los hombres no se contemplan, sino que siguen contemplando la belleza divina.

En la obra pradiana, al igual que en la pintura del inglés Francis Bacon, la presencia de la carne es única garantía del cruce de las fuerzas que van y vienen, de lo invisible y lo visible. Es sorprendente, en efecto, ver las correspondencias entre las carnes de Bacon y la carne pradiana: ambas intentan representar la velocidad de los movimientos de lo invisible. El hecho de que Francis Bacon exigiera que sus grandes lienzos llevaran un cristal para obligar al espectador a mezclar el reflejo de su cuerpo con sus ágapes carnales, corresponde a los juegos especulares en los que Prados nos sumerge en *Mosaico* o en *El misterio del agua*. También se puede notar el libre movimiento de la mirada que se realiza en ambos artistas en el presente, que

está siempre al borde de la nada y de la sorpresa. En resumen, Prados alaba el cuerpo que está siempre pendiente de la desintegración, tal como lo resume justamente en «Libertad»: «Verte así no. Lo que quiero / es: verte como si el día / fuera lo que es hoy mi cuerpo, / y, esto que va fuera de él, / esto que lo aprieta dentro, / lo que ahora es carne del aire, / fuera lo que es hoy mi cuerpo. / Preso en mí el día, cuajado / como en una fruta el hueso; / cubriendo mi cuerpo al mundo, / carne sin dueño del viento: / ni tú ni yo, ya sin sangre, / o en ti o en mí, ya sin reino.» (P. C., T. I, 331)<sup>15</sup>.

La presencia de la sangre tampoco es sorprendente, porque hace que la forma acceda a una variación, a los flujos y reflujos, e impone a la carne su vida y sus continuas transformaciones<sup>16</sup>. La libertad se paga a costa de la pérdida «del reino» (verso 13): ¿pero de qué reino se trata? ¿El reino de los cielos? ¿El reino de la mimesis y de la semejanza? ¿O el reino de la ilusión?<sup>17</sup>. De todos modos, Prados sabe que el abismo está en el cuerpo, porque, desde su perspectiva, el poeta no tiene opción: o bien, cree en las imágenes e imagina que su cuerpo se parece a ellas, como la estatua o el ídolo, o bien, relega la imagen al dominio de la ausencia y, en este caso, toda imagen refleja lo inesencial del cuerpo-materia frente a la inmortalidad del alma. Como heredero de Platón, Prados parece rechazar tanto la imagen como el cuerpo de la representación, ya que en ellos el cuerpo es «super-visible», y en la imagen más precisamente solo se limita a la plasticidad de la representación y atestigua que el cuerpo nunca ha sido más que una invención y un vacío que la imagen no deja de perseguir. De ahí la firme declaración de Prados:

---

15 Ver también el poema de la p. 338, que se termina por «Mi pecho sin estrellas / —párpados de tu ausencia sobre el aire—, / anda en busca del cielo / —presencia de tu cuerpo por mi carne».

16 Para un estudio profundizado del tema de la sangre en el arte ver COL., *Blood. Art, Power, Politics and Pathology*, Munich / Londres / New York, Prestel, 2001, particularmente el artículo de Valentina Conticelli, «Sanguis suavis: Blood between microcosm and macrocosm», pp. 55-65.

17 Cf. Claude Reichler (dir.), *Le corps et ses fictions*, París: Minuit, 1983, en particular el artículo de C. Reichler, «La création du corps sublime», pp. 109-127.

Porque me voy cierro los ojos,  
 para encontrar el borde de mi huida;  
 pero no sé si estoy huyendo en vano por mí mismo  
 o voy desmelenado y sin corbata,  
 cautivo en mi silencio sin memoria  
 o ando cesante y sin espaldas,  
 sin párpados, perdido por mi sueño...  
 Yo sé que soy romántico de huidas;  
 que sueño porque mi sueño es mi figura,  
 pero si persiguiera yo a mi ausencia  
 y a descansar saliera de otra hechura:  
 inmóvil me hallaría en pie en mi cuerpo,  
 como un fantasma mío de mi fuga. (P. C., T. I, 339)

En sus fugas, el cuerpo declara a la vez su absoluta libertad y el proceso en el que el mismo poeta quiere encerrarlo. Porque, versátil y aleatorio, el cuerpo encuentra en la imagen la unidad que le falta. Por eso el sueño («el sueño» de la primera estrofa) puede asumir en la obra de Prados el significado de pensamiento que implica la corporeidad del imaginario mismo. Estas filtraciones hacen eco de las famosas desapariciones de Prados en la región de Los Montes, donde escapaba del mundo, para meditar sobre la insostenible inconstancia del Ser. La ambivalencia de la imagen retiene lo que necesariamente falta, pero la imagen intenta confirmar esta ausencia, mientras que el ídolo convoca, en su materialidad no imitativa, a un dios imposible de restituir, porque pertenece al supersensible y al invisible. Por esta razón, Prados compra en Alemania numerosas obras que tratan del arte negro o precolombino, ya que estos dioses, en las artes llamadas primeras, no entran en la visibilidad más que para hacer notar a los hombres su poder, paradójicamente insuperable, ya que el lugar entre el aquí y el otro se mantiene en una cosmogonía contradictoria. La imagen, en cambio, mantiene la ausencia y la recalca, la encierra en la *mímesis* y en la representación figurativa, de modo que la frontera entre lo visible y lo invisible está siempre amenazada, hecha evanescente, hasta el punto de que los dioses terminan por abandonar el espacio de los hombres. Sensible a esta intrusión, el cuerpo pradiano intenta entrar en comunión con el mundo, para salvaguardar la

armonía cosmogónica que se establece entre el arte y los dioses, entre el arte y la naturaleza.

De ahí, en *Cuerpo perseguido*, el movimiento, el deseo y la sexualidad que, más allá de la palabra poética y de la imagen, empujan al poeta y al lector hacia la evasión, el abismo y las contradicciones de un ser finito: «El desierto comienza por los ojos. / Tu carne ¿es aún más dulce bajo el sueño? // ... Cerca como tu propia imagen / lejos como tu propio cuerpo, / mi soledad me ha sorprendido / como una forma humana: / como un ser invisible.» (P. C., T. I, 304).

En la diferencia formal entre el dístico y el quinteto, Prados señala las complejidades de la materia frente a la imagen, de uno frente al otro. Y excluyendo el término «carne» en el segundo verso bajo el enigma del sueño y del recuestionamiento, Prados le atribuye a la carne toda su independencia ontológica. Y así en el poema «Afirmación» (P. C., T. I, 325-326), explora y desconstruye aún más nuestra supuesta materialidad lingüística:

Sin tintas en la frente;  
 sin lenguas en los brazos,  
 ni razón; sin ejemplo,  
 todo mi pecho blanco  
 sin posible escritura,  
 ya por fin, despegado  
 de esta carta de historia,  
 a mi papel escapó  
 sin palabras, sin nombres,  
 sin memoria en las manos,  
 sin pluma, el Tiempo muerto  
 sin rostro y sin Espacio.  
 [...]  
 ¡Qué sereno en el cielo  
 mi corazón sin labios  
 sueña libre, desnudo,  
 flotando como un barco!  
 Mientras que sobre el suelo  
 mi cuerpo desplumado,  
 ¡qué papel sin espejos  
 enreda entre tus manos!

Este último poema, que forma parte de la sección «Nuevos vínculos», muestra claramente que, en la escritura y en la imagen positiva del mundo, hay que romper sin cesar la ilusión de la presencia; y luchar contra la fijación de las cosas por las palabras. En el desapego a la narratividad («despegado / de esta carta de historia») y en la puesta en tela de juicio de la corporeidad poética («mi cuerpo desplumado, / qué papel sin espejos / enreda entre tus manos»), Prados hace de su soporte —la escritura y el uso de las imágenes— el lugar de la huella, porque ésta manifiesta la desaparición, pero también la transmutación de lo que se depositó en la tinta, es decir, en el movimiento de la pluma y de la mano. De esta manera Prados escapa del antropomorfismo de los dioses y de la tiranía de la impresión: su visibilidad, en nuestro mundo, está tan ausente que las divinidades se han convertido en hombres (el artista, el político, el deportista, el modelo) pero, en la imagen del cuerpo inacabado, Prados infunde la semejanza y el respeto de lo invisible, y esto, incluso en la evocación de la muerte en su poema «Presencia fugitiva»: «Lo buscaba la Muerte... / ¡Qué terrible amenaza ! // (La Muerte en él perdida, / por él se hundió burlada)» (P. C., T. I, 315).

El uso constante de paréntesis muestra que incluso la muerte, a pesar de su personificación, sigue siendo un cuerpo del Ser, que lo hace un avatar de sí mismo. Prados dispone así al humano en el rango de lo invisible y sugiere que el hombre tiene un alma. No es fácil demostrar esta idea llana y simple, dado que, si hubiera desarrollado una temática erótica tradicional<sup>18</sup>, el cuerpo aparecería como perfecto y, por consiguiente, como un cadáver captado en el imaginario sexual del hombre, captado en la figuración que asume su propio artificio. Prados, al contrario, evoca la representación de la muerte a través de la evocación del cuerpo, y nos dice simplemente que la verdadera imagen, al incluir el cuerpo, lo mata y revela las propias imposibilidades de la representación. Y esto, en nuestra opinión, fuera de toda alusión a la «pequeña muerte» resultante del placer sexual. Prados utiliza en efecto a sabiendas la mayúscula para

---

18 Tema en profundidad, con hermosas ilustraciones, por Xavier Domingo en su libro *Erótica hispánica*, París: Ruedo Ibérico, 1972.

definir a la Muerte. De ahí, en *Cuerpo perseguido*, el sentimiento de un deseo insatisfecho o, al menos, siempre presente en el poema, ya que a pesar del erotismo de la penetración sexual, la imagen pradiana se niega a la evidencia del acto y a la pornografía. El deseo pradiano suscita más el movimiento que el deseo de saciar, ya que sólo en el deseo perpetuo el hombre encuentra la fuerza para proseguir su existencia; y así lo expresa en los versos de «Negación»: «Sin sueño, en pie en los bordes / de tus memorias altas, / mi cuerpo sin espejo / ¡qué honda muerte aguardaba! // Posándose en mis hombros / como palomas blancas / débiles y seguras / tus manos me empujaban.» (P. C., T. I, 374).

Es, por lo tanto, solo en la negación (atracción / repulsión, eje fundamental del deseo) que la imagen del otro puede ofrecerse sin espectro y, por lo tanto, sin artificio (verso 13: «mi cuerpo sin espejo»). Ahora bien, en su *Antología* de 1954 (pp. 105-106), Prados añade al final de este poema otros seis versos: «No hubo dolor: mi cuerpo / se hundió lento en la Nada. / Roto todo el misterio / que encendió mi Esperanza / —fugaz herida eterna—, / quedé muerto en tu alma»<sup>19</sup>. Veinte años después de la escritura de *Cuerpo perseguido*, sigue insistiendo en los estrechos vínculos que la nada y la eternidad (a través del oximorón «fugaz herida eterna»), el amor físico y el infinito, deben mantener para que aparezca el alma. Esto es tanto más cierto cuanto que en las *Poesías Completas* (Visor, 1999), «Negación» es el último poema de *Cuerpo perseguido*, mientras que en su *Antología* de 1954, Prados coloca este poema en la sección que llamó «Tránsito» como para recalcar el flujo de su palabra y de su memoria. Para cerrar la parte dedicada a *Cuerpo perseguido* en su *Antología*, Prados añade un poema que llama «Nuevo ser» y que sintetiza la inconstancia temblorosa de su ser frente a la Naturaleza:

X  
 Nuevo ser  
 ¡La Noche!...  
 (¿Es que tu carne...)

---

19 *Antología (1923-1953)*, Buenos Aires, Losada, 1954, p. 106.

¡Silencio!...  
 (¿Acaso el Aire...)  
 ¡La Luz!  
 ¡La Piedra!  
 (¿El Sueño...)  
 (Un pájaro en mi pecho,  
 cruza abierto tu sangre.)<sup>20</sup>

En realidad, en el corpus original de *Cuerpo perseguido*, este poema se llama «1ª ausencia» y pertenece a la primera parte de *Cuerpo perseguido*, que Prados llama «Memoria del olvido». «1ª ausencia» es la conexión entre el final de la primera parte («Memoria del olvido») y la segunda, que se llama «Forma de la huida». Así, cualquiera que sea el lugar de este poema en la obra original o antológica, y cualquiera que sea su título, Prados confiere a la carne el poder de la naturaleza una y múltiple, individual («pájaro») o difusa («la Noche») porque la carne es a la vez ausencia ontológica del Uno y promesa visible de la propia trascendencia humana. En los dos últimos versos, que Prados añadió al poema original, insiste (poniéndolos entre paréntesis) en la posibilidad que tiene su carne de revivir en la sangre de la alteridad, ya sea humana, animal o ontológica. El Ser nuevo, por lo tanto, es siempre una primera ausencia, y el panteísmo pradiano confirma en el cuerpo del otro que, para representarlo, es necesario situarlo más allá del corazón, es decir, en un más allá sensible, ingenuo o romántico. El verdadero romántico siempre está huyendo de la declaración de su objeto; y la reflexión sobre el cuerpo —un cuerpo que Platón denunció en *Fedón* como la prisión del alma, jugando con la asociación de las palabras «soma» («cuerpo») y «sema» («tumba») — muestra bien que Prados supo ver en este juego de palabras toda la problemática del cuerpo, porque «sema» quiere decir también «signo», y quizás solo en la muerte, porque «soma» quiere decir también «cadáver», el cuerpo asume su total y paradójica libertad. La «carne» pradiana se presenta como lo que, más allá de la vida representativa del cuerpo fijo, es y existe ante todo: es decir,

20 E. Prados, *Antología (1923-1953)*, op. cit., p. 115.

signo de muerte, canal vacío que sólo la imagen puede inmortalizar y transformar en efigie. La imagen es, pues, en esencia, paradójica, porque se sitúa en el límite de estos dos estados: es recuerdo de lo vivo, huella de una vida pasada y, también, presentación del vacío.

PALABRA: SIGNO POÉTICO HECHO CARNE  
EN EL CUERPO DESVANECIDO

Así, la imagen poética es similar al cuerpo: se encuentra en una tensión de reversibilidad, de presencia y de ausencia propia del cuerpo difunto, signo de una palabra muerta que espera la voz para revivirlo. Como la imagen de la efigie del cuerpo, la palabra poética pradiana humaniza el deseo y hace de la espera y de su corolario, la muerte, una mediación hacia un más allá; es signo de una continuidad entre lo terrenal y lo invisible. Como el cuerpo, es una figura de la alteridad, porque al representar lo visible, transforma lo visible visto en visible mirado o leído, y hace del acto de la observación una vida en acto. Solo en este acto lo visible se vuelve representable y la palabra poética se convierte en augurio de una muerte más allá de la vida, porque, al igual que la imagen, si quiere llegar al Ser, debe conferir al cuerpo que describe el estado de visible, en vías de desaparición, para que el poema se comprometa en una visión, no mimética, sino resueltamente activa. La palabra / cuerpo es signo hacia los demás, es hueco y pliegue de palabras, es la garantía de que de lo inerte nace lo único; y de la visibilidad, la mirada puede llegar al Ser. Escapando así de toda visión naturalista —es decir, relativa a las teorías de la naturaleza—, Prados, al igual que Husserl<sup>21</sup>, hace la diferencia entre el cuerpo y la carne. El cuerpo es el envoltorio que anuncia el vacío, mientras que la carne es el nombre más elemental del Ser y, por tanto, del aparecer, es decir «esa carne de lo

---

21 Cf. Roland Quilliot (dir.), *Le corps et l'esprit*, París: Ellipses, 2003, en particular el artículo de Pierre Rodrigo, «Ni le corps ni l'esprit. La chair de Husserl à Merleau-Ponty», pp. 136-146.

sensible» que relaciona al sujeto con las cosas y los objetos que construyen su medioambiente<sup>22</sup>.

La carne que Prados no deja de invocar para contrarrestar el poder fijador de las imágenes está, por lo tanto, impregnada de la esencia y del quiasmo siempre vivo de la vida que surge y vive por estar afectada, y que surge de la Nada al sentir que la Existencia urge y llama: es la textura del fenómeno y, en el caso de Prados, en su experiencia al otro, es el grano, la semilla y la eclosión conjunta del sujeto y del objeto. Literalmente, a partir de lo que nos afecta, surge la existencia; lo que nos conmueve, pone en movimiento nuestro ser en el mundo; y es sobre todo el quiasmo de los contrarios —como el uso repetido que hace Prados de aquel recurso literario—, que conserva el alma dentro del cuerpo sensible. De ahí el rechazo pradiano a la comprensión fácil del poema y del mundo, ya que el cuerpo de la representación escrita no deja de reducir el alma a una palabra, a una imagen o a un símbolo.

En su evanescencia, el cuerpo se lleva un poco de nosotros, un poco de nuestros sentidos, y la palabra poética pradiana, en su negativa a ser mera «mimética», refuerza la encarnación de imágenes y palabras. Sabemos que siempre se guarda del difunto el último retrato y, como el cuerpo, la poesía anuncia la inquietante venida de la desaparición. Incluso en la pronunciación del verso, la voz es el final del aliento, el final de la lectura, hacia un más allá que no se puede imaginar, pero que podremos reconocer. Por consiguiente, a partir de *Cuerpo perseguido*, Prados inicia una búsqueda más individual del alma del mundo, proponiéndose, en primer lugar, observar el tiempo, transcribirlo y encarnarlo en el espacio de la naturaleza y del cuerpo amado. Y ahora puede pretender sacudir las certezas del cuerpo, para poder profundizar más en las aspiraciones del Ser. Por eso, en sus poemas, la carne está tan presente: es la afirmación misma del Ser, es su ontología. De ahí la imposibilidad de pensar el poema como representación. La noche y el día se mezclan en *Vuelta* (1927), la realidad se disuelve en el espectro en el poemario *Mosaico. Poema con*

---

22 Maurice Merleau-Ponty, *Signes* (1960), París: Gallimard, Coll. Folio Essais, 2001, p. 272.

*espejismo* (1923) y en *Cuerpo perseguido* (1927-1928) la unión de los contrarios se convierte en el combate insostenible entre la representación y sus imágenes, entre las palabras y los pensamientos que deben hacernos comprender la presencia. Por eso, en el rechazo de la *mímesis* en Prados, no hay que ver simplemente las nuevas investigaciones modernistas o vanguardistas concentradas en el rechazo de la tradición. Porque ansioso por continuar su propia poética, Prados se interroga sobre la pérdida y la supervivencia del sentido cuando la palabra enluta al ser pronunciada.

Pero quizás sólo en la desaparición la palabra se convierte en palabra y el poeta encuentra una palabra liberadora. El Todo fluye, pero Prados parece recordarnos que la memoria circula allí como un fantasma; convertida en imagen, la memoria evocada en los poemas como un fantasma, se despliega; pero, puesto que viene de lejos, la memoria también infunde a las palabras su incertidumbre, su diferencialidad y su desenfoque. Todo fluye, pero Prados nos hace notar que todo es bosquejo y que el deseo amoroso señala ante todo la afirmación de un fantasma que lo quiere todo, pero que, en el movimiento de la penetración (como en «Posesión luminosa»), en su vaivén, pule y borra la materia. No sabemos exactamente si Prados leyó *Más allá del principio de placer*, de Freud, publicado en 1920, dado que su hermano, estudiante de psicoanálisis, le había hecho conocer muy rápidamente el pensamiento freudiano: Freud descubre en efecto que el niño, en el juego de la bobina —el «fort da»—, lanza esta bobina, la hace desaparecer bajo un mueble, luego la hace volver gracias al hilo que ha desenrollado previamente. Este juego mima la alternancia de ausencia y presencia, y Emilio Prados pudo haber conocido esta obra, ya que la ausencia es la piedra angular de su pensamiento. El juego del carrito instauro, por lo tanto, una relación necesaria entre la desaparición y la reaparición. Y el niño, en el dominio del juego, conceptualiza la ausencia de la madre y, en la repetición, fuente de una alegría manifiesta, descubre el principio de placer, a pesar del carácter desagradable vinculado a la desaparición de la bobina. Simbólicamente, el niño aprende los movimientos oscilatorios que conectan lo lejano y lo cercano. Por tanto, en la pérdida, en las repeticiones, en el suspenso de la ausencia, nacen el lenguaje, el espíritu de conservación, la memoria y la reminiscencia.

El Todo deja huellas, y Prados, al leer la obra de Freud, puede haber vinculado su experiencia amorosa y erótica a la del aprendizaje de la palabra poética. La ausencia no significa, por tanto, que el vínculo entre el objeto y el mundo esté cortado, sino que la comunicación pueda ser recreada en la repetición. A partir de Freud, Prados comprende quizás que la mirada sobre el mundo es un elemento activo de intercambio. Y la carne, sobre la que insiste en *Cuerpo perseguido*, es quizás ese impensado, ese impensable, es decir, aquello que escapa «por naturaleza» al pensamiento y a toda determinación o razón que congela al hombre como sujeto y a la naturaleza como objeto. La carne, tantas veces invocada, es la presencia-ausencia indiscutible que subyace a toda existencia. De ahí las numerosas preguntas, en la poesía de Prados, las dudas, la eclosión de múltiples dimensiones, cuando se trata de representar lo que vive. Así, en su poesía, todo es quiasmo, porque el Ser primordial, por debajo y por encima del cual es muy difícil remontarse, no puede darse en poesía más que en un lirismo contenido, hecho de retiros y de surgimientos de la existencia, sino también de carencias y de revelaciones de la palabra. Por eso el cuerpo pradiano insta una verdadera «meta-física», dado que se mezcla con su carne el sentido del Ser: en una especie de división del núcleo del átomo y de una diferenciación eternamente en evolución, la imagen pradiana deambula como un individuo en esperas de la unión carnal; y que sin embargo, no puede dejar la cuna original. Entonces, la obra pradiana está hecha de entrelazados, de materia y espíritu mezclados y de sustancia como principio de unidad, de invariabilidad y, sin embargo, también de alteración. Pero el problema es que el Ser es permanente, mientras que la imagen se basa en las modificaciones del aparecer. El reto consistirá, por tanto, en dar a la imagen el carácter inmanente de la totalidad, confiriéndole al mismo tiempo el proyecto ontológico de la diversidad.

Por eso en el ámbito del erotismo, la noción de carne es tan importante, porque la carne no es reducible a una identidad fija como el cuerpo; está allí sin estar allí; está en todas partes como la esencia, y al mismo tiempo sigue desapareciendo. Tampoco es perceptible como objeto o concepto, incluso va más allá de la transparencia que Prados ha tratado en *El misterio del agua* (1926-1927) dado

que, como objeto de conocimiento, la carne no puede ser designada o incautada como objeto de estudio; a lo máximo, la carne puede servir de esbozo para la representación. Ahora bien, este es el proyecto de Prados en su objetivo de retranscribir lo real. Al igual que los cuadros de Henri Michaux, el poeta de Málaga hace marcas libres, marcas que no tienen nada que ver con una marca ilustrativa, pero que siempre nos devuelven la imagen humana que se arrastra, que cae y se levanta; como génesis torpe y sustancia que, para existir, necesitan explicaciones materialistas o idealistas. La carne es como el agua para los peces (cf. *El misterio del agua*), es decir que constituye su elemento primordial y, sin embargo, sigue siendo casi una ausencia fundamental.

Prados, que nadaba horas y horas en las aguas del Mediterráneo, sabía que el cuerpo humano expresa, en su carne propia, una dimensión privada y oculta, una encarnación que sigue una línea familiar, y un conjunto que expresa también sensaciones que lo exceden. Pero entonces ¿qué se debe hacer para llegar a la carne del mundo y del Ser? ¿Abrazar a las medusas como lo hacía Prados, para conocer mejor su materia transparente, aunque se quemara? O ¿interrogar su cuerpo, sus diferencias, su entorno natural y, paulatinamente, descubrir el mundo como otra dimensión?, es decir, como lo que pertenece al orden general y visual y nunca al orden del puro individuo. El erotismo poético pradiano tiene que ver con los juegos de la imagen y de la metáfora; en ese espacio donde la imagen se recrea y donde el lenguaje se desnuda. Por eso el bosquejo y el desnudo se ofrecen como materia absoluta en el secreto de lo sagrado. El desnudo resulta del erotismo de la materia, porque, cualquiera que sea el punto de vista, en el desnudo, la materia sigue fluyendo, como la vía a la comprensión poética. El cuerpo desnudo es entonces la abertura originaria de la boca. Es el *kaos* primordial<sup>23</sup>, es el gesto del bostezo, es lo que se abre de par en par, es la luz que sospecha de sí misma y que penetra sombras para que el cuerpo exista. En el altar del erotismo, la luz se convierte en redención de la materia, porque al igual

---

23 Martin Heidegger subraya que *kaos*, en griego, significa «bostezar». Cf. M. Heidegger, *Nietzsche*, T. 1, París: Gallimard, 1971, p. 274.

que con el cuerpo consumido, cuando la luz se arraiga en lo tangible, se convierte en sacrilegio de sí misma.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUINAGA, Carlos Blanco, *Emilio Prados: vida y obra*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga, Centro Cultural «Generación del 27», 1999.

ALLIX, Louis, *Perception et réalité. Essai sur la nature du visible*, París: CNRS, 2004.

ARDENNE, Paul, *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du 20<sup>ème</sup> siècle*, París: Le Regard, 2001.

CONTICELLI, Valentina, «Sanguis suavis: Blood between microcosm and macrocosm» in *Blood. Art, Power, Politics and Pathology* (coll.), Munich / Londres / New York: Prestel, 2001.

DOMINGO, Xavier, *Erótica hispánica*, París: Ruedo Ibérico, 1972.

FOUCAULT, Michel, *La volonté de savoir*, París: Gallimard, 1976

GARCÍA Sánchez, Jesús y BARNATÁN, Marcos Ricardo, *Poesía erótica castellana*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1975.

HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche*, París: Gallimard, 1971.

HUSSERL, Edmund, *Chose et Espace. Leçons de 1907*, París: PUF, 1989.

LIGER-BELAIR, Jean-Bernard, *L'ombre nécessaire. Phénoménologie du corps*, París: Le Félin, 1990.

MARCUSE, Herbert, *L'homme unidimensionnel*, París: Minuit, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes* (1960), París: Gallimard, Coll. Folio Essais, 2001.

PAZ, Octavio, *Corriente alterna*, México: Ed. Siglo XXI, 1967.

PRADOS, Emilio, *Antología (1923-1953)*, Buenos Aires: Losada, 1954.

—, *Cuerpo perseguido*, Barcelona: Labor, 1971.

—, *Poesías completas*, 2 tomos, edición a cargo de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, Madrid: Visor, 1999.

PIERRE Rodrigo, «Ni le corps ni l'esprit. La chair de Husserl à Merleau-Ponty» in Quilliot, Roland (dir.), *Le corps et l'esprit*, París: Ellipses, 2003.

QUILLIOT, Roland (dir.), *Le corps et l'esprit*, París: Ellipses, 2003.

REICHLER, Claude (dir.), *Le corps et ses fictions*, París: Minuit, 1983.

RICHIR, Marc, *Le corps. Essai sur l'intériorité*, París: Hatier, 1993.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, París: La Découverte, 1988.

EL EROTISMO DOLIENTE EN *EL RAYO QUE NO CESA*  
DE MIGUEL HERNÁNDEZ

---

*Guillaume Barre*



Antes de convertirse en un héroe de la guerra civil, Miguel Hernández era un Eros, de cuya voz brotaban el deseo y la pena ante la no correspondencia y la no consumación del amor. En el *Rayo que no cesa*<sup>1</sup> (Madrid: Ediciones Héroe, 1936), el poeta expresa su universo sensible y su sexualidad a través de varias imágenes naturales que configuran una cosmogonía telúrica. El presente trabajo pretende analizar cómo el poeta aborda, mediante una simbología natural, el amor, como arrebatador sentimiento e irreprimible deseo, aludiendo a la complejidad y ambivalencia del mito de Eros. Asimismo veremos cómo este poemario traduce una crisis existencial, espiritual y estética al alejarse de una poesía amorosa hermética (*Peritos en luna*, 1933) para teñirse de impureza y erotismo, siguiendo las pautas marcadas por el poeta y amigo chileno Pablo Neruda.<sup>2</sup> Primero, destacaremos las imágenes que aluden a la ambivalencia del mito de Eros y remiten a las fuerzas naturales que mueven el mundo. Luego, veremos cómo el erotismo, como pulsión sexual y vital y deseo incontenible se vincula con el dolor, la pena e, incluso, la muerte al no poder concretarse el amor, y se traduce por una quebrantadora poética

---

1 Tomamos como referencia la edición prínceps digitalizada de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1134754>> (consultada el 04-II-2024).

2 Pablo Neruda, «Sobre una poesía sin pureza», *Caballo verde para la poesía*, núm. 1, oct. 1935, pág. 7.

de la agonía amorosa. Por fin, destacaremos la función de la poesía a través de la profunda crisis que atraviesa a la voz poética, cuyos anhelos primarios de su cuerpo individual se ven frustrados y obstaculizados por el cuerpo social que domina a la amada.

#### LA SIMBOLOGÍA NATURAL DEL EROTISMO HERNANDIANO

Son varias las imágenes naturales a las que alude el poeta para retratar a un ambiguo, arrebatador e impetuoso Eros. Son tantas que conforman un abanico que da una visión telúrica y cosmogónica del mito, en lo mineral (con el metal, la piedra y el barro), en lo vegetal (con agrios y plantas espinosas) y en lo animal (con fieras y toro).

#### *El metal, la piedra y el barro*

He aquí las ocurrencias minerales en el poemario (subrayamos):

I  
Un carnívoro cuchillo  
de ala dulce y homicida  
sostiene un vuelo y un brillo  
alrededor de mi vida.  
Rayo de metal crispado  
fulgentemente caído,  
picotea mi costado  
y hace en él un triste nido.  
[...] Sigue, pues, sigue, cuchillo,  
volando, hiriendo. Algún día  
se pondrá el tiempo amarillo  
sobre mi fotografía.

2  
¿No cesará este rayo que me habita  
el corazón de exasperadas fieras  
y de fraguas coléricas y herreras

donde el metal más fresco se marchita?  
¿No cesará esta terca estalactita  
de cultivar sus duras cabelleras  
como espadas y rígidas hogueras  
hacia mi corazón que muge y grita?  
[...] Esta obstinada piedra de mí brota  
y sobre mí dirige la insistencia  
de sus lluviosos rayos destructores.

3

[...] un martillo  
harto de golpear en la herrería.

14

Silencio de metal triste y sonoro,  
espadas congregando con amores  
en el final de huesos destructores  
de la región volcánica del toro.

15

Me llamo barro aunque Miguel me llame.  
Barro es mi profesión y mi destino  
que mancha con su lengua cuanto lame.  
Soy un triste instrumento del camino.  
[...] Teme que el barro crezca en un momento,  
teme que crezca y suba y cubra tierna,  
tierna y celosamente  
tu tobillo de junco, mi tormento [...].  
Teme un asalto de ofendida espuma  
y teme un amoroso cataclismo.  
Antes que la sequía lo consuma  
el barro ha de volverte de lo mismo.

23

Como el toro he nacido para el luto  
y el dolor, como el toro estoy marcado  
por un hierro infernal en el costado

y por varón en la ingle con un fruto.  
 [...] Como el toro te sigo y te persigo,  
 y dejas mi deseo en una espada,

Estas imágenes minerales remiten a la dureza y la violencia del impulso sexual masculino que no deja de machacar, atormentar e, incluso, herir (con armas como el cuchillo y la espada) a la voz poética, como lo subrayan las duras aliteraciones oclusivas y sonoras en /k/ y /t/ que se repiten en el poemario: «carnívoro cuchillo», «crispado», «caído», «costado» (poema 1); «terca estalactita» (poema 2); «silencio de metal triste y sonoro» (poema 14); «triste instrumento del camino» (poema 15).

Esta penúltima imagen se dobla de una prosopopeya («metal triste») y de un oxímoron («silencio [...] sonoro») que hacen hincapié en la tremenda confusión de los sentimientos e impulsos que atenan a la voz poética, con una equilibrada simetría métrica, sin embargo (tri y bisilábica), que bien podría aludir al sonido de los latidos de la sangre que golpea, mueve el deseo masculino, concretándose en erección, y al mismo tiempo conmueve y apenas al no poder llevarse a cabo el acto sexual. Las metafóricas alusiones al miembro viril (ya por la dureza del metal, ya por su alargada forma fállica) son de doble filo: el deseo sexual y vital movido por Eros desemboca en un arrasador sufrimiento, al ser impedido o al no concretarse, movido por Tánatos, ya que la sangre no puede perpetuarse para dar acceso a la eternidad y, por lo tanto, está condenada a morirse.

La dualidad amor/dolor, enlazada por la ambigua sangre (que tanto remite a la vida como a la muerte), es la que estructura todo el poemario, estando la voz poética a la merced de las pisadas de una amada distanciada que moldean bien su cuerpo (siendo el barro la materia viva del miembro viril), bien su estado anímico (siendo el barro la materia telúrica que cubre a un poeta convertido en «un enterrado vivo por el llanto», poema 20, v. 12). El barro, materia moldeable y, por lo tanto, polisémica, alude tanto al arraigo terrestre de la voz poética y al fatal retorno a la tierra, como al deseo sexual masculino que se manifiesta con nitidez con los verbos «crescer», «subir», «levantarse», «estallar», «tronar» y «caer» que cobran, en el poema 20, una clara connotación erótica al referirse al coito y

al pene que pasa de un estado «blando» a un estado «duro» y orgásmico («huracanado», «amoroso cataclismo») de eyaculación («asalto ofendida espuma», «diluvio sobre [la] sangre» de la amada). El oxímoron «duramente tierno» resalta la ambivalencia del amor, como sexo y como sentimiento que se funden en la cópula, fusión de los cuerpos y las almas de los amantes. Sin embargo, el acercamiento físico entre ambos es impedido por la actitud desdeñosa, cautelosa o distanciada de la amada, como dan constancia de ello la simbología vegetal que a ella se refiere.

### *Los agrios y las plantas espinosas*

La evocación del cuerpo de la amada se hace mediante imágenes vegetales que se caracterizan por su forma redonda (el limón, la naranja, la tuera), por su amargura (los agrios), por sus espinas (los cardos, la zarza, la tuera, la rosa) o su forma en espiga (el nardo). La oposición femenino/masculino se observa, pues, en las imágenes escogidas por el poeta, en la oposición vegetal/mineral, haciendo hincapié en lo peligroso que puede resultar la mujer a pesar de su hermosura, hasta el punto de que se inviertan los atributos entre ambos elementos al «marchit[arse] el metal» (poema 2, v. 4). Las imágenes vegetales que aluden a la amada dan constancia de la ambigüedad que la caracteriza: hermosa como una flor, pero picante y dolorosa como las espinas que clava en el corazón del poeta cuando este se le acerca demasiado, movido por el deseo sexual. El erotismo de la figura femenina dibujada por la voz poética es también de doble filo: atrae en cuanto a sus formas femeninas y las partes íntimas y sensuales de su cuerpo, evocadas por la voz poética, que agudizan el apetito carnal de esta, pero pica, muerde y duele, como si fuera una planta carnívora, ya por su desdén, ya por su alejamiento, ya por imposibilitar el coito o rechazar un simple beso.

Resultan efectivamente ambiguas las imágenes vegetales que aluden a la amada: por un lado, sensual por la analogía con la redondez de sus formas que anatómicamente evocan «una punta de seno duro y largo» (poema 4, v. 8) o por las partes eróticas, explícitamente enumeradas, de su cuerpo (el pie, el cuello, la mano, la mejilla, el

pecho y la vulva, cuya «humedad de femenino oro», poema 14, v. 6, enardece a una voz poética animalizada en toro); por otro lado, dañina al herir con sus espinas (metáfora del desdén, rechazo o distanciamiento) o su frialdad («tu corazón, una naranja helada», poema 5) a una voz poética enfurecida y en celo, exacerbada por la animalización del órgano que simboliza amor y vida, el corazón, cuya sangre converge en el miembro viril convertido en piedra al no poder acceder al sexo femenino tan anhelado, no solo para satisfacer un apetito puramente sexual, sino para poder procrear, eso es perpetuar la sangre, para que la vida, más allá de la muerte, no cesara (poema 2). Al no poder conseguirlo, el poeta se encuentra en estado agónico de trance, ruptura y destrucción del cual brota una poética del erotismo doliente, con frecuentes alusiones a la pena acarreada por este tajante impedimento. Un animal viene a simbolizarlo, un animal que lucha a vida o muerte: el toro.

### *El toro*

El toro es un animal que simboliza no solo la castiza virilidad y la braveza, sino la fuerza luchadora ante un trágico e ineluctable destino. El toro alegoriza el combate que la voz poética está llevando a cabo entre Eros y Tánatos ante una amada convertida en sangrienta fiera que resiste al asedio sexual del varón, dejándolo sufrir al no poder acceder este al cuerpo femenino tan deseado. El toro encarna la tragedia amorosa que se está jugando, en toda su ambivalencia: ímpetu sexual del poeta, lucha bestial por vivir y procrear y sino sangriento ante la imposibilidad de concretar el amor en acto. Frente a la figura del toro, la amada es también animalizada: es una «amorosa fiera hambrienta» (poema 28, v. 9) capaz, con sus «mordedura[s]», de herir al hombre y de desencadenar un tremendo «tormento» que, de manera hiperbólica con los términos «cataclismo» o «huracán», se traslada a la naturaleza, convirtiéndose, por semejanza ortográfica, en tormenta y en «rayo que no cesa», hasta el punto de acarrear la muerte.

LA PUGNA ENTRE PULSIONES DE VIDA Y PULSIONES DE MUERTE  
EN TORNO AL AMOR

Las imágenes naturales reflejan la ambivalencia de las contradictorias fuerzas en pugna («amor o infierno», poema 1, v. 26) que dominan a una agónica voz poética en busca sin cesar de la concreción del amor. Estas antagonicas fuerzas dan lugar a una poética del erotismo doliente que caracteriza el poemario, como, por ejemplo, en los siguientes versos, escogidos por su carga erótica teñida de dolor, insatisfacción o, incluso, muerte (subrayamos):

2  
 ¿No cesará esta terca estalactita [...]?  
 Este rayo ni cesa ni se agota:  
 de mí mismo tomó su procedencia  
 y ejercita en mí mismo sus furores.  
 Esta obstinada piedra de mí brota  
 y sobre mí dirige la insistencia  
 de sus lluviosos rayos destructores.

4  
 Me tiraste un limón, y tan amargo,  
 [...] y probé su amargura sin embargo.  
 Con el golpe amarillo, de un letargo  
 dulce pasó a una ansiosa calentura  
 mi sangre, que sintió la mordedura  
 de una punta de seno duro y largo.  
 [...] se me durmió la sangre en la camisa,  
 y se volvió el poroso y áureo pecho  
 una picuda y deslumbrante pena.

11  
 Te me mueres de casta y de sencilla: [...]  
 Yo te libé la flor de la mejilla,  
 y desde aquella gloria, aquel suceso,  
 tu mejilla, de escrúpulo y de peso,  
 se te cae deshojada y amarilla.

14

[...] espadas congregando con amores  
en el final de huesos destructores  
de la región volcánica del toro.  
Una humedad de femenino oro  
que olió puso en su sangre resplandores,  
y refugió un bramido entre las flores  
como un huracanado y vasto lloro.  
[...] Bajo su piel las furias refugiadas  
son el nacimiento de sus cuernos  
pensamientos de muerte edificados.

23

Como el toro he nacido para el luto  
y el dolor, como el toro estoy marcado  
por un hierro infernal en el costado  
y por varón en la ingle con un fruto.  
[...] Como el toro te sigo y te persigo,  
y dejas mi deseo en una espada,  
como el toro burlado, como el toro.

La atormentada voz poética difícilmente puede domar los elementos naturales que la arrasan y la llevan a experimentar un dolor inaguantable, acercándola a la destrucción y a la muerte al no ser correspondido el amor. Un ambivalente elemento viene a ilustrar la pérdida del amante desdichado; se trata del agua, más particularmente del mar, con un abundante campo léxico que dibuja una inquietante, hazañosa, movediza y agotadora alegoría del amor, y que resalta bien la impetuosa fuerza del deseo, bien la inmensidad arrolladora de la pena, bien los altibajos anímicos, bien el hundimiento, el ahogo y la muerte del amante desdichado (subrayamos):

«mi vocación del mar» (poema 1)

«A tu pie, tan espuma como playa, / arena y mar me arrimo y desarrimo» (soneto 8)

«pena que vas, cavilación que vienes / como el mar de la playa a las arenas. / [...] voy en este naufragio de vaivenes / [...] Nadie me salvará de este naufragio / si no es tu amor [...] / si no es tu voz» (soneto 10)

«con el flotante espectro de un ahogado» (soneto 13)

«mi corazón tendría ya las sienes / espumosas de canas y arrugas» (soneto 16)

«cuando se viene y va de la alegría / como un mar meridiano a una bahía» (soneto 19)

«las olas / desesperando espero en esta orilla» (soneto 22)

«Fatiga [...] / tanto vivir en la ciudad de un puerto / si el corazón de barcos no se llena» (soneto 24)

«Exasperado llego hasta la cumbre / de tu pecho de isla, y lo rodeo / de un ambicioso mar» (soneto 25).

Por el erotismo doliente que la caracteriza y la omnipresencia del mar, al cual suele asociar rasgos violentos o mortíferos (con la personificación de «un carnívoro cuchillo [que] sigue [...] hiriendo» en el poema 1 o por el hecho de «sufrir el rigor de esta agonía / de andar de este cuchillo a aquella espada» en el soneto 19), la poesía hernandiana es deudora de la compleja mitología griega en lo que se refiere a los orígenes del mito de Eros. Efectivamente, para el poeta griego de la Antigüedad, Hesíodo<sup>3</sup>, Eros es una de las entidades primordiales que preexiste a la formación del universo; es una misteriosa fuerza que empuja a los seres los unos hacia los otros para procrear. La recurrencia, en *El rayo que no cesa*, del metal, con objetos cortantes como un cuchillo o una espada, bien puede aludir a esta mitología respecto a los orígenes de la diosa del amor y de la belleza, Afrodita. Esta nació de los genitales de Urano, cortados y arrojados al mar por su hijo Cronos, con una hoz de acero que la madre de este

---

3 Hesíodo menciona así, en su obra *Teogonía*, en el apartado «cosmogonía», a Eros: « En primer lugar existió el Caos. [...] Por último, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos.» (ed. de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid: Editorial Gredos, 1978, pág. 76, versos 116-123).

y esposa de Urano, Gea, había puesto en sus manos para vengarse del dolor que le infligía Urano al obligarla a conservar en su vientre a sus hijos. Recién salida de la espuma del mar, Afrodita, cuyos dotes son «las intimidades con doncellas, las sonrisas, los engaños, el dulce placer, el amor y la dulzura» (Hesíodo, 1978: versos 205-206), Eros, dios del amor, la acompaña, junto con su hermano gemelo Hímero, dios del deseo. Los tres dioses configuran, pues, una violenta y atormentada fábula del amor, arraigada en la castración, en sentido literal de emasculación, como en sentido figurado psicoanalítico de «angustia» (soneto 24).

En este sentido, los términos «huracán» y «cataclismo», empleados en los poemas 1 y 15, remiten a la arrolladora fuerza del amor contra la cual la voz poética no puede luchar y por la cual se deja llevar en «naufragio» (soneto 10). Dos términos, ambivalentes, vienen a ilustrar esta lucha entre pulsión de vida y pulsión de muerte, entre procreación y dolor: se trata de la sangre y del fuego. Ambos términos aluden tanto al ímpetu sexual y vital del amante —y a la fuerza del sentimiento amoroso— como a su propia destrucción.

Un recuento léxico de los términos más usados en el poemario evidencia la posición hegemónica que ocupan el amor y la vida, ya de forma explícita, ya de forma metonímica (con la imagen del corazón que más ocurrencias tiene, o con el acto amoroso del beso), en competencia con la pena y la muerte, con la ambivalente presencia de la sangre que enlaza ambas pulsiones (eso es la de Eros y la de Tánatos). Es sobresaliente la personificación del corazón del «yo» poético, con el uso reiterado del determinante posesivo de primera persona («mi») en los poemas 1 («mi corazón con canas»), 2 («mi corazón que muge y grita»), 13 («mi corazón no puede más de triste») y 28 («mi corazón vestido de difunto»). Esta personificación cobra un doble sentido: por un lado, es la sinécdoque de un afflictivo sentimiento amoroso, amenazado por la vejez y la muerte (poemas 1, 13 y 28); por otro lado, es la expresión erótica del dolor o del orgasmo (poema 2). Asimismo, el soneto 5 subraya, mediante la elipsis del verbo ser y el quiasmo de las metáforas frutales, la oposición entre los sentimientos de la amada y del poeta, entre la amargura y frialdad de aquella y la calentura y el deseo de unión de este: «Tu corazón, una naranja helada [...] / Mi corazón, una febril granada» (versos 1 y 4).

El irreprimible deseo sexual se convierte, al ser impedido por la no correspondencia del amor, en angustioso y agónico sufrimiento, como da constancia de ello un amplio campo léxico del dolor, de la pesadumbre y de la muerte (pena, pesar, muerte, morir(se), herir, herida, tormento, dolencia, llanto, sollozos, sufrir) o los eufemismos y personificaciones («último descanso», poema 7; «mi adiós definitivo», poema 18; «mi corazón vestido de difunto», poema 28) que ponen de realce la ontológica soledad del hombre. Si extendemos la investigación léxica a términos que se asemejan a la pena, esta protagoniza el poemario con 44 ocurrencias, especialmente en el soneto 6 con el políptoton derivado de «pena» y la reiteración del sustantivo que está presente en diez de los catorce versos. El soneto 23 alegoriza la lidia a vida o muerte por un amor inaccesible. En él, el yo poético se compara con insistencia, de forma anáfora, a un toro de lidia. Dos violentos hiperbatones subrayan la ruptura, expresada por «el castigo», entre el poeta y la amada: «del rostro del beso enamorado» y «la lengua en corazón tengo bañada». El poeta, agotado a medida que intenta embestir (eso es besar) a la amada como si fuera una matadora, persiguiéndola «como un toro» en celo («me crezco en el castigo» alude tanto a la intensa e insatisfecha excitación masculina como al incremento del dolor), se acerca a la muerte al no poder alcanzarla y conseguir su meta amorosa que termina en una fúnebre frustración. La imagen final de la «espada» tiene una doble connotación: mortífera, por la sinécdoque de la muerte por estocada, y erótica, por la alusión al miembro viril erecto y tieso por el deseo sexual. El erotismo doliente es la plasmación en el lenguaje poético de un tremendo desgarró existencial, acarreado por condicionantes sociales de los que el poeta busca desengañarse, que imposibilitan la concreción del amor, convirtiéndolo en dolor y castigo, pero que sí dan cauce una poética que expresa la avasalladora pugna entre fuerzas antagónicas de vida y de muerte, sublimándolas.

LA EXPRESIÓN POÉTICA DEL DESGARRO  
Y DE UNA CRISIS ONTOLÓGICA, MORAL Y ESTÉTICA

Expresión del deseo carnal y del ímpetu de la sangre que quiere perpetuarse, el amor es, para el poeta oriolano, una experiencia visceralmente dolorosa, cuando no correspondido, vinculada al sentimiento de pena. Esta experiencia desemboca en un enfrentamiento entre lo espiritual y lo carnal, entre el cuerpo social y el cuerpo individual. El erotismo hernandiano pone de manifiesto la angustiosa crisis que atenaza al hombre en pos de contacto físico y acoplamiento con una amada que se lo esquivo o niega por acatar los principios de una educación religiosa rural. Este impedimento es fuente de un inaguantable sufrimiento que encamina a la voz poética hacia la muerte. Ilustra con énfasis este alejamiento y esta incomunicación entre los cuerpos de los amantes, erótica y metonímicamente evocados por el recuerdo de sus respectivas partes sensuales («boca» del poeta y «cuello» de la amada), la reiteración del demostrativo «aquel» en el desenlace del soneto 21: «aquel beso sin apoyo / que quedó entre mi boca y el camino / de aquel cuello, aquel beso, aquel día». Este terceto deja patente la inconclusión del camino amoroso, o, dicho de otra manera, que este camino queda por concluir. Mientras no se dé por concluido, el poeta padece de una soledad abismal, como si fuera un «náufrago» del amor (poema 10) que procurara, «exasperado, lleg[ar] hasta la cumbre d[el] pecho de isla» (poema 21) de la inaccesible amada.

El lenguaje poético del erotismo doliente transcribe el sufrimiento y el desgarró con:

- omisiones o rupturas sintácticas como la elipsis (poema 5) o el hipérbaton (poema 23);
- encabalgamientos, algunos con fuerte carga erótica y doble sentido que aluden al deseo sexual o al engaño: «letargo / dulce», «calentura / mi sangre» y «la mordedura / de una punta de seno» (poema 4); «sus cuernos / pensamientos de muerte» (poema 14); «para el luto / y el dolor» (poema 23); «si me pones / la imagen

- de tu huella sobre encima» (poema 15); «la cumbre / de tu pecho» y «otras rosas / me pones» (poema 25);
- aliteraciones en /k/ y /t/ (como en los versos 9 y 10, del soneto 14, cuya tercera estrofa ilustra de manera paradigmática lo que es el erotismo doliente en una ambivalente representación del amor, hipérbolica antítesis dolorosa de bestialidad y ternura, de sexo y cariño: «De amorosas y cálidas cornadas / cubriendo está los trebolares tiernos / con el dolor de mil enamorados.»);
  - figuras semánticas como la prosopopeya («un carnívoro cuchillo» y «mi corazón con canas» poema 1; «muge y grita», poema 2; «no puede más de triste», poema 13; «cuernos pensamientos», poema 14), las metáforas y comparaciones naturales (minerales, vegetales y animales) y las sinestesias («rayo de metal» y «ala dulce y homicida», poema 1; «metal sonoro» y «humedad de femenino oro», poema 14; «un huracán de lava»; poema 20; «tu voz de miel», poema 25).
  - la énfasis y la hipérbole («el dolor de mil enamorados», poema 14; «amoroso cataclismo», poema 15; «lluviosas soledades» y «río lacriminoso», poema 26), así como la repetición, ya de palabras («pena es mi paz y pena mi batalla», poema 6), ya de rimas internas («¡Ay querencia, dolencia y apetencia!», poema 12), que transcriben la inconmensurabilidad, la intensidad y la ineluctabilidad de un frustrado amor inconcluso que, incansablemente, no deja de atormentar al poeta.
  - las antítesis que vertebran el poemario y traducen un estado crítico y de tensión: vida *vs.* muerte; tierra *vs.* cielo; agua *vs.* fuego; frío *vs.* calor; amor *vs.* dolor; bestialidad *vs.* ternura; acercamiento *vs.* alejamiento; dulzura *vs.* herida; blandura *vs.* dureza.

Para el poeta, criado en el ambiente católico de Orihuela, donde imperan los valores morales y el qué dirán, el amor por Josefina, su novia, padece el alejamiento en Madrid, donde los castos valores rurales se resquebrajan al mismo tiempo que el ambiente desaforado

de la capital agudiza el deseo. Miguel se queja, en una carta fechada del 27 de julio de 1935, de que Josefina acate los valores morales de Orihuela y se preocupe por el qué dirán pueblerino en vez de dar rienda suelta a sus deseos amorosos. En el poema 11, la normas sociales condicionan (con el «escrúpulo» y el «peso») la actitud de la amada ante el atrevimiento masculino del beso. La carga erótica de la perífrasis «Yo te libé la flor de la mejilla» ha quedado anulada, desde el principio del soneto, por la castidad impuesta por el decoro que conlleva la muerte («Te me mueres de casta y de sencilla»). El reproche se dobla de una parabólica e irónica criminalización del atrevido acto amoroso («estoy confeso»; «raptor»; «beso delincuente»; «vigilando mi boca»), exageradamente denominado «aquella gloria, aquel suceso». El giro sarcástico que toma el soneto no hace sino poner de realce el hastío del poeta para con la actitud decorosa de la amada que no se deja llevar por los sentimientos ni tampoco le permite al amante que se los manifieste de forma física. En este soneto, el erotismo queda preso de la castidad de la amada, inherente a las convenciones sociales. Tanta castidad acarrea frustración, pena, angustia e incomprensión por parte del amante así mantenido a distancia del anhelado cuerpo de la amada por el impedimento de las normas y del qué dirán, condenado a robarle besos y a exponerse a violentas reacciones de repudio («golpe», «mordedura», soneto 4). La voz poética se queja y lucha, pues, contra estas normas, y lo dice de manera contundente y anafórica, en el soneto 20: «No me conformo, no». Pero, las normas acarrearán sufrimiento y desesperación en el amante, cuyo beso rechazado o no correspondido le duele hasta la muerte, como lo expresa con énfasis en el segundo cuarteto: «me desespero / como si fuera un huracán de lava»; «besarte fue besar un avispero / que me clava al tormento [...] / y cava un hoyo fúnebre [...] / dentro del corazón donde me muero.»

La poesía es el medio que le queda para expresar con libertad, sin juicio, sus «fantasma[s]» (soneto 11), polisémico término que bien remite a la muerte, bien remite a la imaginación y al deseo erótico. Finalmente, el lenguaje poético es el que le permite al poeta expresar su inconformismo con unas convenciones sociales que tanto le duelen al impedir que reciba de la amada el beso tan deseado y que pueda concretar así el amor. El desgarró experimentado por la voz

poética en *El rayo que no cesa* arranca, pues, de la imposibilidad de fusionar los cuerpos individuales —el del poeta y el de la amada— obstaculizados por el cuerpo social (y moral) que domina a la mujer, impide la fusión de las almas y evidencia la agónica soledad ontológica del poeta. Al no poder concretarse físicamente el acceso a la belleza femenina, la poesía sublima el dolor y el vacío dejado por la distancia que separa a los cuerpos y posibilita, por medio de la imaginación y de la lidia con el lenguaje, el acceso a la belleza artística y, por ende, espiritual.

Así lo dejará entender con nitidez el poeta en la dedicatoria de su siguiente poemario, *Viento del pueblo* (1937): «Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas.» Existe, por lo tanto, una correspondencia entre la belleza femenina a la que no se puede acceder y la función de la poesía que establece el poeta con el erótico sintagma «la cumbre de tu pecho» (soneto 25). Efectivamente, a pesar de no poder concretarse en acto de procreación o en un simple beso, el insatisfecho deseo se convierte en creación poética en un acto de sublimación y transfiguración de lo íntimo. La recurrencia en el poemario de un movimiento ascendente (con los verbos «volar», poema 1, y «crecer», poemas 22 y 23) permite conectar la tierra con el cielo, lo carnal con lo espiritual, transfigurando un dolorido deseo erótico en un amor divino mediante una poética de la impureza. El barro, materia telúrica blanda, cuando es arcilla, que se endurece al moldearla, viene a encarnar esta transustanciación del amor humano en amor divino, mediante el lenguaje poético, siendo el «rayo» esta misteriosa y potente fuerza erótica, capaz de ablandar y marchitar el metal más duro (poema 2), que los conecta.

La crisis que atraviesa la voz poética no es solo existencial, sino estética: el desgarró expresado a través de eróticas y ambivalentes imágenes naturales, pasa de ser una experiencia individual del deseo y del dolor a una experiencia poética de la impureza. La poesía, ante la carencia y la insatisfacción amorosas, se aleja del hermetismo y de la abstracción del amor cortés para adentrarse en las cosas y la realidad del mundo mediante el lenguaje más equívoco y obsceno del amor humano, movido por el deseo sexual y por la confusión de los

sentidos. De este modo, una anécdota tan trivial como un «limonado» (eso es tirarle a la cara un limón al amante atrevido que le robó un beso) cobra, por medio del lenguaje connotativo, un sentido figurado sexual, convirtiéndose en un hito de la poesía erótica doliente (soneto 4). Pero es más: la imagen bestial del toro, alegoría del sino sangriento del poeta, es también, a nivel metaliterario, la alegoría de la escritura poética que lidia con el lenguaje para sublimar lo íntimo y doloroso en la exigente y tradicional forma del soneto, con flexibles versos de arte mayor endecasílabos. Por lo tanto, con este poemario, Miguel Hernández da un giro estético e ideológico —sin, no obstante, desvincularse formalmente de la tradición poética amorosa— hacia la «poesía sin pureza» por la que aboga su amigo Neruda (*Op. Cit.*). Este giro le valdrá los reproches de otro amigo suyo, más conservador, Ramón Sijé, a quien, sin embargo, dedicará la elegía con la que se cierra *El rayo que no cesa*. Al abrirse con «Un carnívoro cuchillo» y cerrarse con esta elegía, al usar mayoritariamente el soneto mezclándole imágenes telúricas y eróticas, el poemario ilustra el dilema en el cual se encuentra, en aquellos momentos de su trayectoria, el poeta oriolano, atenazado entre su deuda artística hacia una poesía amorosa garcilasiana y sus anhelos de liberación, modernidad y cambios, un dilema que resolverá cuando estalle la guerra civil al comprometerse con el pueblo y expresar un amor más trascendente: el amor fraterno.

## CONCLUSIONES

*El rayo que no cesa* sella el sino sangriento de un poeta en busca de realización y plenitud amorosas. El erotismo doliente que caracteriza el poemario enlaza la vida y la muerte de una voz atravesada por una crisis al no conseguir la fusión tan anhelada de los cuerpos de los amantes. Las violentas, potentes, viriles y ambivalentes imágenes eróticas diseminadas en el poemario, así como las sonoridades conflictivas, caracterizan esta afflictiva voz que lucha por desprenderse de valores que reprimen los sentimientos, honda y ontológicamente arraigados, de su impetuosa, fogosa y tormentosa naturaleza. Del mismo modo que el toro lidia con el matador, el poeta, al no poder

perpetuar su sangre acoplándose con una distanciada, desdenosa y casta amada, lidia con el lenguaje para que el amor se convierta eternamente en arte y que la materia telúrica y carnal de la que está hecho el hombre se transforme, *ad vitam aeternam*, en materia poética y mística.

Ante la insatisfacción sexual y la no correspondencia amorosa que conllevan pensamientos mortíferos y destructores, *El rayo que no cesa* es la manera estética de sublimarlos y trascenderlos: no solo es la expresión del erotismo doliente de un hombre que sufre de su ontológica soledad, sino la ilustración y la denuncia de la crisis moral que atormenta a la sociedad española de aquella época, partida entre el castizo conservadurismo católico y los anhelos de libertad, entre la dominación del individuo por un estructura social avasalladora y la posibilidad de realizarse y emanciparse fuera de esta. En este sentido, el poemario anticipa la contienda fratricida que, unos meses más tarde, azotará el país y dará otro giro a la trayectoria artística del poeta oriolano.



LA NATURALEZA EROTIZADA  
EN LA POESÍA DE RAFAEL ALBERTI

---

*Gilles Del Vecchio*



La poesía de estirpe popular se diferencia de la poesía aristocrática, entre otras cosas, por una clara oposición respecto a la frecuencia con la que aparecen los elementos naturales a lo largo de las composiciones. La naturaleza está mucho más presente en los versos de la lírica popular. En el caso de la poesía de Rafael Alberti, constituye uno de los procedimientos capaces de reactivar de forma inequívoca la tradición popular. Este principio alcanza unas proporciones tales que el personaje femenino a veces desaparece para dejar sitio a una elaboración lírica del paisaje, como es el caso en *La amante*:

La amada [en *La amante*], la compañera del viaje ideal, apenas queda aludida, entre los zarzales, el aroma agreste de la sierra, y la sal marina de la costa. Nada más lejos que un erotismo morboso o melancólico al lado de estas andanzas de novios, sanos, fuertes, juveniles, purificados de tomillo y de aire de cumbres.<sup>1</sup>

El conjunto de los elementos naturales implica unas connotaciones muy claras y ampliamente analizadas por Margit Frenk:

En las canciones populares europeas no hay, por lo visto, aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, o un río o el mar, sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas, incluso cuando no se las mencione de manera expresa.<sup>2</sup>

---

1 Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española* (Tomo III), Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1957, p. 648.

2 Margit Frenk, «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas» (1998), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 331.

Veremos pues cómo se infiltra esta tradición en el tejido textual de las composiciones albertianas. Tomando en cuenta este aspecto primordial, interpretaremos varios versos del gaditano, trabajo que pondrá de realce la presencia implícita, pero no por ello menos afirmada, de un erotismo reivindicado.

## EL EROTISMO AL ACECHO

La primera constatación que se impone es que la mayoría de las situaciones evocadas en los versos de Alberti están relacionadas con un espacio exterior. Los balcones favorecen la contemplación del paisaje, el caminar de la voz lírica solo se puede efectuar fuera y supone una gran amplitud espacial, los animales van desplazándose por este marco natural y a veces peligroso. El espacio costero del litoral ofrece un espectáculo ilimitado. Las composiciones que aluden a una forma de encierro proponen irremediamente un desenlace que implica evasión y recuperación de la libertad. En el poema «El prisionero» de *El alba del albelí*, la voz lírica implora la liberación del cautivo. El objetivo formulado es que el preso pueda volver a descubrir y a recorrer el espacio natural que de momento no está a su alcance: «[...] / Que vean sus ojos los campos / y, tras los campos, los mares, / el sol, la luna y el aire. [...]» (p. 261). Este deseo de recuperación del marco natural incluso precede al encuentro con la mujer amada: «[...] / Que vea a su dulce amiga, / delgada y descolorida, / sin voz, de tanto llamarle. [...]». En «La encerrada» del mismo poemario, el proyecto de evasión va cobrando forma a partir de la misma motivación: «[...] / ¡Que te dé el sol! / ¡Al campo, a caballo, amor! / [...]» (p. 253). La muchacha encerrada en casa de sus padres en el poema titulado «La maldecida» encuentra algo de consuelo en los elementos naturales: «[...] / Naranjos y limoneros, / al alcance, tras las tapias, / sombras frías, de su huerto. / [...]» (p. 250). El tema de la mujer cautiva procede de la lírica popular, a pesar de que en general, el personaje femenino ocupa un espacio exterior:

Alguna vez la mujer es vista, o se ve a sí misma, como un castillo o una torre, y se queja de ser vigilada [...]. Pero más características,

por más frecuentes, son las canciones que nos muestran a la muchacha esperando, pasiva, en un lugar no especificado que obviamente es la casa [...]. Es la joven encerrada, cautiva, como nos la pintan la literatura y tantos textos sobre la mujer en la Edad Media.

En el otro extremo, mucho más representado en el *Nuevo corpus*, está la muchacha al aire libre, trabajando u ociosa, en el campo, en la tierra de cultivo, la huerta, el monte, la sierra, la peña, a las orillas del mar o del río, junto a la fuente, en la aldea o la villa, en la calle.<sup>3</sup>

Se percibe en la poesía de Rafael Alberti una evolución respecto a las convenciones medievales. En efecto, no existe ninguna relación jerárquica entre la mujer privada de libertad —o presentada dentro del espacio cerrado y privado de su casa— y la joven que deambula libremente por el espacio natural. La dama del siglo XV pertenece a un ámbito social determinado según el espacio que le corresponde. Al espacio cerrado, o abierto pero privado, corresponde la mujer refinada y noble. Al espacio natural corresponde la mujer rústica. Las *Serranas* constituyen un buen ejemplo de esta segunda categoría:

Salteóme la serrana  
juntico al pie de la cabaña.

Serrana, cuerpo garrido,  
manos blancas, ojos vellidos,  
salteóme en escondido,  
juntico al pie de la cabaña.

Salteóme la serrana  
juntico al pie de la cabaña.

---

3 Margit Frenk, «Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media hispánica» (1994), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 23.

Serrana, cuerpo lozano,  
ojos negros, blancas manos,  
salteóme en escanpado,  
juntico al pie de la cabaña.

Salteóme la serrana  
juntico al pie de la cabaña.

*Corpus de la antigua lírica popular hispánica*  
(siglos XV a XVII), n.º 994b, p. 475.

La voz subraya la belleza de la serrana (cuerpo garrido; manos blancas), pero la blancura de las manos no basta para disimular el vigor de algunas mujeres (cuerpo lozano; Salteóme). La agresión erótica se produce en un espacio exterior (escanpado), espacio propicio para el desplazamiento pero también el encuentro. Por eso constituye el lugar de la cita amorosa y de la aventura de amor:

Estos amantes se dan cita en la fuente, a orillas del río, en el vergel, en la rosaleda, bajo los álamos, en lo alto de la montaña. La naturaleza: otra dimensión prácticamente ausente en la lírica cortesana del siglo XV, enclaustrada en el cerrado laberinto de sus obsesiones [...]. En los cantares del pueblo el paisaje es una presencia poderosa, cargada de arcaicos simbolismos. El agua, las flores y las frutas, las aves, símbolos de unión sexual y fertilidad.<sup>4</sup>

El espacio natural —vergel, jardín, puerto de montaña— no solo se elabora como el marco espacial del encuentro, sino que también refleja los sentimientos o las intenciones de los protagonistas que lo ocupan o lo recorren. Según Cynthia Robinson, existen casos en los que el jardín se asimila totalmente con el ser amado:

---

4 Margit Frenk, «Poesía de la aristocracia y poesía del pueblo en la Edad Media» (1992), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 47-48.

Si nous nous bornons à la poésie composée et chantée ou récitée en langue romane, les jardins constituent surtout, tant pour les amants que pour leurs bien-aimé(e)s, la scène du rendez-vous, réel ou imaginaire ; ils sont aussi le reflet allégorique de leurs émotions et expériences. Mais la lyrique andalouse, qui débute chez les rois de *taifas* à travers l'utilisation des pouvoirs concédés à la métaphore par les théoriciens de la langue et de la poétique arabes depuis le milieu du IX<sup>e</sup> siècle, fait du jardin, en plus d'un lieu de rencontre [...], l'incarnation même, dans l'imagination du poète et de son public, de l'être aimé. En effet, et surtout pendant le XI<sup>e</sup> siècle, la métaphore fait apparaître, à travers la transformation des éléments topiques d'un jardin franchement paradisiaque [...], toutes les parties constitutives du corps du ou de la bien-aimé(e), homme ou femme. [...] il est aussi possible de *dissoudre* — littéralement — l'incarnation concrète du bien-aimé dans un paysage lyrique, où nous avons du mal à distinguer entre les lèvres d'un rouge brûlant et les roses, entre le scintillement de la surface d'un ruisseau et les dents qui sont aussi comme des perles et qui font penser, à leur tour, à un collier sans prix.<sup>5</sup>

De esta posible fusión entre naturaleza y personaje femenino nace la tendencia a la personificación de la flora. «Dondiego sin don» (p. 107) y «Amor de Miramelindo» (p. 107-108), en *Marinero en tierra*, son buenos ejemplos de ello. Concha Zardoya interpreta esta tenencia de este modo:

El jugueteo infantil —a través de encantadoras humanizaciones de la flora y de la fauna y, sobre todo, a través de una microvisión del mundo— encubre una añoranza de la infancia perdida y el deseo de revivir su inocencia. Este sentimiento se suma a la nostalgia del mar y de la libertad que él representa —anhelo de

---

5 Cynthia Robinson, «Les lieux de la lyrique : l'incarnationnisme dans la lyrique mystique andalouse», en *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge*, Dominique Billy, François Clément et Annie Combe (dirs), Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 159-160.

aventura humana y poética—, y se enlaza con el sentimiento del amor imposible.<sup>6</sup>

«Amor de miramelindo» (p. 107-108) marca un hito complementario en la medida en que la planta humanizada va relacionada con unos sentimientos amorosos anunciados desde el título: «[...] / Miramelindo, mi amor, / mírame qué linda estoy. / [...]» (p. 108). La voz lírica es femenina y afirma haberse esmerado en su forma de vestir con motivo de una cita amorosa: «[...] / Mira qué roja color / me puse por verte hoy. / [...]» (p. 108). El atuendo puede pues vincular connotaciones eróticas, y más aún la desnudez:

¡Sal, hortelana, del mar,  
flotando, sobre tu huerto,  
desnuda, para llorar  
por el marinero muerto! (p. 158)

La desnudez, a pesar de las circunstancias fúnebres, subraya la feminidad de la entidad evocada. Incluso en un contexto bíblico, la huertana del mar aparece desnuda: «Descalza, desnuda y muerta, / vengo yo de tanto andar. / [...]» («La hortelana del mar», *El alba del alhelí*, p. 223). La exaltación de la feminidad admirada se vuelve palpable. En la canción cuyo verso inicial reza «Branquias quisiera tener, / [...]» (p. 125) de *Marinero en tierra*, la unión es imposible: «[...] / Mi novia vive en el mar / y nunca la puedo ver. / [...]». La referencia a la novia supone sin embargo una perspectiva de acercamiento con la voz lírica: «[...] / ¡Novia mía, labradora / de los huertos submarinos!». En fin, esta unidad de «Madrigal del peine perdido» de *La amante*, encierra referencias eróticas vinculadas por la tradición popular desde la edad media:

Duerme,  
que en el mar, huerto perdido,

---

6 Concha Zardoya, «La técnica metafórica albertiana», en *Poesía española del 98 y del 27 (estudios temáticos y estilísticos)*, Madrid: Gredos, 1976, p. 336.

va y viene, amante, tu peine,  
 por los cabellos, mi vida,  
 de una sirenita verde.  
 [...] (p. 198)

La dimensión erótica surge con el accesorio del peine que remite a la cabellera femenina. Ahora bien, «La mención del cabello, conocido símbolo de la virginidad de la doncella medieval, obliga a recalcar que lavar el cabello significa exponer la virginidad a la influencia fecundadora del agua, y, por tanto, dejar de ser virgen».<sup>7</sup> De manera general, la cabellera de la mujer vincula fuertes connotaciones, en particular cuando se expone al viento. Así lo afirma Eglá Morales Blouin apoyándose en un ejemplo concreto: «El viento o aire, otro símbolo de fecundación, a menudo colabora con el agua: Levantóse un viento / de la mar salada / y dióme en la cara. / Levantóse un viento / que de la mar salía / y alzóme la falda / de mi camisa».<sup>8</sup>

Margit Frenk insiste también en el valor simbólico del viento en las composiciones de la lírica popular: «El viento, símbolo del hombre, menea a las plantas-mujeres».<sup>9</sup> En un artículo posterior, generaliza su teoría y considera que «Todo el mundo está de acuerdo en que el viento es un símbolo claramente erótico. [...] representa el poder del amor, tal como lo viven las mujeres».<sup>10</sup> Olinger comparte este punto de vista como lo subraya Frenk: «Olinger (1985: 7) dice que en la lírica tradicional [española] el viento casi siempre simboliza el impulso

7 Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981, p. 205.

8 Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981 p. 56-57.

9 Margit Frenk, «Poesía de la aristocracia y poesía del pueblo en la Edad Media» (1992), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 48.

10 Margit Frenk, «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas» (1998), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 337.

sexual masculino». <sup>11</sup> La muchacha desobediente, que no respeta las instrucciones de la madre, gasta el dinero que ésta le entregó en compras totalmente fútiles pero significativas (cosas del viento). El peso de la intertextualidad de la lírica popular asimila esta referencia al viento con el coqueteo de la joven que aspira a reforzar su potencial de seducción. En efecto, todos los elementos mencionados remiten a los cabellos del personaje femenino:

Un duro me dio mi madre,  
antes de venir al pueblo,  
para comprar aceitunas  
allá en el olivar viejo.

Y yo me he tirado el duro  
en cosas que son del viento:  
un peine, una redecilla  
y un moño de terciopelo. (p. 246)

El espacio hacia el que se encamina (el olivar) la expone a todas las tentaciones. El olivo o el olivar están muy relacionados con el encuentro amoroso: «El olivo es el principal árbol de amor de la vieja lírica popular española [...]. El olivo y el huerto de olivos —*olivar* tenían ambos sentidos— era el lugar de encuentro para los amantes, pero también una imagen de la mujer misma». <sup>12</sup> Vemos pues cómo la presencia afirmada de elementos naturales constituye una forma de reescritura de la poesía popular. La naturaleza está estrechamente relacionada con el tema del amor y con la tonalidad erótica. De ahí la frecuente mención de elementos naturales: «Zarza florida», *La amante* (p. 170); «¡Al rosal, al rosal / la rosa! / [...]», *El alba del*

---

11 Margit Frenk, «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas» (1998), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 339.

12 Margit Frenk, «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas» (1998), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 334.

*alhelí* (p. 245); «Debajo del chopo, amante, / debajo del chopo, no. / Al pie del álamo, sí, / del álamo blanco y verde. / [...]», *La amante* (p. 171); «Ya no sé, mi dulce amiga, / mi amante, mi dulce amante, / ni cuáles son las encinas, / ni cuáles son ya los chopos / ni cuáles son los nogales, / [...]», *La amante* (p. 194). El mismo título del tercer poemario de Alberti, *El alba del alhelí*, remite a una leyenda medieval muy difundida:

De ella [la leyenda medieval] nos habla Rita Schnitzer: «La leyenda que explica por qué el alhelí crece en lugares abandonados, tiene su origen en un romántico castillo escocés del siglo XIV. La hija del rey estaba prometida al príncipe del castillo vecino; ella, en cambio, amaba a otro, menos poderoso. Sus padres mantuvieron alejado a su amado; pero él, disfrazado de juglar, logró introducirse en el jardín del castillo y cantó un romance a la princesa, en el que le exponía un plan para fugarse juntos. En el día señalado, el joven se presentó al pie del muro del castillo y como señal de aceptación del plan de huida, la princesa arrojó un alhelí a su amado. Desdichadamente, cuando se disponía a bajar por la cuerda, cayó y murió junto al muro. Su cuerpo se convirtió en un alhelí como los que aún hoy crecen en los castillos, conservando su sencilla belleza y llamando al amante con su dulce fragancia para que acuda a su encuentro», *Leyendas y mitos de las flores*, Barcelona: Ediciones Elfos, 1984.<sup>13</sup>

## EL CASO ESPECÍFICO DEL AGUA

El agua es esencial en la elaboración del espacio exterior. Forma parte de los elementos naturales que contribuyen a la reactivación

---

13 Armando López Castro (Universidad de León), «Rafael Alberti y la poesía tradicional», en GRAMAYCAL, <65866-86860-1-PB.pdf-Adobe Reader>, pp. 93-116 (consultado el 20/11/2015, nota 8, p. 97).

de la lírica popular en el primer ciclo de la poesía albertiana. Como hace resaltar Eglá Morales Blouin:

Todas las actividades que se llevan a cabo en asociación al agua, como lavar ropa, ir a buscar agua para el uso doméstico y los baños entran en esta constelación como oportunidades para ese encuentro [...]. Lo cierto es que la provocativa figura de la mujer, sola, al lado de la fuente, pozo, río o mar ha sido objeto arquetípico del apetito masculino en todas las civilizaciones.<sup>14</sup>

La dimensión erótica de los personajes femeninos se vuelve particularmente intensa cuando el contacto con el agua se produce mediante la actividad del baño. Abundan los ejemplos:

Si te vas a bañar, Juanilla,  
dime a cuáles baños vas.

[*Cancionero de Upsala*, n.º 31],  
Lírica española de tipo popular, n.º 85, p. 83.

A los baños del amor  
sola m'iré  
y en ellos me bañaré.

[Barbieri, n.º 101],  
*Cancionero Musical de Palacio*, n.º 149, p. 106.

El poema encabezado por el verso «La aurora va resbalando» (*Marinero en tierra*) presenta la particularidad de referirse a un baño metafórico:

La aurora va resbalando  
entre espárragos trigueros.

---

14 Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981, p. 57.

Se le ha clavado una espina  
en la yemita del dedo.

— ¡Lávalo en el río, aurora,  
y sécalo luego al viento! (p. 100)

El contacto con el agua se percibe como una fuente de bienestar capaz de aliviar el dolor provocado por la herida. Pero además, la asociación aire y agua inyecta en el texto una tonalidad erótica. La aurora, ya personificada, se feminiza y concentra toda la atención de la voz lírica. A veces, también el agua recibe el mismo proceso de personificación. El baño resulta entonces imposible como se puede comprobar en estos versos del poema «Río rojo» de *La amante*:

Río rojo

Covarrubias

Con las lluvias no podré  
bañarme en el río, amante,  
que viene el cuerpo del agua  
herido y envuelto en sangre. (p. 181)

El agua va cobrando vida (cuerpo, herido, sangre). Al personaje femenino no le queda otra opción que la de retroceder hacia un segundo plano, detrás de este elemento natural de gran potencia sugestiva. En fin, en esos versos de *El alba del alhelí*, el baño se vuelve mucho más concreto: «[...] / —Sí, pero en las grandes fiestas / me lava el agua del río / y el aire puro me peina.» (p. 229). Los efectos combinados del agua y del viento —el quiasmo de los dos primeros versos confirma su carácter indisociable— erotizan considerablemente al personaje femenino. La asociación del agua con el viento, así como la referencia concreta a la cabellera de la moza, le permiten al poeta volver a construir una tradición secular. Sin embargo, el baño alegórico o el baño imposible no dejan de ser iniciativas de creación por parte de Alberti. El agua que corre constituye una fuente de peligro. De hecho, la gitana solo se atreve a entrar en contacto con este elemento en contadas ocasiones («[...] en las grandes fiestas») y la joven de la canción «Río rojo» prefiere evitar semejante experiencia. Existe

sin embargo un medio para no exponerse al peligro a veces mortal del agua. Consiste sencillamente en cruzar el río evitando cualquier forma de contacto con el elemento líquido: «De similar sentido erótico-simbólico es el concepto de ‘pasar aguas’ que se usa constantemente como significante de un encuentro con la amante. Es claro que al pasar las aguas, queda implícito el posible peligro de mojarse». <sup>15</sup> La composición cuyo primer verso reza «Sólo por esta mañana», de *La amante*, da cuenta de la violencia de la corriente así como del peligro que puede implicar:

Sólo por esta mañana  
dejadme guardar el puente,  
que yo mandaré a las aguas  
que encaucen bien su corriente.

Que van ciegas, ciegas, ciegas,  
dándose hombros y frente,  
mi amiga, contra las piedras. (pp. 181-182)

El puente favorece el encuentro evitando el peligro, pero la fuente presenta la ventaja de facilitar el acceso al agua sin el más mínimo riesgo. El agua de la fuente tiene fuertes connotaciones eróticas y no siempre garantiza el alivio esperado por el personaje sediento. La razón está muy clara: la vitalidad, lo erótico relacionados con el agua proceden de la fuerza impetuosa de este elemento. La fuerza es tal, que cruzar el río siempre implica mucho peligro o riesgo. Lo mismo se puede afirmar de los sentimientos amorosos. El amor tampoco ofrece garantías absolutas, lo mismo que el agua que en cualquier momento puede salir de su cauce con el peligro que aquello conlleva. El agua de la fuente, mejor controlada, no puede producir los mismos efectos ya que pierde su fuerza natural. Guiar o encauzar los sentimientos como el agua equivaldría a controlar los sentimientos

---

15 Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981, p. 72.

con la razón. Por eso, en la poesía de Alberti, el agua de la fuente nunca procura el alivio deseado:

DÍA DE NUBES

Mis ojos, mis dos amores,  
se me han caído a la fuente.

Ya para mí estará ausente  
la estrella de los albores.

Los céfiros giradores  
arrancarán de mi frente  
la pajarita inocente,  
sin queja, de mis clamores.

Sin ojos, ya mudo, frío,  
¿quién se sentará a la vera  
de mi corazón baldío?

¿Cuál será el ave ligera,  
sin rumbo, carabinera,  
que quebrante el sueño mío? (p. 270-271)

La fuente es el origen del dolor de la voz poética. Todo sugiere la desposesión (arrancarán, sin ojos, sin rumbo), la falta de esperanza simbolizada por la pérdida de la luz («[...] / Ya para mí estará ausente / la estrella de los albores. / [...]») y la soledad (ausente, mudo, corazón baldío). Las preguntas retóricas de las dos últimas estrofas confirman el estado de soledad mediante la formulación implícita de una respuesta común: «nadie». En el poema «El extranjero» de *El alba del alhelí*, la fuente es incapaz de aliviar la sed del personaje marginado: «[...] / ¡La fuente —¡qué sed!— sin agua! / [...]» (p. 264).

## METAMORFOSIS IMPUESTA POR LOS ELEMENTOS NATURALES

Los personajes que se desplazan por este espacio natural se dedican a una actividad tal como viajar, acudir a una cita amorosa, trabajar el campo, limpiar ropa y sábanas, guardar rebaños. Su aspecto físico a veces delata su prolongado contacto con el marco natural. La tez de la mujer de piel morena tiene un significado particular en las canciones populares:

Danckert ha mencionado varias canciones populares alemanas, austriacas y húngaras en las cuales el color moreno de la mujer, lejos de ser sólo un rasgo externo, es el equivalente de la experiencia y disponibilidad sexual, y es esta, claramente, la connotación de la mayoría de las canciones españolas de morena. El viento es una de las causas posibles de la transformación de la virgen en mujer.<sup>16</sup>

Cuando el personaje femenino pierde la blancura que lo caracteriza, siente la necesidad de justificarse. En semejante caso, abundan las referencias a los elementos naturales cuyo valor erótico ya pusimos de realce:

Las morenitas que en nuestro cancionero justifican su color aducen razones que, casi todas, se basan en símbolos eróticos: el viento y el sol, que simbolizan la sexualidad masculina; la sierra, sitio y símbolo de unión amorosa; la siega que connota relaciones sexuales; el río del amor. He aquí tres canciones:

Con el aire de la sierra  
tornéme morena [NC 135].

Blanca me era yo  
cuando entré en la siega,  
diome el sol, y ya soy morena [NC 137].

---

16 Margit Frenk, «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas» (1998), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 337.

Por el río del amor, madre,  
 que yo blanca me era, blanca,  
 y quemóme el aire [NC 136].<sup>17</sup>

La mujer morena procede pues de una larga tradición estrechamente vinculada con connotaciones eróticas. Se diferencia claramente de la dama rubia de tez clara cuya piel blanca sugiere a la vez el refinamiento, la delicadeza, la nobleza y la virtud preservada. En la poesía de Alberti, el fervor de los sentimientos de la voz poética hacia la mujer amada y deseada implica la blancura perfecta de la entidad femenina sobre todo en las composiciones reunidas en *El alba del alhelí*:

LA CALERA

Calera que das la cal,  
 píntame de blanco ya.  
 Pintado de blanco, yo  
 contigo me casaría.  
 Casado, te besaría  
 la mano que me encaló.

Calera que das la cal,  
 píntame de blanco ya.

Me casé con Cal-y-nieve,  
 y ya mi boca encalada  
 tan sólo a besar se atreve  
 su alba mano blanqueada.

Calera que das la cal,  
 píntame de blanco ya. (pp. 237-238)

---

17 Margit Frenk, «La canción popular femenina en el Siglo de Oro» (1993), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 366-367.

El mismo oficio del personaje femenino sugiere la blancura, y la voz lírica se complace declinando este aspecto mediante un proceso de derivación: «calera», «cal», «encaló», «encalada». Las derivaciones en torno a la mujer amada no son el único vector de blancura: «alba», «blanco». La identidad de la joven confirma esta tendencia: «Cal-y-nieve». El yo aspira a una forma total y perfecta de osmosis con el ser querido: «[...] / píntame de blanco ya. / [...]». La atracción desemboca sobre una oficialización de la relación mediante el matrimonio: «[...] / Me casé con Cal-y-nieve, / [...]». La voluntad de magnificar a la mujer es poco compatible con una tradición demasiado arraigada en lo popular. De hecho, varios indicios dejan percibir una orientación más erudita: la voz masculina se coloca voluntariamente en situación de dependencia mediante la formulación de un ruego («[...] / píntame de blanco ya. / [...]») y una actitud de reconocimiento («[...] te besaría / la mano [...]»), la designación de la mujer amada con un seudónimo que preserva su anonimato (Cal-y-nieve), la ruptura sintáctica («[...] / tan sólo a besar se atreve / su alba mano blanqueada. / [...]»), la adjetivación (alba mano). Sin embargo, el principio de encadenamiento basado en la yuxtaposición remite más bien a la tradición popular, así como los versos de arte menor:

Calera que das la cal,  
 píntame de blanco ya.  
 Pintado de blanco, yo  
 contigo me casaría.  
 Casado, te besaría  
 la mano que me encaló.  
 [...]

La unión celebrada se expresa a nivel formal con la coexistencia de rasgos eruditos y populares en el mismo texto.

La asimilación entre el viento y el deseo masculino procede de la lírica popular. La estancia prolongada en el espacio exterior altera el aspecto general. La tez morena es lo propio de la mujer expuesta a los elementos naturales como el agua, el sol, el viento. La exposición prolongada al sol, y la tez morena que aquello implica, significa la

amplia experiencia de la mujer. La pérdida de blancura es señal de pérdida de inocencia.

MADRIGAL DE BLANCA-NIEVE

Blanca-nieve se fue al mar.  
¡Se habrá derretido ya!

Blanca-nieve, flor del Norte,  
se fue al mar del Mediodía,  
para su cuerpo bañar.

¡Se habrá derretido ya!

Blanca-nieve, Blanca-y-fría,  
¿por qué te fuiste a la mar  
para tu cuerpo bañar?

¡Te habrás derretido ya! (p. 136)

La pureza se percibe desde la identidad —Blanca-nieve— que impone doblemente la idea de blancor. Las referencias al frío excluyen cualquier perspectiva de puesta en peligro de la virtud: «nieve», «Norte», «fría». A pesar de todo, la puesta en contacto con el agua dentro de un marco natural abre la puerta al peligro como lo deja entrever el contexto sugestivo del baño: «[...] se fue al mar. /», « / para su cuerpo bañar, / [...]»). «Blanca-nieve» —la flor del norte— no está preparada para semejante encuentro: «[...] / se fue al mar del Mediodía, / [...]». Por tanto, la alteración es totalmente previsible aunque la transformación en este caso no afecta el cromatismo sino la textura. En efecto, la nieve sólida se vuela líquida al entrar en contacto con el agua cálida (derretido). Cuando la pérdida de blancura se observa en un personaje femenino, los elementos naturales no hacen sino subrayar la carga erótica de la metamorfosis. Lo confirma este poema sacado de *La amante*:

## Medina de Pomar

¡A las altas torres altas  
de Medina de Pomar!

¡Al aire azul de la almena,  
a ver si ya se ve el mar!

¡A las torres, mi morena! (p. 187-188)

La invitación se transcribe tres veces en unidades sintácticas exclamativas para exteriorizar el entusiasmo de la voz lírica que comparte su motivación con el destinatario del mensaje imposible de identificar hasta la última palabra de la composición. La preposición «a», puesta de realce por la anáfora, dinamiza la invitación que consiste en una forma de elevación (altas, torres, almena). El objetivo es contemplar el espectáculo que ofrece el mar («[...], / a ver si ya se ve el mar! / [...]). Un primer nivel de lectura asimila la iniciativa a las prisas del viajero por descubrir el litoral. La precisión «mi morena» introduce en el texto una referencia tradicional que permite elaborar un segundo nivel de lectura. La mujer morena y experimentada está relacionada con el elemento líquido (mar) y el aire (aire azul). Se sugiere pues una invitación al placer, pero un placer que va más allá de la contemplación del paisaje. En semejante contexto la insistencia sobre las torres cobra una fuerte connotación fálica.

Los peligros que acechan en el marco natural imponen que la muchacha sin experiencia reciba una serie de consejos y recomendaciones como en estos versos de *Marinero en tierra*:

## LA NIÑA QUE SE VA AL MAR

¡Qué blanca lleva la falda  
la niña que se va al mar!

¡Ay niña, no te la manche  
la tinta del calamar!

¡Qué blancas tus manos, niña,  
que te vas sin suspirar!

¡Ay niña, no te las manche  
la tinta del calamar!

¡Qué blanco tu corazón  
y qué blanco tu mirar!

¡Ay niña, no te los manche  
la tinta del calamar! (p. 144)

La hermosura y la inocencia del personaje femenino suscitan la admiración de la voz poética («¡Qué [...]»). Pero no por eso consigue la voz disimular su más profunda inquietud («[...] / ¡Ay niña [...]»). El blancor se esparce por el conjunto de los elementos que caracterizan al personaje inexperimentado (niña) y que se expone a varios peligros: (falda, manos, corazón, mirar). La gradación subraya la evolución desde lo más concreto y anecdótico hacia lo más simbólico. La muchacha pura e indefensa se expone al peligro en la medida en que su desplazamiento la relaciona con el agua en el contexto de un baño. De ahí el consejo reiterado de no dejar que se manche su blancor / candor. Pero dentro del contexto albertiano repleto de referencias marítimas, el posible motivo de la pérdida de blancura no es el sol, sino un molusco marino (el calamar). Una entidad masculina amenaza, dentro del agua, la pureza femenina, y su secreción podría manchar a la joven ingenua.

#### NUEVA LECTURA DE LOS VERSOS DE ALBERTI A LA LUZ DE LA TRADICIÓN POPULAR

Muchas composiciones de Alberti solo se pueden apreciar tomando en cuenta la amplia herencia de la lírica popular. Margit Frenck propone las interpretaciones que exponemos a continuación:

Una madre que a mí crió  
mucho me quiso y mal me guardó:  
a los pies de mi cama los canes ató,  
atólos ella, desatélos yo,

metiera, madre, al mi lindo amor.  
No seré yo fraila.

Una madre que a mí criara  
mucho me quiso y mal me guardara:  
a los pies de mi cama los canes atara,  
atólos ella, y yo los desatara,  
y metiera, madre, al que más amaba.  
No seré yo fraila.

[...] En nuestra canción, si bien lo vemos, los canes atados/desatados sólo en un primer nivel superficial están ahí para (mal)guardar a la hija. En un nivel más profundo y real simbolizan el brío sexual de la muchacha; la madre trata de reprimirlo, pero la hija le da libre curso, «metiendo» a su lindo amor.<sup>18</sup>

O bien:

Ten tu perro, Teresa,  
ten tu perro, que no me muerda [NC 1669] (p. 368)  
[...]

Perricos de mi señora,  
no me mordades agora [NC 1670]  
[...]

Si quieres que vaya a verte  
ponle a tus perros cadenas,  
que me ladran cuando voy  
a ver tu cara morena.  
[...]

---

18 Margit Frenk, «La canción popular femenina en el Siglo de Oro» (1993), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 367-368.

Anda vete, que no quiero  
 volver a tu casa más,  
 porque tienes un perrito,  
 no sé si me morderá [NC 1669] (p. 369)

María, amarra a tu perro,  
 ¡mala rabia te lo mate!,  
 que por la causa de tu perro  
 no me viene a ver mi amante. (p. 370)

Esta herencia popular orienta la lectura de dos composiciones reunidas en el poemario *La amante*:

NOCHE

La galga del río Duero,  
 mi amiga,  
 ¡qué bien ladra!

¡Qué buena galga!  
 ¡Y qué bien mueve la cola,  
 y qué bien guarda la puerta,

mi amiga,  
 y qué bien ladra!

¡Qué buena galga! (p. 173-174)

El título (Noche) anuncia un momento propicio para una cita secreta. Con excepción de los versos 2 y 7 («[...] / mi amiga, / [...]»), todos los versos mencionan a la perra evocada («La galga [...]»; «[...] / ¡Qué buena galga! / [...]») o una de sus diversas acciones (ladra, mueve la cola, guarda la puerta). De hecho, es el único sujeto gramatical de la composición. La fascinación que ejerce el animal se percibe mediante la acumulación de frases admirativas. La perra enérgica («[...] / y qué bien ladra! / [...]»), eficaz («[...] / y qué bien guarda la puerta, / [...]») y cariñosa («[...] / ¡Y qué bien mueve la cola / [...]»)

va asociada al agua en movimiento («La galga del río Duero, / [...]»). Noche, agua, cita secreta, todas las referencias a la perra se pueden leer como posibles indicios del fervor del personaje femenino que se impacienta antes del encuentro.

De Peñaranda de Duero  
al teatro romano de Clunia.

Ten cuidado en el molino,  
que asaltan los perros grandes,  
mastines, los mordedores.

¡De prisa, el amante mío,  
hasta Coruña del Conde! (p. 176)

La exclamación integrada en el dístico va dirigida al ser amado («[...] el amante mío, / [...]»), y el género masculino da a entender que la voz lírica es femenina. El personaje masculino surge en un contexto de desplazamiento («De Peñaranda de Duero al teatro de Clunia»). El trayecto implica una etapa en un lugar sin identificar pero simbólico (el molino). La voz poética incita al viajero a reanudar con su viaje y a no prolongar la estancia en este lugar: «[...] / ¡De prisa, el amante mío, / hasta Coruña de Conde!». La razón de esta insistencia se debe a la presencia de un peligro: «Ten cuidado [...]». Tradicionalmente, el personaje femenino relacionado con el pan o con la harina suele ser un personaje lascivo. Tal es el caso de la panadera o de la molinera. La voz lírica le pide pues al viajero que ponga distancia respecto al lugar de las tentaciones. La agresividad de los perros subraya en este contexto la fuerza del deseo de la molinera.

La presencia de la naturaleza nunca se limita a un mero decorado. Favorece el desplazamiento de la voz poética y en algunos casos es el resultado de la reconstrucción del espacio añorado. La flora solicita a los sentidos al sugerir el contacto efectivo, los olores y la diversidad cromática. Por otra parte, a la luz de la densa intertextualidad que reactiva la tradición de la lírica popular, varios versos de Alberti dejan percibir la mutua atracción de los amantes así como una fuerte carga erótica.

## BIBLIOGRAFÍA

- FRENK, Margit, «Poesía de la aristocracia y poesía del pueblo en la Edad Media» (1992), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 42-57.
- , «La canción popular femenina en el Siglo de Oro» (1993), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 353-372.
- , «Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media hispánica» (1994), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 19-41.
- , «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas» (1998), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 329-352.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, «Rafael Alberti y la poesía tradicional», en GRAMAYCAL, 65866-86860-1-PB.pdf-Adobe Reader, pp. 93-116, (consultado en línea le 20/11/2015, note 8).
- MORALES Blouin, Eglá, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981.
- ROBINSON, Cynthia, «Les lieux de la lyrique : l'incarnationnisme dans la lyrique mystique andalouse», en *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge*, Dominique Billy, François Clément et Annie Combe (eds.), Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 157-185.
- VALBUENA Prat, Ángel, *Historia de la literatura española* (Tomo III), Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1957.
- ZARDOYA, Concha, «La técnica metafórica albertiana», en *Poesía española del 98 y del 27 (estudios temáticos y estilísticos)*, Madrid: Gredos, 1976, pp. 294-336.



CAMBIO DE ESTÉTICA *MORE EROTICO*:  
DE “LA MUJER DESNUDA” (1925)  
DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ  
A “DESNUDO” (1928) DE JORGE GUILLÉN

---

*Elvezio Canonica*



En dos contribuciones anteriores, en el marco de sendos coloquios del ERPIL, ya me había interesado una primera vez por el poema “Desnudo” de Jorge Guillén, desde el punto de vista filosófico, en particular por su clara conexión con algunos postulados de la fenomenología hussleriana<sup>1</sup>. En otro trabajo, me había ocupado más de cerca de la relación entre los dos poetas aquí tratados, o sea Juan Ramón Jiménez, el mentor de la Generación del 27, y Jorge Guillén, uno de sus máximos representantes, cotejando dos poemas: “Inteligencia dame el nombre exacto de las cosas” del primero con “Los nombres” del segundo<sup>2</sup>. Quisiera volver, en el marco del presente coloquio sobre el erotismo en la generación del 27 sobre el primer texto de Guillén, “Desnudo”, cotejándolo con otro poema del Nobel de Moguer, “La mujer desnuda” para intentar identificar el profundo cambio de estética que se aprecia, *more erotico*, entre estos dos poemas de fechas muy próximas, ya que el de Juan Ramón se publicó en el cuaderno de *Unidad* en 1925, y el de Guillén forma parte de la primera entrega de *Cántico* de 1928. No pretendo hablar de relaciones intertextuales explícitas, ni de fuente directa, pero sí espero

- 
- 1 E. Canonica, “Entre cubismo y fenomenología: un análisis de *Desnudo* de Jorge Guillén (*Cántico*, 1928)” en Nuria Rodríguez Lázaro (ed.), *Rime et raison. Poésie et philosophie dans le domaine hispanique contemporain*, Bordeaux : Presses Universitaires, 2016, pp. 117-131.
  - 2 E. Canonica, “¡Inteligencia, dame los nombres!”. Un poema de Jorge Guillén y su inspiración juanramoniana”, en Gilles del Vecchio – Nuria Rodríguez Lázaro (eds.), *Nuevas perspectivas de la Generación del '27'*, New York : Peregrina Art ed., 2021, pp. 105-122.

demostrar que el poeta más joven se inspiró del poema de su mentor, que le llevaba doce años (1881 *vs* 1893), transformándolo significativamente según los dictámenes de la nueva estética vanguardista.

## LOS TEXTOS

*Juan Ramón Jiménez*

LA MUJER DESNUDA  
Humana fuente bella,  
surtidor de delicia entre las cosas,  
tierna, suave agua redonda,  
mujer desnuda: ¿un día,  
dejaré yo de verte;  
te tendrás que quedar  
sin estos asombrados ojos míos,  
que completaban tu hermosura plena,  
con la insaciable plenitud de su mirada?  
(¡Estíos; verdes frondas,  
aguas entre las flores,  
lunas alegres sobre el cuerpo,  
calor y amor, mujer desnuda!)  
¡Límite exacto de la vida,  
perfecto continente,  
armonía formada, único fin,  
definición real de la belleza,  
mujer desnuda: ¿un día,  
se romperá mi línea de hombre,  
me tendré que expandir  
en la naturaleza abstracta;  
no seré nada para ti,  
árbol universal de hoja perene,  
eternidad concreta!<sup>3</sup>

---

3 Juan Ramón Jiménez, *Unidad*, Barcelona : Seix Barral, 1999.

*Jorge Guillén*

DESNUDO	
Blancos, rosas. Azules, casi en veta,	
Retraídos, mentales.	
Puntos de luz latente dan señales	
De una sombra secreta.	4
Pero el color, infiel a la penumbra,	
Se consolida en masa.	
Yacente en el verano de la casa,	
Una forma se alumbrá.	8
Claridad aguzada entre perfiles,	
De tan puros tranquilos,	
Que cortan y aniquilan con sus filos	
Las confusiones viles.	12
Desnuda está la carne. Su evidencia	
Se resuelve en reposo.	
Monotonía justa, prodigioso	
Colmo de la presencia.	16
Plenitud inmediata, sin ambiente,	
Del cuerpo femenino.	
Ningún primor: ni voz ni flor. ¿Destino?	
¡Oh absoluto Presente! <sup>4</sup>	20

## ANÁLISIS COMPARATIVO

*Métrica y sintaxis*

Si nos fijamos primero en la forma exterior de los dos poemas, observamos que el del poeta mayor se compone de 24 versos, frente a los 20 del del poeta vallisoletano. La repartición de estos versos en sendas estrofas es bien diferente en los dos poemas: el primero

---

4 Jorge Guillén, *Aire nuestro: Cántico, Clamor, Homenaje*, Milán : All'Insegna del Pesce d'oro, 1968.

presenta tres estrofas de 9, 4 y 11 versos, mientras que el segundo se compone de cinco estrofas de cuatro versos. Ya de entrada constatamos una mayor libertad en el primero frente a un rigor más estricto en el segundo. Esta observación se confirma a nivel de los versos, ya que en el poema del poeta andaluz no hay una regularidad métrica, y los versos oscilan entre el heptasílabo (10 vv. dos de ellos agudos), el endecasílabo (7, del cual uno agudo), el eneasílabo (5, uno agudo), un octosílabo y un verso de 13 sílabas. En cambio, en el poema de Guillén encontramos sólo dos versos, el heptasílabo y el endecasílabo, que se alternan en cada estrofa, con rimas consonantes entre los dos versos: se trata del clásico cuarteto-lira, una estrofa que se remonta a las traducciones de los salmos y de las odas horacianas llevadas a cabo en la segunda mitad del siglo XVI por fray Luis de León. La rima, en el poema de Juan Ramón, es totalmente ausente. El esquema formal, por tanto, no podía ser más alejado.

Si nos fijamos ahora en la sintaxis, se confirma esta disparidad llamativa: en el poema del moguereno las frases son largas, y de hecho cada una de las tres estrofas se compone de una frase (o sea: tres frases en 24 versos), mientras que en el de Guillén las frases son muy cortas y mucho más numerosas (3 en la estr. 1, 2 en la 2; 1 en la 3; 3 en la 4; 4 en la 5: total: ¡18 frases en 20 versos!). Un recurso que acostuma, en cambio, a los dos poemas es el encabalgamiento: encontramos cuatro casos palmarios en el primer poema (vv. 4/5; 5/6; 18/19; 20/21) y cuatro también en el segundo (3/4; 11/12; 13/14; 15/16).

Es también peculiar, y muy juanramoniano, el tratamiento de ciertas convenciones métricas, en particular el uso de la sinalefa, que se sitúa a veces justo ante una pausa sintáctica, como en el v. 7 (repetido en el v. 16; ¡con un signo de admiración después de mujer!): “mujer desnuda: ¿un día,” o bien, más llamativo aún en el v. 16: “armonía formada, único fin”. También apreciamos un hiato allí donde nos esperaríamos una sinéresis en el v. 19: “se romperá mi línea de hombre”. Licencias poéticas, pues, de acuerdo con una estética aún de corte modernista. Notemos también otro rasgo característico de la escritura del poeta andaluz: el uso de los paréntesis en enunciados admirativos, como si quisiera gritar, pero en voz baja: (“¡Estíis verdes...mujer desnuda!”) (vv. 10-13). Nada de eso en el poema de Guillén: sus versos son rigurosos e impecables desde el punto de

vista formal, de corte clásico, como se ha dicho, en homenaje a la tradición poética del Siglo de Oro, aunque se sitúe en el polo opuesto al de la escritura gongorina, que fue el motor, como sabemos, de la llamada generación del 27. A primera vista podría sorprender este apego a un orden formal riguroso en un poeta que pertenece a una generación ya claramente vanguardista, frente a un poeta que, en cambio, pertenece a una generación anterior. Ello indica, sin duda, que el vanguardismo, o sea la nueva estética más moderna, hay que buscarlo en otros aspectos de la escritura poética.

### *Metáforas y tropos*

Otro aspecto llamativo que opone a los dos poemas está en el tratamiento de los tropos, en particular de las metáforas. El texto del autor de *Platero y yo* está hecho a base de metáforas, que se suceden una tras otra, casi como una letanía: la mujer (figurado) tiene una gran cantidad de figurantes: es “humana fuente bella”, “surtidor de delicia”, “límite exacto de la vida”, “perfecto continente”, “armonía”, “definición real de la belleza”, “árbol universal”, “eternidad concreta”. Se habrá notado, además, la abundancia de la adjetivación. O sea: frente a un motivo tópico si los hay, como es la descripción de las bellezas de la mujer, el poeta de Moguer prodiga los recursos tradicionales, como las metáforas y los adjetivos laudatorios, previsibles en esta temática, desde el canon de las bellezas heredado del petrarquismo. Falta en cambio, con respecto a esta tradición, una descripción física de la mujer. Sólo aparece en su integridad de “mujer desnuda”, sin que se describa su físico. Las metáforas empleadas tampoco son muy usuales en esta temática. Hay además un aspecto, que no aparece en el poema de Guillén, que consiste en la presencia del yo lírico, quien admira, de soslayo, en perfecto *voyeur*, a la mujer desnuda. Pero aquí también aparece cierta modernidad: no se trata del motivo bíblico de Susana y los viejos mirones, sino de una inversión de la perspectiva: el yo lírico ya lamenta anticipadamente su propia ausencia, su propia desaparición, con lo cual las bellezas de la mujer desnuda se quedarán como inútiles, puesto que no tendrán a nadie para admirarla. Es la idea que aparece entre los vv. 5 y

10, donde se insiste en la complementariedad entre el observado y el observador, siendo así que el uno no puede existir sin el otro. Es una idea moderna, que tiene que ver con la teoría de la percepción, desarrollada por aquellos años por los filósofos y los psicoanalistas. Tenemos un texto significativo de Oscar Wilde de 1891 en el que expresa exactamente la misma idea:

Qu'est-ce donc que la Nature ? Elle n'est pas la Mère qui nous enfanta. Elle est notre création. C'est dans notre cerveau qu'elle s'éveille à la vie. *Les choses sont parce que nous les voyons, et ce que nous voyons, et comment nous le voyons, dépend des arts qui nous ont influencés.* Regarder une chose et la voir sont deux actes très différents. On ne voit quelque chose que si l'on en voit la beauté. Alors, et alors seulement, elle vient à l'existence<sup>5</sup>.

Dicho de otro modo, la “plenitud” añorada, representada tradicionalmente por la mujer desnuda, aquí necesita de la mirada del hombre para existir de veras. Y recíprocamente el hombre alcanza su plenitud a través de la contemplación de la mujer: “estos asombrados ojos míos / que completaban tu hermosura plena / con la insaciable plenitud de su mirada”: nótese que no dice de “tu mirada”, sino de “su mirada”, o sea la de los ojos del poeta observador. Inversión muy significativa, ya que en la poesía amorosa tradicional es precisamente la mirada de la mujer la que acaba provocando el enamoramiento del poeta. Pero al mismo tiempo, la presencia de la mujer desnuda como forma de la perfección y de “eternidad concreta” (último verso) no hace sino relegar el hombre a su finitud mortal: “un día / dejaré yo de verte” (5-6); “se romperá mi línea de hombre” (19), “no seré nada para ti” (22). De ahí que el paso hacia la divinización de la mujer sea muy breve, pero una divinización en el sentido clásico de los dioses griegos, que eran inmortales, y no en el de la *donna angelicata* de Dante y de la tradición lírica petrarquesca occidental. El hombre es un mortal, la mujer desnuda es una diosa, por tanto, es inmortal.

---

5 Oscar Wilde, *The Decay of Lying*, in *Intentions*, 1891 (« Le déclin du mensonge », trad. fr. de Jean-Joseph Renaud, Paris, Stock, 1925). (subrayado nuestro).

Tal parece ser la estructura ideológica en la que se basa este poema. Es pues una exaltación muy acusada de la feminidad, del origen de la vida que está destinada a reproducirse según el ciclo natural. Pero la mujer desnuda es también “la definición real de la belleza” o sea que, al lado de su dimensión trascendente, encarna la inmanencia de la belleza, es su antonomasia y su encarnación. Podríamos casi decir que representa el arquetipo de la mujer, en el sentido platónico: es el reflejo en este mundo de la Idea de mujer que a su vez contiene los arquetipos de las Ideas platónicas, puesto que es la “armonía formada”, “la definición real de la belleza” y su cuerpo emana “calor y amor”, que son términos muy marcados en el platonismo, como sabemos (Belleza, Armonía, Amor). Se trata de un aspecto sobre el que había llamado la atención Javier Teófilo Suárez Trejo, autor de uno de los escasos estudios sobre este poema:

La imagen de la fuente, de reminiscencias neoplatónicas y cristiano-místicas alude a *la infinitud erótica que ella es pero que no expresa*; es al yo masculino a quien le corresponde la tarea de cantarla sin accidentes, sin excesos, plena, exacta <sup>6</sup>.

Frente a la eternidad concreta de la mujer-diosa inmortal, el hombre está destinado a una finitud que tiene las apariencias de cierto panteísmo, puesto que cuando “se romperá mi línea de hombre / me tendré que expandir / en la naturaleza abstracta”, o sea: no está hablando de su alma, como sería esperable en términos platónicos, donde el alma vuelve a su origen divino al morir el cuerpo, sino de su ser corporal, de su “línea de hombre”: el poeta se funde en el universo, en la naturaleza abstracta, donde sin embargo existe un “árbol universal de hoja perene”, que es la mujer. Neopaganismo, se diría, en el que la mujer se convierte en la tierra madre, una suerte de Pachamama acogedora. Por eso es también “agua”, “suave agua redonda”, y es “árbol”. Hay pues una clara subordinación del poeta, que es

---

6 Javier Teófilo Suárez Trejo, “¿Niña dadá o chica underwood? La figura femenina en la poética de Pedro Salinas”, *Hispanic Poetry Review*, 2017, pp. 66-95 (cit. p. 71). (subrayado del autor)

una mortal criatura destinada a deshacerse en el universo de la tierra madre, a la mujer desnuda, que es eterna e inmortal. Sin embargo, la una no puede existir sin el otro, sin la mirada del otro. Y es precisamente este aspecto visual, el de la mirada, lo que acomuna, a pesar de las notables diferencias formales, a los dos poemas, al tiempo que pone de manifiesto el cambio de estética.

En efecto, el poema de Jorge Guillén se basa en el sentido de la vista y el “desnudo” del título es una manifestación ante todo visual, cuya aparición es descrita como una lenta pero implacable progresión desde la oscuridad hacia la luz. Se trata de una epifanía de un cuerpo desnudo, que sólo al final se descubre que es el de una mujer. Se insiste pues en la percepción visual del fenómeno, del objeto que se insinúa con sus formas en el mundo, hace su aparición en el universo, a la par de cualquier elemento de la realidad que de pronto surge de las tinieblas de la noche. Y no hay ningún observador, como en el poema anterior, siendo el yo lírico totalmente ausente aquí. Sin embargo, al contrario del otro poema, hay un mayor cromatismo y se mencionan varios colores: “blancos, rosas, azules”, además en plural, para hacer hincapié en los matices más que en los colores. Es la descripción del amanecer. Es pues, a pesar de su extremado rigor formal casi austero, casi más sensual que su posible modelo, en el que la mujer desnuda era más abstracta, como dijimos, casi arquetípica. En el poema de Guillén, una vez que la forma con su masa se ha impuesto a la mirada, ya se trata de “carne” (término ausente en el otro poema) “desnuda”, y nótese que ahora el adjetivo pasa al género femenino, pero no dice “desnuda está la mujer”, sino “la carne” que en teoría aún podría ser la de un hombre. Y en las estrofas finales hay una correspondencia más llamativa con el poema de Juan Ramón, pero que, por sus cambios, revela también un giro estético notable. Aquí también la mujer es “plenitud inmediata”, como lo era la “hermosura plena” de la mujer desnuda. Sin embargo, el término “plenitud”, que aparece en los dos textos, no tiene los mismos referentes: para el poeta de Moguer, es la de los ojos del observador, que se llenaban de la insaciable mirada de la mujer, mientras que el poeta vallisoletano lo aplica al “colmo de la presencia”, o sea al cuerpo femenino que acaba de descubrirse a la luz de un día de verano. Esta mención de la estación del año puede apuntar a la posible derivación

de un poema del otro, ya que es compartida por los dos textos: los “estíos” con sus “verdes frondas” (10), frente a la “masa / yacente en el *verano* de la casa” (7-8). Sin embargo, aquí también divergen los dos textos: en el del poeta andaluz, la luz es nocturna, puesto que son las “lunas alegres” las que alumbran el cuerpo, mientras que el otro poema empieza en un ambiente nocturno (“puntos de luz latente dan señales / de una sombra secreta”) para terminar en la “evidencia” del “colmo de la presencia”. Un nocturno más romántico y chopiniano frente a la revelación paulatina de un cuerpo orgulloso de su presencia en el mundo, a la luz del día. También los dos versos finales se contraponen: la “eternidad concreta” se convierte en el “absoluto Presente”, donde Guillén muestra su voluntad de quitar la pátina tópica y grandilocuente, a pesar del notable oxímoron, para dar pie a una pura y absoluta inmanencia: el “colmo de la presencia” es un “absoluto Presente” (con P mayúscula). Se habrá notado también que, frente al notable despliegue metafórico de la escritura poética juanramoniana, el dictado poético guilleneano es muy sobrio en imágenes. No hay metáforas para describir a la mujer desnuda, cuando era precisamente este tema el que venía cargado de un tejido metafórico muy extenso y rico. A esto se refiere Guillén, sin duda, cuando afirma que no hay “primor”, ni “voz” y ni “flor”. En efecto, no hay “ningún primor” en su poema, ningún adorno, ninguna gala artificial y retórica. El cuerpo desnudo de la mujer, pues, es tratado de forma emocionalmente fría y sin la tradicional implicación amorosa del amante observador. Aquí percibimos bien a las claras la presencia de la modernidad y del vanguardismo. Sin dejar por ello de renunciar al tono celebrativo, en particular en la última estrofa, donde aparecen los signos de admiración en una frase en vocativo (como se diría en latín): “¡Oh absoluto Presente!” que es el verso final, o sea el que ocupa un lugar muy importante en la poesía epigramática, como sabemos. Si lo comparamos con el verso final del poema de Juan Ramón: “eternidad concreta!”, apreciamos un juego comparativo muy esclarecedor de este cambio de estética *more erotico*. De hecho, se trata de dos oxímoros, pero de signo opuesto: si la mujer desnuda, para el mentor de la generación del 27, es una suerte de diosa cuya presencia “concreta” en el más acá remite a su perduración en un tiempo infinito, una “eternidad”, que es un término

totalmente abstracto y conceptual, en Guillén la carne desnuda del cuerpo femenino es, al contrario, el símbolo del instante presente, que se expresa mediante el oxímoron contrario, el del “Absoluto Presente”. Dos perspectivas filosóficas distintas, si no opuestas: la una, todavía vinculada a conceptos filosófico-teológicos tradicionales (que sin embargo el propio Juan Ramón ya había puesto en tela de juicio, al titular el poemario en el que se encuentra este poema con un plural algo irónico e iconoclasta: *Eternidades*). La otra, la del poeta más moderno, que se remonta a una forma de neo-estoicismo compartido por los grandes poetas áureos, como Góngora (piénsese en su famoso soneto “Mientras por competir con tu cabello”, cuyo verso final, celeberrimo suena así: “en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada”) y Quevedo, en el que menudean los ejemplos, como el famoso y extraordinario verso: “soy un es, un fue, y un seré cansado”. Dicho de otro modo: la mujer desnuda como símbolo de una eternidad que representa, al fin y al cabo, el ciclo vital de la reproducción de la vida en el poema de Juan Ramón Jiménez, frente a la “carne desnuda” del cuerpo femenino en el de Jorge Guillén, destinado a morir pues, en tanto cuerpo de carne y que despliega su “evidencia” (que no belleza) ante el universo sublunar, iluminado por la luz del sol y que se convierte en el símbolo del puro presente, del instante inasible pero perceptible por los sentidos, en particular el de la vista, en un más acá inmanente. Y es precisamente lo que quiere expresar, a mi manera de ver, el curioso interrogante del v. 19: “¿Destino?”. Creo que en esta pregunta queda de alguna forma resumido el discurso que vimos en el poema de Juan Ramón acerca de la muerte del poeta y de la persistencia en el más allá de la mujer como diosa inmortal. La interrogación de Guillén puede considerarse una interrogación retórica, puesto que se cierra con la afirmación del absoluto Presente, o sea la negación del destino, tradicionalmente ubicado en el más allá. Frente a la transcendencia juanramoniana, por muy laica y profana que sea, Guillén opone la inmanencia de una presencia absoluta, que colma el presente. Para volver al ámbito pictórico, el poema de Juan Ramón se asemeja a un cuadro impresionista, mientras que el de Guillén tiene todas las características de un cuadro cubista, como puede verse ante todo los dos títulos: el de Juan Ramón anuncia claramente el objeto de su poema, con un

sintagma completo y explicitando el género gramatical: “La mujer desnuda”. En cambio, el de Guillén se limita a un adjetivo, en género masculino: “Desnudo”, pero que también podría ser un sustantivo, en el sentido plástico del término (pintura, escultura, etc.): “figura humana desnuda”. En esta ambigüedad ya va asomando, desde el título, la novedad y la sorpresa, comparada con la total transparencia y normalidad del título del poema juanramoniano. Además, en el poema de Guillén hay que esperar hasta el v. 18 (el penúltimo) para enterarse que el “desnudo” se corresponde con un “cuerpo femenino” (v. 18), mientras que en el otro poema esta información ya venía dada desde el título mismo.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN: OTRAS INTERPRETACIONES POSIBLES

Quisiera, para terminar, proponer otras interpretaciones de estos dos poemas, ya que la metáfora de la mujer desnuda aparece en otro poema famosísimo de Juan Ramón, también publicado en *Eternidades*, titulado “La poesía”:

Vino primero pura,  
 vestida de inocencia;  
 y la amé como un niño.  
 Luego se fue vistiendo  
 de no sé qué ropajes;  
 y la fui odiando sin saberlo.  
 Llegó a ser una reina  
 fastuosa de tesoros...  
 ¡Qué iracundia de yel y sin sentido!  
 Más se fue desnudando  
 y yo le sonreía.  
 Se quedó con la túnica  
 de su inocencia antigua.  
 Creí de nuevo en ella.  
 Y se quitó la túnica  
 y apareció desnuda toda.

¡Oh pasión de mi vida, *poesía*  
*desnuda, mía para siempre!*

He evidenciado los dos últimos versos, porque la desnudez de esta doncella es la alegoría de la poesía pura, como bien se sabe. Dicho de otro modo: ¿no podría ser la mujer desnuda, “humana fuente bella”, “delicia entre las cosas”, “armonía formada”, “único fin”, “definición real de la belleza”, que es al mismo tiempo inmortal y eterna, también un símbolo de la poesía pura a la que aspiraba el poeta mogueño? Es tal su abstracción que la pregunta no me parece del todo ociosa.

Otra interpretación interesante de la “mujer desnuda” en Juan Ramón Jiménez, y en particular a partir de este poema, es la que propone el ya citado Suárez Trejo. Según este crítico, la “mujer desnuda” es el símbolo de la Obra para el yo poético masculino:

El símbolo de este trayecto poético (la Obra), siempre desde el mundo de los fenómenos hacia el yo esencial, es la mujer desnuda a quien el yo posee constantemente y sin cesar [...] El yo masculino se configura, de este modo, como poseedor de una mirada insaciable, metonimia de un deseo por poseer y “sumirse” (aunque sea de modo efímero) con esa fuente infinita que es la mujer desnuda como símbolo de la reconciliación que el poeta busca a través de su Obra<sup>7</sup>.

En cuanto a los posibles enlaces intertextuales, este poema de Juan Ramón ha sido vinculado con otro del poeta irlandés William Butler Yeats, titulado “The Coat”, publicado en el libro *Responsibilities* de 1914. Se trata de un texto muy breve, que cito en el original y en la traducción de Luis Cernuda, quien fue el primero en llamar la atención sobre esta posible intertextualidad<sup>8</sup>:

I made my song a coat  
 Covered of old Mythologies

---

7 Art. cit. p. 71.

8 L. CERNUDA, *Prosa I*, Madrid, Siruela, 1994, p. 821-825.

From heel to throat;  
 But the fools caught it  
 Wore it in the world's eyes.  
 As though they'd wrought it.  
 Song, let them take it,  
 For there's more enterprise  
 In walking naked.

De mi canción hice una capa  
 Cubierta de mitos viejos  
 Desde los pies hasta el cuello.  
 Pero los tontos la cogieron,  
 Llevándola ante la gente  
 Como si la hubieran hecho.  
 Canción, deja que la lleven,  
 Porque más resolución hay  
 En andar desnudo.

Cernuda evidencia ante todo las diferencias entre los dos textos, en particular la relación entre el poeta y la poesía, que no es la misma. En el poema de Yeats, es el poeta el que reviste la poesía de viejos mitos y “los tontos” no ven más que esto, o sea el aspecto exterior, creyendo que allí es donde radica la poesía, mientras que para el poeta el “traje” son los oropeles que hay que quitar para acceder al verdadero contenido, simbolizado por la desnudez. No hay ninguna personificación de la Poesía, como en el poeta español, como bien vio Cernuda:

Como el lector verá, ambas composiciones tratan un tema análogo, que la exposición de la carrera poética de Yeats y de Jiménez, yendo en los dos de la suntuosidad a la desnudez, aunque en el irlandés es el poeta el que reviste el traje recargado y quien le abandona para quedar desnudo; en el español no es el poeta sino la poesía quien reviste el traje recargado y, con la complacencia particular de Jiménez en referirse a “la mujer desnuda”, la poesía queda desnuda, “mía para siempre”. Hay en Jiménez indicación de una fase más en su evolución, la primera, que en Yeats,

más escueto en todo que Jiménez, falta. Es aquella en que la Poesía, según los versos de Jiménez, “Vino primero pura, / vestida de inocencia”<sup>9</sup>.

A la vista de estas notables diferencias, en su comentario el poeta sevillano es, con razón, muy prudente en cuanto a las posibles relaciones intertextuales entre los dos poemas:

Acaso no se trate de “influencia” ni, mucho menos, de “imitación”. Ocurre a veces en la historia literaria el caso de que un poeta, leyendo a otro, puede encontrarse frente a una experiencia que refleja la suya propia, aunque no se hubiera dado cuenta de haberla experimentado. *Je prend (sic) mon bien où je le trouve*, pudo haber dicho Juan Ramón Jiménez al leer « The Coat »<sup>10</sup>.

Por mi parte, quisiera recordar que la personificación de la poesía pura como una joven doncella desnuda viene de lejos y la encontramos ya en el famoso discurso de don Quijote con el caballero del verde gabán, o sea Don Diego de Miranda, cuyo hijo Lorenzo es aficionado a la poesía, pero a quien su padre quiere destinar a oficios más lucrativos. Como se recordará don Quijote, el loco cuerdo, se lanza en una defensa e ilustración de la poesía, que es a mi manera de ver, una de las páginas más altas de toda su obra. He aquí un fragmento de su discurso:

“La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como *una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa*, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. *Ella es hecha de una alquimia de tal*

---

9 Art. cit. p. 823.

10 *Ibidem*.

*virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hala de tener el que la tuviere a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias o en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran” (II, 16)<sup>11</sup>.*

¿Y en cuanto al poema de Guillén? En él también hemos visto un alto grado de abstracción y de depuración: “ningún primor, ni voz ni flor”. O sea: sólo lo esencial, incluso en el estilo: frases brevísimas, ausencia de conectores, léxico denotativo, casi científico en su objetividad. ¿No es esto acaso, otra manera de definir a la poesía pura? A la poesía esencial, mejor dicho, que aspira a despojar el lenguaje poético de aquellos oropeles que lo habían recargado, máxime en la temática amorosa, y que lo había esclerotizado. Y al que Juan Ramón, en parte, aún se adhería.

---

11 Miguel de Cervantes, *El Quijote*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Austral, 2007, p. 824 (subrayado nuestro).



OCNOS Y EL EROTISMO ANGÉLICO DE LUIS CERNUDA

---

*Carlos Sainz de la Maza\**

- \* Este trabajo forma parte de la actividad investigadora desarrollada como miembro del Instituto Universitario “Seminario Menéndez Pidal” de la UCM. En su versión inicial, se expuso como parte del seminario sobre “El erotismo en la Generación del 27: ellos y ellas”, celebrado en Burdeos los días 4 y 5 de abril de 2024 y organizado por la Universidad Michel de Montaigne-ERPIL y el Instituto Cervantes de dicha ciudad.

Al pensar la poesía erótica del 27 español nos vienen enseguida a la cabeza los nombres de Federico García Lorca o Vicente Aleixandre, quizá porque, en una primera lectura, son los únicos que crean con sus versos ese diálogo imprescindible entre belleza expresiva y excitación física que —con la contención necesaria para esquivar el melodrama o el chafarrinón— constituye, tal vez, la esencia del erotismo lírico mejor. Sus compañeros de “generación” aportan, sin duda, textos importantes de este tipo, pero, con frecuencia, ven lastrada la intensidad de su discurso por un pudor al que no me parecen ajenas las condiciones del medio educativo y social del que, mayoritariamente, procedían.<sup>1</sup>

Luis Cernuda puede que sea el poeta más importante del 27 por la complejidad de su trayectoria poética; y, por lo que se refiere a su manera de expresar líricamente la emoción erótica, esa trayectoria refleja tanto el peso como la progresiva superación de los condicionantes que acabamos de mencionar. Intentaré a continuación, iluminar, desde sus propios textos, ambos aspectos de su escritura erótica, mucho menos evidente de lo que parece a simple vista.

---

1 Ello no impide la escritura ocasional de poemas de notable tensión erótica; baste recordar “Campo de batalla”, de Rafael Alberti, o “Insomnio”, de Gerardo Diego, ambos publicados en 1941 o, entre los poetas más jóvenes relacionados con el 27, el “Sonet” (1933), del mallorquín Bartomeu Rosselló-Pòrcel o algunos de los mejores poemas de Miguel Hernández, como el extraordinario “Orillas de tu vientre” (1938/39).

Quiero, en primer lugar, explicar el adjetivo, aparentemente ambiguo, incluido en el título de esta lección. La palabra “angélico” no es un modo cursi de referirme ni a la homosexualidad de Cernuda ni a ese pudor extremo por el que, en opinión de su amigo Gregorio Prieto, se mantuvo casto durante casi toda su vida.<sup>2</sup> No. Porque, además, no vamos a ocuparnos aquí del Luis Cernuda poeta de carne y hueso, sino de su autorretrato como Poeta, con mayúsculas, autorretrato que plasma en la ficción de su escritura, y que llega al lector como un acabado modelo —sincero, doloroso y bello— de existencia romántica. Romántica, en el sentido estricto del término.<sup>3</sup>

Ni icono *gay* ni sublimación espiritualizada de lo erótico, pues. Lo “angélico” es aquí ese mismo deseo, perpetuamente frustrado y renovado, que espolea a los paladines del *Orlando furioso* de Ariosto en su persecución de la seductora princesa del Catay, Angélica, encarnación literal de la Belleza absoluta.<sup>4</sup> Y “angélico” es, también, el camino, en la estela esta vez de Rainer Maria Rilke, por el que el alma —sea eso lo que sea— se afana en alcanzar esa breve y dificultosa intuición de la trascendencia que, cuando

- 
- 2 Gregorio Prieto, *Cernuda en línea*, Madrid: Biblioteca Nueva, [1981], p. 213. El pudor del poeta es innegable, así como la práctica ausencia de explicitud sexual en sus versos; su desinterés carnal, en el que Prieto insiste en diversos lugares de este libro-homenaje, más que discutible.
  - 3 Esto es, una existencia vivida desde el malestar — doloroso y rebelde — nacido de la conciencia de la propia alienación espiritual en el mundo y el anhelo de reintegración al Uno original: un anhelo que se intenta cumplir por medio de la creación artística, y que, condenado fatalmente al fracaso, se mantiene a sabiendas de su imposible cumplimiento. Ahonda en la dimensión lírica de este ideal —a partir de poetas muy afines a Cernuda— Rafael Argullol, *El héroe y el único* [1982], Barcelona: Acantilado, 2008; Cernuda lo sintetizará en una frase exacta de su “Historial de un libro (*La realidad y el deseo*)” en 1958: “la entrega al destino, total y sin reservas, el salto al vacío, confiando en lo imposible” (en *Poesía y Literatura I y II*, Barcelona: Seix Barral, 1971, pp. 177-216; p. 211).
  - 4 La versión definitiva del *Furioso* se publica en 1532. Su heroína —ya presente en el inacabado *Orlando innamorato* de Boiardo, al que Ariosto da continuidad desde 1516— quedará anclada para siempre en la mentalidad literaria occidental como imagen de la belleza erótica femenina y de su inaprehensibilidad.

quieren, los “órdenes angélicos” le permiten al hombre.<sup>5</sup> Ambas acepciones del término confluyen en Cernuda. El eros cernudiano es tan intensamente físico como espiritual. Y aquí vamos a hablar de su génesis, tal como Cernuda la presenta al elaborar, ya en su primera madurez, su arquetipo del Yo-Poeta.<sup>6</sup>

Empecemos yéndonos a 1942. Cernuda vive exiliado en el Reino Unido desde 1937. Se siente herido y solo en todos los sentidos. Atrás ha dejado su tierra, pero también —y esos no le abandonan— la serie de libros poéticos que se inicia en 1929 y que en 1936, justo antes del pronunciamiento militar fascista, aparecieron reunidos con el título *La realidad y el deseo*, que se mantendrá en las sucesivas ediciones aumentadas de 1959 y 1964<sup>†</sup>.<sup>7</sup>

Allí, entre otras cosas, había dejado constancia literaria del proceso por el que el amor —identificado explícitamente con el deseo “del cuerpo juvenil perfecto y leve”<sup>8</sup>— está condenado, bien a la fugacidad, asociada al hastío:

Un día comprendió cómo sus brazos eran  
Solamente de nubes;  
Imposible con nubes estrechar hasta el fondo  
Un cuerpo, una fortuna.<sup>9</sup>

5 Cf. el famosísimo comienzo de la primera de las *Elegías de Duino* de Rilke: “*Wer, wenn ich schree, hörte mich den aus der Engel / Ordnungen?*” (‘¿Quién, si yo gritara, me oiría desde los órdenes / angélicos?’).

6 Arquetipo o “Yo mítico” estudiado, entre otros, por Jenaro Talens, *El espacio y las máscaras (Introducción a la lectura de Cernuda)*, Barcelona: Anagrama, 1975, o Philip W. Silver, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid: Castalia, 1995.

7 Abrevio el título como *RD* y cito siempre por la edición del Fondo de Cultura Económica (4ª ed. aumentada, México: 1964<sup>†</sup>), que incorpora el último poemario de Cernuda, *Desolación de la Químera* (1962). Previos a la edición como poesía reunida de 1936 (Madrid: Cruz y Raya) son *Perfil del aire* (1927), *Égloga, elegía, oda* (1927-1928), *Un río, un amor* (1929), *Los placeres prohibidos* (1931) —que incluía audaces poemas en prosa que quedarían inéditos hasta 1958— y *Donde habite el olvido* (1932-1933).

8 “Elegía”; *Égloga, elegía, oda, RD*, p. 33.

9 “Desdicha”; *Un río, un amor, RD*, p. 51.

bien a la frustración y a su torturante supervivencia en la distancia:

A lo lejos  
 Una hoguera transforma en ceniza recuerdos,  
 [...]
   
Sangre extraviada por las venas un día,  
 Furia color de amor,  
 Amor color de olvido,  
 Aptos ya solamente para triste buhardilla.<sup>10</sup>

En esos libros, la impotencia del fracaso se expresa en versos que, apelando en distintas ocasiones al emergente superrealismo, lo muestran como un *joven airado* que, en primer lugar, reivindica los “placeres prohibidos” que dan título a su libro de 1931, donde su “cuerpo interrogante” naufraga “en un golfo de sombra”, ignorante de que “el deseo es una pregunta / Cuya respuesta no existe”<sup>11</sup>:

Tu deseo es beber esas hojas lascivas  
 O dormir en esa agua acariciadora.  
 No importa;  
 Ya declaran tu espíritu impuro.<sup>12</sup>

Dos años más tarde, con Schopenhauer y Bécquer como nuevos padrinos,<sup>13</sup> ve en el olvido la trágica, pero única, salida para una situación que lo reduce al estado de “un ángel que arrojan / De aquel edén nativo”,<sup>14</sup> cuyas alas,

---

10 “La canción del oeste”; *Un río, un amor*, RD, p. 60.

11 Citas primera y tercera, “No decía palabras”; segunda, “Sentado sobre un golfo de sombra”; *Los placeres prohibidos*, RD, pp. 71 y 78, respectivamente.

12 “Diré cómo nacisteis”; *ibidem*, RD, p. 67.

13 Cernuda abre su becqueriano *Donde habite el olvido* con una irónica alusión a la célebre parábola de los erizos —puercoespinos en el original— de Schopenhauer, que toma de la versión francesa de *Parerga y paralipómena* (cap. XXXI, 396); RD, p. 88.

14 “Bajo el anochecer inmenso”; *Donde habite el olvido*, poema X, RD, p. 95.

Antes candor erguido,  
 A la espalda pesaban sordamente. / [...]  
 Arrastraba dos lentas soledades,  
 Su soledad de nuevo, la del amor caído.  
 Ellas fueron sus alas en tiempos de alegría,  
 Esas que por el fango derribadas  
 Burla y respuesta dan al afán que interroga,  
 Al deseo de unos labios.<sup>15</sup>

La desesperación parece instalarse, así, como combustible necesario de su poesía:

Como la arena, que al besarla los labios  
 Finge otros labios, dúctiles al deseo,  
 Hasta que el viento lleva sus mentirosos átomos.  
 Como la arena, tierra,  
 Como la arena misma,  
 La caricia es mentira, el amor es mentira, la amistad es mentira.  
 Tú sola quedas con el deseo.<sup>16</sup>

Sin embargo, en 1935, una tercera mediación poética, la de Hölderlin,<sup>17</sup> suavizará con tonos arcádicos su deseo de una belleza efébrica siempre en fuga, en cuyo “cuerpo oscuro y esbelto”<sup>18</sup> uno se enajena, a pesar de saberla inalcanzable, pura “fuerza inconsciente de su propia hermosura”<sup>19</sup>:

Te hubiera dado el mundo,  
 Muchacho que surgiste

---

15 *Ibidem.*

16 “Los fantasmas del deseo”; *Donde habite el olvido, RD*, pp. 102-103.

17 Lo estudia y traduce —con la ayuda de Hans Gebser, traductor, a su vez, de los poetas del 27 al alemán— con una emoción de la que deja constancia en “Historial de un libro”, cit., pp. 194-195.

18 “Soliloquio del farero”; *Invocaciones, RD*, p. 110.

19 “A un muchacho andaluz”; *ibidem, RD*, p. 107.

Al caer de la luz por tu Conquero,  
 tras la colina ocre,  
 Entre pinos antiguos de perenne alegría.  
 ¿Eras emanación del mar cercano?  
 [...]
   
 Si el amor fuera un ala.<sup>20</sup>

El contenido de *La realidad y el deseo* de 1936 (y, más tarde, el de sus sucesivos avatares) justifica su título; un título que, precisamente, encierra la clave emocional de la visión del mundo de Cernuda: la intuición de la Belleza absoluta, encarnada —aunque no solo— en la muy terrenal de “los radiantes mancebos” de los que habla en su homenaje al asesinado Lorca,<sup>21</sup> activa el deseo de poseerla, de “anegarse”<sup>22</sup> en ella para alcanzar la conciencia plena de estar vivo. Pero, irónicamente, la realidad huye en cuanto se la roza, es espejismo o apariencia para el que la desea:

El poeta [...] intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presente, y al desfallecer y quedar vencido en esa lucha desigual, su voz [...] llora enamorada la pérdida de lo que ama.<sup>23</sup>

Llanto elegíaco que es fuente de poesía —única dicha en el desconcerto producido por el fiasco del deseo— y, a la vez, fuente de memoria cruel, inesquivable:

---

20 *Ibidem*. El Conquero onubense, junto a la ría, era un barrio popular, casi marginal, que por esos años se empezaba a transformar gracias al asentamiento de veraneantes. Debo mi conocimiento no libresco del Conquero —hoy, pulmón verde de Huelva— a mi alumna María Fernández Senra.

21 “A un poeta muerto (F. G. L.)”; *Las nubes* (1937-1940), *RD*, p. 136.

22 Cf. “Himno a la tristeza”: Luchan algunos por fijar nuestro anhelo, / [...] / Porque dulce será anegarse / En un abrazo inmenso, / Vuelto niebla con luz, agua en la tormenta”; *Invocaciones*, *RD*, p. 128.

23 “Palabras antes de una lectura” (1935); en Luis Cernuda, *Poesía y literatura I y II*, Barcelona: Seix Barral, 1971, pp. 151-156, p. 155.

Hermosa era aquella llama, breve  
 Como todo lo hermoso: luz y ocaso.  
 [...]  
 Tal jugador febril ante una carta,  
 Un alma solitaria fue la apuesta  
 Arriesgada y perdida en nuestro encuentro;  
 El cuerpo entre los hombres quedó en pena.  
 ¿Quién dice que se olvida? No hay olvido.  
 Mira a través de esta pared de hielo  
 Ir esa sombra hacia la lejanía  
 Sin el nimbo radiante del deseo.<sup>24</sup>

Como vemos, nuestra precaria aproximación a la Belleza, a un tiempo hiriente y entusiasta, deja vivo el deseo, con lo que el proceso vuelve a comenzar. Así, indefinidamente.<sup>25</sup> La existencia, atrapada en lo que Cernuda llama “la embriaguez dramática de la derrota”,<sup>26</sup> se debate en busca de sentido. Habitados por la contradicción, solo la poesía abre, aunque de modo insuficiente, una vía de escape hacia la reintegración trascendente. Esa será, en adelante —y en la mejor tradición romántica—, su misión:

[...] comencé a distinguir una corriente simultánea y opuesta dentro de mí: hacia la realidad y contra la realidad [...]. El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si solo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida.

- 
- 24 “Tristeza del recuerdo”; *Las nubes*, RD, pp. 162-163. En el mismo libro — invirtiendo el tópico poético del Siglo de Oro —, cf. “Violetas”: “Al marchar victoriosas a la muerte / Sostienen un momento, ellas tan frágiles, / El tiempo entre sus pétalos. Así su instante alcanza / [...] / A ser vivo embeleso en la memoria”; RD, p. 183.
- 25 Como señala Nuria Rodríguez Lázaro, “L’amant devient donc prisonnier de sa propre impossibilité érotique” (*Luis Cernuda. Exil et poésie*, S. l.: Orbis Tertius, 2023, p. 395).
- 26 “Palabras antes de una lectura”, *cit.*, p. 153. Esa embriaguez es su tabla de salvación; la hace posible el que “aunque el poeta pierda con el tiempo [...] la capacidad de enamorar, es difícil que pierda también la de enamorarse” (*ibid.*).

Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario, de ahí la corriente contraria, de hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad. [...] la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla. Así pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos [...].<sup>27</sup>

Cernuda no abandonará ya nunca este planteamiento vital, ni siquiera durante el tardío paréntesis de felicidad erótica real que dio origen a los “Poemas para un cuerpo” de su penúltimo libro, *Con las horas contadas* (1956).<sup>28</sup> Va a preocuparse, además, en su momento, por proporcionarle una prehistoria, unas raíces. Lo hará escribiendo *Ocnos*, un librito de poemas en prosa que se imprime en Londres en 1942, justo en ese momento de encrucijada vital del poeta que hemos evocado más arriba.<sup>29</sup>

En él, y a partir de recuerdos muy selectivos de su infancia y primera adolescencia,<sup>30</sup> Cernuda se dota de un pasado “mítico”, ante-

---

27 *Ibidem*, p. 152.

28 *RD*, pp. 312-324. Asoma, aquí y allá, entre la plenitud del presente, tiéndola de melancolía y dejando al poeta solo con la conciencia de su temporalidad: “Pero también tú te pones / Lo mismo que el sol, y crecen / En torno mío las sombras / De soledad, vejez, muerte” (“La vida”; *RD*, p. 321).

29 Citaré la obra —indicando con 1/2/3 la edición en que se añadió cada texto— a partir de *Ocnos seguido de Variaciones sobre tema mexicano*, prólogo de Jaime Gil de Biedma, 2ª ed., Madrid: Taurus, 1979. A la edición de 1942 (Londres: The Dolphin) siguieron las de 1949 (Madrid: Ínsula) y 1963 (México: Universidad Veracruzana).

30 Según contaba el propio Cernuda, comenzó *Ocnos* en 1940, en un momento en que se sentía “obsesionado con recuerdos de su niñez y primera juventud en Sevilla”, que contraponía a “la sordidez y fealdad de Escocia” (cit. por Gil de Biedma, pról., p. xiv). No puede encuadrarse esa nostalgia en el tradicional andalucismo de pandereta del que el poeta abominaba, como reflejan los testimonios que recoge José Manuel Begines, “Con canto acordado: *Ocnos*, de Luis Cernuda”, *Archivo Hispalense*, 288-290 (2012), pp. 335-354, pp. 337-339. Como veremos, Cernuda da a su memoria andaluza —la luz, el mar,

rior a ese presente de joven poeta adulto expulsado de todo paraíso que proclamaban los versos de *La realidad y el deseo*. *Ocnos* convierte estos en un todo orgánico, les da un sentido y un valor de propuesta existencial al Yo poético que los protagoniza.

El Poeta —con P mayúscula, como dijimos antes— nace, precisamente, cuando el adolescente Albanio —*alter ego* literario de Cernuda—<sup>31</sup> toma conciencia de la pérdida de ese “edén nativo”<sup>32</sup> andaluz desde el que hasta entonces había podido acceder, a través de los sentidos, a la unidad plena que el mundo alcanza en la Belleza. Una unidad de la que él, ajeno aún a toda disociación, formaba parte de un modo natural, y que ya había evocado, con intuitiva nostalgia *profética*, en 1929:

En el sur tan distante quiero estar confundido.  
La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta;  
Su niebla misma ríe, risa blanca en el viento.  
Su oscuridad, su luz son bellezas iguales.<sup>33</sup>

---

la vegetación, las voces y siluetas juveniles— un valor de símbolo universal, perceptible tanto en sus poemas en prosa como en muchos lugares de *La realidad y el deseo*.

- 31 Albanio ya protagonizaba en 1938 el relato “El viento en la colina”, la cadencia de cuya prosa anticipa la de *Ocnos*; sobre el mismo, *vid.* Carlos Sainz de la Maza, “Arcángeles vencidos: amor o destrucción en la narrativa de Cernuda”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 12 (1987-1988), pp. 150-158; Raquel Velázquez, “En torno a ‘El viento en la colina’”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 625-626 (julio-agosto 2002), pp. 53-62.
- 32 Para Gil de Biedma, “la visión edénica, el sueño de la vida como sensual embleso inagotable, que en *La realidad y el deseo* son solamente eso: visión y sueño que el poeta contempla intermitentemente espejear sobre los caducos escombros de la vida, es [...] objeto de una demorada tentativa de recreación y posesión mediante la palabra” (pról., p. xviii). Cernuda había usado la expresión que cito precisamente en relación con esos “escombros”, en el poema X de *Donde habite el olvido*: “[...] iba / Como un ángel que arrojan / De aquel edén nativo”; *RD*, p. 95.
- 33 “Quisiera estar solo en el sur”; *Un río, un amor*, *RD*, p. 41. El anhelo del sur —aquí, en realidad, el de los imaginarios Estados Unidos cinematográficos— concretará su antes implícito andalucismo ya mediados los años treinta, en

A lo largo y a lo ancho de *Ocnos*, Albanio habita una “isla feliz”<sup>34</sup> de soledad en la que halla, fundidos en un todo con la música y las voces, las luces o la naturaleza, los estímulos con los que, de modo intuitivo, va a tejer su futura percepción erótica del mundo. De ese manojito de estímulos irá dando cuenta el propio libro:

Los primeros le llegan de la naturaleza; así, el olor veraniego de las flores, que imparten, sin querer, un acabado curso de sensualidad:

En los largos atardeceres del verano subíamos a la azotea. Sobre los ladrillos cubiertos de verdín, entre las barandas y paredones encalados, allá en un rincón, estaba el jazminero, con sus ramas oscuras cubiertas de menudas corolas blancas, junto a la enredadera, que a esa hora abría sus campanillas azules. El sol poniente encendía apenas con toques de oro y carmín los bordes de unas frágiles nubes blancas que descansaban sobre el horizonte de los tejados. Caprichoso, en formas irregulares, se perfilaba el panorama de arcos, galerías y terrazas: blanco laberinto manchado aquí o allá de colores puros, y donde a veces una cuerda de ropa tendida flotaba henchida por el aire con una insinuación marina. Poco a poco la copa del cielo se iba llenando de un azul oscuro, por el que nadaban, tal copos de nieve, las estrellas. De codos en la barandilla, era grato sentir la caricia de la brisa. Y el perfume de la dama de noche, que comenzaba a despertar su denso aroma nocturno, llegaba turbador, como el deseo que emana de un cuerpo joven, próximo en la tiniebla estival.<sup>35</sup>

---

poemas como “A un muchacho andaluz” (*Invocaciones*, RD, pp. 107-108) o “Resaca en Sansueña” (*Las nubes*, RD, pp. 154-158), o en el ensayo “Divagación sobre la Andalucía romántica” (1935), el ritmo de cuya prosa anuncia, de nuevo, la perfección posterior del de *Ocnos*. Para un análisis demorado de los vínculos entre la Andalucía emocional de Cernuda y el ideal “nórdico” importado por Bécquer en los años sesenta del siglo XIX, *vid.* Miguel Ángel García, “El andalucismo nórdico de Luis Cernuda”, *Bulletin Hispanique*, 113/2 (2011), pp. 611-632.

34 “La soledad”, *Ocnos* 2, p. 76.

35 “Atardecer”, *Ocnos* 1, p. 38. Por los mismos años, en el poema “Jardín antiguo” de *Las nubes* (RD, pp. 170-171), Cernuda dejaba constancia de su memoria

Y también el mar, que es para Albanio metáfora viva del deseo, nunca colmado, que anima al universo:

Al atardecer, en verano, iba el tren hacia la costa atlántica del sur. El departamento estaba ya en penumbra, y por la ventanilla corría un paisaje de chumberas y olivos, bajo un cielo de verdoso azul, que como metal ardiente al enfriarse, sólo una roja lúnula traslucía allá en el horizonte. [...] Subía el tren un repecho, torcía luego en pronunciada curva. De pronto apareció el mar abajo, en la hondonada, y sobre el mar una estrecha faja de tierra en cuyo extremo se alzaba una ciudad: minuciosa profusión blanca de torrecillas, de terrazas, cercada por el agua. [...] ¿Era la ciudad sumergida de la leyenda brotando a aquella hora silenciosa del seno marino? ¿Era un copo de ninfea abierto al beso del aire crepuscular? El mar estaba de un azul oscuro y profundo, y todo aparecía quieto, como si el tiempo quisiera detenerse en un encanto sin fin. La noche había cerrado al llegar el tren al pueblo costero, y apenas si se vislumbraban sus torcidos paredones, hileras de casuchas blancas y parejas de enamorados, bien juntos los dos cuchicheando en el quicio de la puerta, a la luz verdosa del gas que salía de los patios. Callejas en pendiente llevaban a plazuelas silenciosas, y tras ellas, al fin cercano en olor denso y amargo, brotó su rumor hondo, largo, extraño, como el de unas alas inmensas que chocaran en vuelo impotente. Al pie del murallón los pasos se hundían ya en la arena, y por el aire negro, tal vagos fantasmas, surgieron las velas de las barcas pesqueras. Allí estaba

---

edénica de la hermosura natural: “Ir de nuevo al jardín cerrado, / Que [...] / Entre magnolios, limoneros, / Guarda el encanto de las aguas. // Oír de nuevo en el silencio, / Vivo de trinos y de hojas, / El susurro tibio del aire / [...] // Ver otra vez el cielo hondo / A lo lejos, [...] / Las cosas todas siempre bellas.”, y la vinculaba, además, con la recuperación melancólica, pero trascendente, de “la espina aguda del deseo” que tan destacado papel iba —necesariamente, dado su planteamiento— a desempeñar en *Ocnos*.

él: en lo oscuro, un lamento de gozo o de pena; una voz insomne llamando nadie sabe qué o quién en la vastedad sin nombre de la noche.<sup>36</sup>

La seducción de lo humano la aprende en la conmoción emocional de la música:

Alguna vez, a la madrugada, me despertaba el rasguear quejoso de una guitarra. Eran unos mozos que cruzaban la calleja, caminando impulsados quizá por el afán noctámbulo, lo templado de la noche o la inquietud bulliciosa de su juventud. ¿Quién ha visto alguna vez un niño que intenta apresar en su mano un rayo de sol? Tan inútil y loco como ese afán era el que me asaltaba tendido en mi cama, en la soledad y la calma de la madrugada, al oír aquella música. Era la vida misma lo que yo quería apresar contra mi pecho: la ambición, los sueños, el amor de mi juventud. Y lo que hacía más agudo mi deseo era el contraste entre la fiebre encerrada en mis venas y la calma y el silencio nocturnos: como si la vida no ofreciera otra cosa que su forma entrevista, la fuga tentadora del placer y de la dicha. La voz de la guitarra se iba perdiendo calle arriba, callándose al doblar la esquina. Tal la ola henchida se alza del mar para romperse luego en gotas irisadas, así rompía en llanto mi fervor; pero no eran lágrimas de tristeza, sino de adoración y plenitud. Ninguna decepción ha podido luego amortiguar aquel fervor de donde brotaban. Sólo los labios de la muerte tienen poder para extinguirlo con su beso, y quién sabe si no es en ese beso donde un día encuentra el deseo humano la única saciedad posible de la vida.<sup>37</sup>

---

36 “El mar”, *Ocnos I*, p. 38. Cf. “El joven marino”: “El mar, y nada más. // Insaciable, insaciable. / Con pie desnudo ibas sobre la olvidadiza arena, / Dulcemente trastornado [...] / Al único maestro respondías: / El mar, única criatura / Que pudiera asumir tu vida poseyéndote”; *Invocaciones*, RD, pp. 120-121.

37 “La música y la noche”, *Ocnos I*, p. 40. La edición definitiva del libro se abre, precisamente, con la reminiscencia de la conmoción espiritual causada por la música, puerta a la intuición infantil “de una realidad diferente de la percibida

Y, desde luego, en la “juventud sonriente y codiciable”<sup>38</sup> de los cuerpos, su oscuridad o su rubio fulgor, su armonía estatuaría y “su gracia imperiosa”,<sup>39</sup> siempre renovada:

Aquella noche prendió en ti sólo una chispa del fuego en el cual más tarde debías consumirte, para renacer igual que el fénix. Mas a su fulgor entreviste ya la hermosura del cuerpo juvenil, casi sin saber desearlo todavía, al que ninguna flor equivale en matiz, en contorno, en gracia, siendo además, o pareciendo, capaz de respuesta ante la admiración apasionada de un amante. Otros podrán hablar de cómo se marchita y decae la hermosura corporal, pero tú sólo deseas recordar su esplendor primero, y no obstante la melancolía con que acaba, nunca quedará por ella oscurecido su momento. Algunos creyeron que la hermosura, por serlo, es eterna (*Como [sic] dal fuoco il caldo, esser diviso — Non può'l bel dall'eterno*<sup>40</sup>), y aun cuando no lo sea, tal en una corriente el remanso nutrido por idéntica agua fugitiva, ella y su contemplación

---

a diario” y signo “[d]el poder mágico que consuela de la vida”, rememorada en el magistral “La poesía” (*Ocnos 1*, p. 5). Ese poder sigue vivo para el Cernuda maduro y desencantado de “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”: “Existiendo en el sueño imposible de una vida / Que queda solo en música y que es como música, / [...] / La melodía le ayuda a conocerse, / A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en la música vive”; *Desolación de la Quimera* (1956-1962), *RD*, pp. 349-350.

38 “Río”, *Ocnos 2*, p. 63.

39 “Sombras”, *Ocnos 1*, p. 45.

40 Es cita inexacta de Miguel Ángel Buonarrotti, *Rime*, 34, vv. 9-10: “Come dal foco el caldo, esser diviso / non può dal bell'eterno ogni mie stima” (en *Bibliotheca Augustana*, en línea en <[https://www.hs-augsburg.de/homes/harsch/italica/Cronologia/secolo16/Michelangelo/mic\\_rime.html](https://www.hs-augsburg.de/homes/harsch/italica/Cronologia/secolo16/Michelangelo/mic_rime.html)>; consulta 12/10/2024). El texto modificado pudo tomarlo Cernuda de Ralph W. Emerson, *Natural History of Intellect*: Boston; New York: Houghton, Mifflin, [1903-1904], p. 198, n. 1. En línea en: <<https://quod.lib.umich.edu/el/emerson/4957107.0012.001?id=N99912.P454N3;note=ptr;rgn=div1;view=-trgt>> (Consulta 12/10/2024).

son lo único que parece arrancarnos al tiempo durante un instante desmesurado.<sup>41</sup>

El placer, entrevisto en las intrigantes caricias nocturnas de las parejas, es percibido, siempre, en un *algo* de música:

Fuera de la ciudad, la noche estival se remansaba en sosiego. Por el camino de la venta, sobre el cual cruzaban sus ramas las acacias, un tintineo de cascabel delataba el coche que venía, y luego pasaba lento, echada la capota, apenas visibles las piernas entrelazadas de aquella pareja, cuyas caricias favorecían con la complacencia del cochero, la soledad y la penumbra.

Al balanceo del coche iban anónimos él y ella, levantados por el deseo a un rango donde el nombre no importa, porque el acto lo excluye, haciendo del particular oscuro cifra total y simbólica de la vida. Entrelazados, no en amor, qué importa el amor, subterfugio desmesurado e inútil del deseo, sino en el goce puro del animal, cumplían el rito que les ordenaba la especie, de la cual eran los dos juguete emancipado y sometido a un tiempo.

Así se perdían a lo lejos, escuchándose aún el tintineo apagado del cascabel, cuando el rumor de las ruedas ya se había extinguido, y la noche, densa, cálida, misteriosa, se cerraba otra vez tras el surco que abrieran. Mas en la penumbra hojosa, sobre la cual colgaban límpidas las estrellas, quedaban atesorados su imagen y su recuerdo. ¿No constituyen esa imagen y ese recuerdo el encanto inmemorial nocturno, donde parecen resonar los ecos, las voces (cuán dulces suenan las voces de los amantes a la noche), las pisadas de amantes que se fueron?<sup>42</sup>

---

41 “El enamorado”, *Ocnos 2*, p. 36. Cf. “Por unos tulipanes amarillos”: “Vivía en un país del claro sur / Cuando a mí vino, alegre mensaje de algún dios, / No sé qué aroma joven, / Hálito henchido de tibieza prematura”; *Invocaciones, RD*, p. 113.

42 “Sortilegio nocturno”, *Ocnos 2*, p. 42.

Pero ese placer intuitivo es, cada vez más, un acertijo que exige una respuesta:

En las noches de primavera, alta ya la madrugada, venía a través del campo, desde Eritaña, el son de un organillo. La tonada efímera, en el silencio y la calma de la noche, adquiriría voz, y hablaba de quienes a esa hora, en vez de dormir, vivían, velando para el placer de un momento. Yo les veía, ellos y ellas, un poco bebidos, serios, la mirada fija y vaga a un tiempo, enlazados como si siguieran el ritmo del espasmo más que el del baile, las manos acariciando enajenadas el hermoso cuerpo humano, triunfante un día para hundirse luego en la muerte. Y el grito ronco y agudo de algún pavo real, insomne por las alamedas del parque, rompía la cadencia de la musiquilla como una burla de mi anhelo loco y triste. Niño aún, mi deseo no tenía forma, y el afán que lo despertaba en nada podía concretarse; y yo pensaba envidioso en aquellos hombres anónimos [...] que eran superiores a mí por el conocimiento del placer, del que yo sólo tenía el deseo. Y me preguntaba [...] si yo sería digno de tenerlo un día, lo mismo que tal o cual criatura perfecta de gracia animal, apenas por mí entrevistada en la revuelta de una calle, cuyo recuerdo súbito se alumbraba entonces en mi memoria. A través de las ramas de acacia en flor, por el aire tibio de la noche de mayo, desde el jardín de la venta, la musiquilla venía insistente. No era la voz de la melodía inmortal, que nos persuade de que en nosotros, como en ella, algo no ha de pasar; ésta, frágil y deleznable, hablaba a nuestra duda, incitándonos a gozar, con acento que la noche y la ocasión tornaban dramático, como la voz que a través de un ridículo antifaz nos advierte, seria, honda, apasionada.<sup>43</sup>

Ese deseo del deseo —del amor, tal y como lo concebirá siempre Cernuda— acabará, en Albanio, confluyendo con la revelación, progresiva pero nítida, de su homosexualidad. La entrevé primero

---

43 “El placer”, *Ocnos 1*, p. 28. Cf. “*Dans ma péniche*”: “Y el deseo girará locamente en pos de los hermosos cuerpos / Que vivifican el mundo un solo instante”; *Invocaciones*, RD, p. 120.

como una especie de enigma, casi como un emblema triunfal de lo diferente humano:

En las largas tardes del verano, ya regadas las puertas, ya pasado el vendedor de jazmines, aparecían ellos, solos a veces, emparejados casi siempre. Iban vestidos con blanca chaqueta almidonada, ceñido pantalón negro de alpaca, zapatos rechinantes como el cantar de un grillo, y en la cabeza una gorrilla ladeada, que dejaba escapar algún rizo negro o rubio. Se contoneaban con gracia felina, ufanos de algo que sólo ellos conocían, pareciendo guardarlo secreto, aunque el placer que en ese secreto hallaban desbordaba a pesar de ellos sobre las gentes. Un coro de gritos en falsete, el ladrar de algún perro, anunciaba su paso, aun antes de que hubieran doblado la esquina. Al fin surgían, risueños y casi envanecidos del cortejo que les seguía insultándoles con motes indecorosos. Con dignidad de alto personaje en destierro, apenas si se volvían al séquito blasfemo para lanzar tal pulla ingeniosa. Mas como si no quisieran decepcionar a las gentes en lo que éstas esperaban de ellos, se contoneaban más exageradamente, ciñendo aún más la chaqueta a su talle cimbreante, con lo cual redoblaban las risotadas y la chacota del coro. Alguna vez levantaban la mirada a un balcón, donde los curiosos se asomaban al ruido, y había en sus descarados ojos juveniles esa burla mayor, un desprecio más real que en quienes con morbosa curiosidad les iban persiguiendo. Al fin se perdían al otro extremo de la calle. Eran unos seres misteriosos a quienes llamaban “los maricas”.<sup>44</sup>

Y, en su momento, algo más tarde, la siente ya como atracción abierta, pero aún confusa, por otros muchachos de su edad:

Estabas en el teatro de verano, donde la noche y las estrellas era lo que sobre sus cabezas veían aquellas criaturas allí congregadas,

---

44 “El escándalo”; *Ocnos 1*, p. 18. Cf. “¿Son todos felices?”: “[...] esperar ese pájaro con brazos de mujer, / Con voz de hombre oscurecida deliciosamente”; *Un río, un amor*, RD, p. 61.

anulando con un misterio más real, una vastedad más dramática, el acontecer trivial de la escena. Sentado entre los suyos, como tú entre los tuyos, no lejos de ti le descubriste, para suscitar con su presencia, desde el fondo de tu ser, esa atracción ineludible, gozosa y dolorosa, por la cual el hombre, identificado más que nunca consigo mismo, deja también de pertenecerse a sí mismo. Un pudor extraño, defensa quizá de la personalidad a riesgo de enajenarse, tiraba hacia dentro de ti, mientras una simpatía instintiva tiraba hacia fuera de ti, hacia aquella criatura con la que no sabías cómo deseabas confundirte. Animada por los ojos oscuros, coronada por una lisa cabellera, qué encanto hallabas en aquella faz, irguiéndose sobre el cuello tal sobre un tallo, con presunción graciosa e inconsciente. No fue ésa la primera vez que te enamoraste, aunque sí fue acaso la primera en que el sentimiento, todavía sin nombre, urgió sobre tu conciencia. Luego tu sentimiento se olvidó, lejos la causa de él, como se olvida un despertar breve del amanecer cuando la luz apenas despunta y el cuerpo cae de nuevo en la ignorancia del sueño. Ni pensaste que podías no verle más, inapercibido ante la premura del tiempo, tan temprano aún, que apenas si en la vida nos permite espacio para la ternura de que seríamos capaces.<sup>45</sup>

Una atracción que, aun mediada a veces por el filtro estético de lo mitológico, transmite en el recuerdo la violencia en germen del deseo, condenado a renovarse melancólicamente al hilo de la vida futura:

Era rubio y fino —con cara de niño, agregaría, si no recordara en sus ojos azules aquella mirada de mal humor de quien ha probado la vida y le supo amarga. En su bocamanga, rojo como

---

45 “El enamorado”; *Ocnos* 2, p. 36. Cf. “Quisiera saber”: “Quisiera saber por qué esta muerte / Al verte, adolescente rumoroso, / Mar dormido bajo los astros negros, / [...] Rubio igual que la lluvia, / Sombrío igual que la vida es a veces”; *Los placeres prohibidos*, RD, pp. 75-76.

una herida fresca, llevaba un galón de cabo, ganado en Marruecos, de donde venía.

Estaba encima de un carro, descargando las doradas pacas de paja para los caballos, que impacientes allá dentro, albergados como monstruos plutónicos bajo enormes bóvedas oscuras, herían con sus cascos las piedras y agitaban las cadenas que los ataban, al pesebre. [...]

Pasaba al atardecer, la redonda y breve cabeza cubierta de cortos rizos negros, en la boca fresca esbozaba una burlona sonrisa. Su cuerpo ágil y fuerte, de porte cadencioso, traía a la memoria el Hermes de Praxíteles: un Hermes que sostuviera en su brazo curvado contra la cintura, en vez del infante Dionisos, una enorme sandía, toda veteada de blanco la verde piel oscura.

Aquellos seres cuya hermosura admiramos un día, ¿dónde están? Caídos, manchados, vencidos, si no muertos. Mas la eterna maravilla de la juventud sigue en pie, y al contemplar un nuevo cuerpo joven, a veces cierta semejanza despierta un eco, un dejo del otro que antes amamos. Sólo al recordar que entre uno y otro median veinte años [...] un impotente dolor nos asalta, comprendiendo, tras la persistencia de la hermosura, la mutabilidad de los cuerpos. ¡Ah, tiempo, tiempo cruel, que para tentarnos con la fresca rosa de hoy destruiste la dulce rosa de ayer!<sup>46</sup>

Si ensamblamos ahora mentalmente el breve caleidoscopio sensorial que hemos presentado, podremos apreciar el modo en que el Cernuda maduro de cuarenta años desvela, para su propio personaje semi-adolescente, las raíces profundas de la experiencia erótica, de esa epifanía de la Belleza o Verdad que, desde Petrarca como poco, la lírica occidental ha vinculado a la fatalidad y a la paradoja del gozo y del dolor simultáneos, alienados los amantes, en presencia —real o fantaseada— del objeto de su amor, en esa “zona de sombra y de niebla

---

46 “Sombras”; *Ocnos 1*, p. 45. Cf. “Bajo el anochecer inmenso”: “Pesa, pesa el deseo recordado; / Fuerza joven quisieras para alzar nuevamente / [...] / La imagen del amor en la luz pura”; *Donde habite el olvido*, poema X, *RD*, pp. 95-96.

que flota en torno de los cuerpos humanos [y que] constituye el refugio de un poder indefinido y vasto que maneja nuestros destinos”.<sup>47</sup>

Albanio, crisálida a cuya metamorfosis asistimos los lectores de *Ocnos*, conoce así para siempre que:

Solo vive quien besa  
Aquel cuerpo de ángel que el amor levantara.<sup>48</sup>

El amor, es decir, el deseo; su deseo. Pues, como Cernuda dice en “El acorde”, el último poema de *Ocnos*, añadido ya en los años cincuenta, a cuenta, precisamente, de la “sombra de un gozo intemporal”<sup>49</sup> que nos depara la música,

Nada puedes percibir, querer y entender si no entra en ti por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente. Por eso tu experiencia, tu acorde místico, comienza como una refiguración sexual. Pero no es posible buscarlo ni provocarlo a voluntad, se da cuando y como él quiere.<sup>50</sup>

Nacido, pues, Albanio a la triple conciencia del ser de la belleza, el deseo y la poesía,<sup>51</sup> en lo sucesivo, ya peregrino errante por el mun-

47 “Palabras antes de una lectura”, cit., p. 154.

48 “No es el amor quien muere”; *Donde habite el olvido*, poema XII, *RD*, p. 97.

49 “El acorde”; *Ocnos 3*, p. 89.

50 *Ibidem*. Capta la esencia del poema José Ramón Ripoll, “El acorde de Luis Cernuda”, *Rinconete*, 20/VIII/2007, p. única: <[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antteriores/agosto\\_07/20082007\\_02.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antteriores/agosto_07/20082007_02.htm)> (consulta 5/10/2024).

51 Cernuda explicaba así la simultaneidad de su despertar erótico y lírico: “la voz del instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante. Su efecto era, como en cierto modo ocurre con el deseo que provoca el amor, [...] la exigencia, dolorosa a fuerza de intensidad, de salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la creación. Y lo que hacía aún más agónico ese deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción (“Palabras antes de una lectura”, cit., p. 152).

do y el tiempo, la escritura de Albano/Cernuda —la que recoge, en fin, *La realidad y el deseo*— corresponderá a su naturaleza, tal y como esta ha quedado fijada en las páginas de *Ocnos*. Su vida y su obra refuerzan, con esta perspectiva, una imagen personal cuya coherencia se mira en el espejo del célebre “¿Qué no escriba, decís, o que no viva?” lopesco.<sup>52</sup> De *Perfil del aire* a *Desolación de la Quimera*, un altísimo porcentaje de los versos de *La realidad y el deseo* se centra en el enamoramiento propiciado por este, en sus circunstancias y sus, en general, frustrantes consecuencias. Alguien podría esperar, tal vez, que la obra contuviera muchos poemas abiertamente eróticos, esto es, poemas en los que el lector encontrara un acicate para su propia fantasía erótica. No es así en la gran mayoría de los casos. Por un lado, porque la frustración del deseo por la realidad lo lleva a anegarse en la melancolía, a la espera, si acaso, de renovarse en la memoria o ante la presencia de otro cuerpo. Y ello desvía el poema hacia otro ámbito emocional, para nada gozoso:

¿Dónde recuerdas tú de otra primavera,  
 [...] como esta cifrada  
 En otros tulipanes amarillos?  
 Entonces algo más florecía, aunque no en tierra;  
 En ti. Tanta luz amarilla duele ahora,  
 O ¿no será el recuerdo lo que duele?  
 Es cruel la primavera joven, precipita  
 Al hombre por el viejo camino de los yerros,

---

52 Aludo al conocido soneto de Lope a Lupercio Leonardo de Argensola: “Pasé la mar cuando creyó mi engaño / que en él mi antiguo fuego se templara, / mudé mi natural, porque mudara / naturaleza el uso, y curso el daño. // En otro cielo, en otro reino extraño, / mis trabajos se vieron en mi cara, / hallando, aunque otra tanta edad pasara, / incierto el bien, y cierto el desengaño. // El mismo amor me abrasa y atormenta, / y de razón y libertad me priva. / ¿Por qué os quejáis del alma que le cuenta? // ¿Qué no escriba decís, o que no viva? / Haced vos con mi amor que yo no sienta, / que yo haré con mi pluma que no escriba” (Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona: Crítica, 1998, p. 203). El soneto puede casi leerse —al modo barroco— como un jeroglífico de la vida/escritura de Cernuda.

[...].

Mas esta que tu pecho inerme siempre  
Toca ahora, como el ala de un vidrio,  
No te seduce ya con presagios ilusorios,  
Sino con unos ecos, con algunos recuerdos.

[...]

Ya en tu vida las sombras pesan más que los cuerpos;  
Llámalos hoy, si hay alguno que escuche  
Entre la hierba sola de esta primavera,  
Y aprende este silencio antes que el tiempo llegue.<sup>53</sup>

Por otro, porque el pudor del Cernuda de carne y hueso sigue vivo en su Yo literario,<sup>54</sup> que desdibuja sistemáticamente la concreción de lo erótico, desviándolo con frecuencia hacia el territorio de un amor-pasión, casi siempre contemplativo o reflexivo. Que con muchos de estos poemas Cernuda dé lo mejor de sí mismo —baste recordar “La ventana”<sup>55</sup>— es indiferente a efectos de su intensidad estrictamente erótica.

En consecuencia, la expresión plena del deseo y sus fantasías se hace esporádica y casi nunca lograda; no provoca la empatía sexual del lector. Así por ejemplo, “El joven marino” es un canto a la belleza y el misterio del cuerpo juvenil masculino, exaltado a través del

---

53 “Otros tulipanes amarillos”; *Como quien espera el alba* (1941-1944), *RD*, pp. 225-226. Cf. “Precio de un cuerpo”: “La hermosura, inconsciente / de su propia celada, cobró la presa / Y sigue. Así, por cada instante / De goce, el precio está pagado: / Este infierno de angustia y de deseo”; *Con las horas contadas* (1950-1956), *RD*, pp. 322-323.

54 “Esta frialdad [que se le supone a Cernuda] no es sino el pudor de los sentimientos. Sabe usted que entre nosotros [*i. e.*, en España] se considera inexistente la emoción que no se exhibe hasta con indecencia [...] toda la pólvora se nos va en salvas” (“El crítico, el amigo y el poeta. Diálogo ejemplar” [1948], en *Poesía y Literatura I y II*, cit., pp. 157-176, p. 173. Y Gregorio Prieto: “Cernuda contenía su vida como contenía su palabra” (*op. cit.*, p. 199).

55 Primero de los “Cuatro poemas a una sombra” que abren *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), *RD*, p. 241-243; reconstruye su génesis Gregorio Prieto, *op. cit.*, pp. 200-210.

relato de la pasión destructora del mar por su protagonista; pero su carga erótica —de alto valor potencial— se frustra por su relativa grandilocuencia y su mal calculada duración, que llevaron al propio Cernuda a rechazarlo en la severa revisión de su obra que supuso su “Historial de un libro” de 1958.<sup>56</sup> Y en los “Poemas para un cuerpo”, que rompen, al final de *Con las horas contadas*, un vacío interior de “Tantos años que pasaron / Con mis soledades solo”,<sup>57</sup> la intensidad emocional del deseo correspondido sublima y vuelve casi sagrada la expresión lírica de la pasión física.

No faltan, sin embargo, algunos logros extraordinarios, que activan nuestra fantasía y nos hacen sentir, que no leer, el deseo, sin perder, casi nunca, los matices de delicadeza, melancolía y cuidada naturalidad —entre renacentistas y románticos al modo nórdico— propios de Cernuda. Su inventario es tan subjetivo como lo es la propia sensibilidad erótica humana, pero, para mí, consagran a su autor como maestro —también— de este tipo de lírica. Lea el lector, por ejemplo, en los versos y la prosa de “No decía palabras”,<sup>58</sup> “Por unos tulipanes amarillos”,<sup>59</sup> “El amante”,<sup>60</sup> “El perfume”,<sup>61</sup> “*Ninfa y pastor*, por Ticiano” —el más extraordinario mentís al divorcio entre Eros y envejecimiento, que tortura a Cernuda en su último

---

56 El poema lo editaron, exento, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre (Madrid: Héroe, 1936), y luego se incluyó en *Invocaciones*; RD, pp. 120-126. Cernuda rebaja su valor en “Historial de un libro”, cit., pp. 193-194. En una sola ocasión, el poeta ensaya una representación explícitamente erótica de la heterosexualidad —a la que habitualmente se refiere, cuando la menciona, de un modo despectivo, como mero débito conyugal burgués—, pero su dicción resulta impostada, de un “orientalismo” falso, como de primitivo Technicolor; se trata de “Las islas”, de *Vivir sin estar viviendo*, RD, pp. 277-279.

57 “Viviendo sueños”; RD, p. 317.

58 *Donde habite el olvido*; RD, pp. 71-72.

59 *Invocaciones*; RD, pp. 113-115.

60 *Ocnos I*, p. 54.

61 *Vivir sin estar viviendo*, RD, pp. 263-264.

libro—,<sup>62</sup> o “La posesión”.<sup>63</sup> Empátese de todo ello y complete luego, desde su propia pasión lectora, el inventario.

En el “Epílogo” que, ya en *Desolación de la Quimera*, pone a sus recuerdos de la pasión que había inspirado los “Poemas para un cuerpo”, Cernuda parece dejarse arrastrar por el pesimismo; no, esta vez, el debido al peso de la edad, tan presente en otros lugares del libro,<sup>64</sup> sino ese otro, ya antiguo, que había cimentado los versos becquerianos de *Donde habite el olvido*, y que aquí tiñe de melancólica ironía shakespeariana:

La tentación me ronda  
De pensar, ¿para qué todo aquello:  
El tormento de amar, antiguo como el mundo,  
Que unos pocos instantes rescatar consiguen?  
Trabajos de amor perdidos.<sup>65</sup>

Pero, inmediatamente, en el verso que sigue, pone un freno al impulso nihilista que, por momentos, va adueñándose de su último libro, y se dice a sí mismo —y a nosotros, encarnados ahora en el clásico “tú” cernudiano:

No. No reniegues de aquello,  
Al amor no perjures.  
[...] valió la pena,  
La pena del trabajo  
De amor, que a pensar ibas hoy perdido.<sup>66</sup>

---

62 *Desolación de la Quimera*, RD, pp. 334-335. El poema “Despedida”, en especial, expresa en su forma más amarga dicho divorcio; RD, pp. 363-364.

63 *Variaciones sobre tema mexicano*, pp. 137-138.

64 *Vid.*, en especial, el muy amargo “Despedida” (RD, pp. 363-364).

65 RD, p. 368.

66 RD, p. 369. Es significativo que el poema, en el que el Yo poético se dirige al Tú ausente y evocado del amado, rompe, exclusivamente en esta estrofa —la

A pesar de su creciente oscuridad, el último Cernuda le deja al lector en herencia esa misma pregunta, vital y luminosa —angélica, en el doble sentido apuntado al comienzo— sobre la que basara, en *Ocnos*, el nacimiento de su Albano al mundo y a la poesía:

“Tus ojos son los ojos de un hombre enamorado;  
Tus labios son los labios de un hombre que no cree  
En el amor”. “Entonces, dime el remedio, amigo,  
Si están en desacuerdo realidad y deseo”.<sup>67</sup>

Su deseo sigue vivo, y apunta, más allá de la lúcida conciencia de la caducidad temporal, hacia el futuro:

En la hora de la muerte  
[...]  
Tu imagen a mi lado  
Acaso me sonría como hoy me ha sonreído,  
Iluminando este existir oscuro y apartado  
Con el amor, única luz del mundo.<sup>68</sup>

Cumple, así, la palabra dada mucho tiempo atrás, en “Adolescente fui en días idénticos a nubes”, el poema VII de *Donde habite el olvido*,<sup>69</sup> cuyos versos, si se leen como parte de *La realidad y el deseo* ya completa, evocan para el lector la figura de Albano y su recuerdo de la transformación, operada en las prosas de *Ocnos*, por la que, a partir de no ser más que “la ignorancia de mi sombra”, se había elevado al “Sueño luego, un sueño más alto que la vida”, al que, como

---

penúltima—, su pauta enunciativa, para introducir el soliloquio o monodialogo con el que el Yo desdoblado se corrige a sí mismo. Para calibrar el peso de tales tácticas de desdoblamiento del enunciador en la obra de Cernuda, *vid.* Nuria Rodríguez Lázaro, *op. cit.*, pp. 50-74.

67 “Música cautiva. *A dos voces*”, *RD*, p. 334.

68 “Epílogo”; *RD*, p. 369. Los ecos de Quevedo y su “Amor constante más allá de la muerte” me parecen evidentes.

69 *RD*, p. 93.

hemos visto, le debe el dolor emocional —erótico— de su presente reducido a los límites del mundo.<sup>70</sup> Ya sabemos que ese dolor impregna las páginas del libro de 1933; sin embargo, a la hora de cerrar el poema VII, la voz poética logra trascenderlo, proyectándolo, depurado y desafiante, hacia el mismo horizonte de tensa plenitud en el que fundaría, andando el tiempo, su esperanza de una felicidad lograda, finalmente, en la frontera y cumplimiento de su vida:

Cuando la muerte quiera  
 Una verdad quitar de entre mis manos,  
 Las hallará vacías, como en la adolescencia  
 Ardientes de deseo, tendidas hacia el aire.

#### OBRAS CITADAS

ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único* [1982], Barcelona: Acantilado, 2008.

BEGINES, José Manuel, “Con canto acordado: *Ocnos*, de Luis Cernuda”, *Archivo Hispalense*, 288-290 (2012), pp. 335-354.

BUONARROTTI, Michelangelo, *Rime*, en *Bibliotheca Augustana*, en línea en <[https://www.hs-augsburg.de/homes/harsch/italica/Cronologia/secolo16/Michelangelo/mic\\_rime.html](https://www.hs-augsburg.de/homes/harsch/italica/Cronologia/secolo16/Michelangelo/mic_rime.html)>; consulta 12/10/2024.

---

70 El poema puede leerse también con una perspectiva no “mítica”, atendiendo al lugar cronológico que ocupa en la producción lírica de Cernuda; en ese caso, anticipa, en germen pero de un modo transparente, lo que será el *Ocnos* de 1942.

- CERNUDA, Luis, *El joven marino*, Madrid: Héroe, 1936.
- “Divagación sobre la Andalucía Romántica” [1935], en *Prosa completa*, eds. Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona: Barral, 1975, pp. 1278-1301.
  - “El crítico, el amigo y el poeta. Diálogo ejemplar” [1948], en *Poesía y Literatura I y II*, Barcelona: Seix Barral, 1971, pp. 157-176.
  - “Historial de un libro (*La realidad y el deseo*)” [1958], en *Poesía y Literatura I y II*, pp. 177-216.
  - *Ocnos seguido de Variaciones sobre tema mexicano*, prólogo de Jaime Gil de Biedma, 2ª ed., Madrid: Taurus, 1979.
  - “Palabras antes de una lectura” [1935], en *Poesía y literatura I y II*, pp. 151-156.
  - *La realidad y el deseo*, Madrid: Cruz y Raya, 1936.
  - *La realidad y el deseo*, 4ª ed. aumentada, México: Fondo de Cultura Económica, 1964<sup>†</sup>.
- EMERSON, Ralph W., *Natural History of Intellect*. Boston; New York: Houghton, Mifflin, [1903-1904], p. 198, n. 1. En línea en: <<https://quod.lib.umich.edu/e/emerson/4957107.0012.001?id=N99912.P454N3;note=ptr;rgn=div1;view=trgt>> (Consulta 12/10/2024).
- GARCÍA, Miguel Ángel, “El andalucismo nórdico de Luis Cernuda”, *Bulletin Hispanique*, 113/2 (2011), pp. 611-632.
- PRIETO, Gregorio, *Cernuda en línea*, Madrid: Biblioteca Nueva, [1981].
- RIPOLL, José Ramón, “El acorde de Luis Cernuda”, *Rinconete*, 20/VIII/2007, p. única: <[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/agosto\\_07/20082007\\_02.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/agosto_07/20082007_02.htm)> (consulta 5/10/2024).
- RODRÍGUEZ LÁZARO, Nuria, *Luis Cernuda. Exil et poésie*, S. l.: Orbis Tertius, 2023.
- SAINZ DE LA MAZA, Carlos, “Arcángeles vencidos: amor o destrucción en la narrativa de Cernuda”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 12 (1987-1988), pp. 150-158.

- SCHOPENHAUER, Arthur, *Parerga y paralipómena*, 2ª ed., Madrid: Trotta, 2009.
- SILVER, Philip W., *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid: Castalia, 1995.
- TALENS, Jenaro, *El espacio y las máscaras (Introducción a la lectura de Cernuda)*, Barcelona: Anagrama, 1975.
- VEGA, Lope de, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona: Crítica, 1998.
- VELÁZQUEZ, Raquel, “En torno a ‘El viento en la colina’”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 625-626 (julio-agosto 2002), pp. 53-62.



EROTISMO Y FORMAS CLÁSICAS  
EN LA POESÍA DE LUIS CERNUDA

---

*Nuria Rodríguez Lázaro*



Cuando pensamos en erotismo en la poesía de Luis Cernuda, acude a nuestra mente el significativo y explícito título de uno de sus poemarios, *Los placeres prohibidos*, de 1931. En efecto, los aires de libertad del surrealismo conducen al poeta a una especie de confesión por no decir de reivindicación y allí donde otros compañeros de generación homosexuales escribían púdicamente “cuerpo” o “amante”, Cernuda dirá “marineros”, “guerreros” o “muchachos”. Pero en dicho poemario se establece esencialmente una interrogación sobre el deseo («cuerpo interrogante», «el deseo es una pregunta / Cuya respuesta no existe »).

Curiosamente la alusión más atrevida al deseo sexual, en su dimensión absolutamente fisiológica, y nos referimos a la excitación sexual, aparece en un soneto, forma clásica por excelencia. Esto es lo que nos ha interesado y este aspecto concreto es el que desarrollaremos aquí.

Luis Cernuda escribió tan solo tres sonetos a lo largo de su andadura poética, contrariamente a sus compañeros de generación, que cultivaron esta forma métrica abundantemente, en una época en la que las plumas rendían homenaje a los clásicos de la Literatura española, en particular a Góngora<sup>1</sup>. Así, por ejemplo, Gerardo Diego no cesa de escribir sonetos, desde *Imagen* hasta *Cementerio Civil*<sup>2</sup>; podemos decir lo mismo de Rafael Alberti, desde *Marinero en tierra*,

---

1 Cf. Francisco Javier Díez de Revenga, «Las estructuras clásicas : el soneto», *La métrica de los poetas del 27*, Murcia, Universidad, 1973, pp. 348-371.

2 Hasta tal punto que José Onrubia lo llama « el sonetista de la generación del 27 », en su estudio *Sonetos del siglo XX*, Barcelone, Bruguera, 1970, p. 177.

hasta *A la pintura*, en pasando por *Cal y Canto*, *De un momento a otro* y la sección « Sonetos corporales » de *Entre el clavel y la espada*; Jorge Guillén cultiva igualmente esta forma, en particular en la sección « El pájaro en la mano » de *Cántico*, pero también en *Clamor* y en *Homenaje*; Federico García Lorca escribe un poemario exclusivamente compuesto por sonetos: los hermosos *Sonetos del amor oscuro*. Vicente Aleixandre y Pedro Salinas no escriben más que tres, como Cernuda, pero esta escasa frecuencia del soneto en la obra de estos dos poetas es menos sorprendente<sup>3</sup>, ya que utilizan mucho menos las formas clásicas que el poeta sevillano<sup>4</sup>.

El propio Luis Cernuda constata la importancia del soneto y de las formas clásicas en la Generación del 27 que él llamaba « del 25 »:

Góngora influye sobre todos estos poetas, ya sea en una colección de versos, como *Cal y Canto* de Alberti, el *Romancero Gitano* de Lorca o el *Cántico* de Guillén; ya sea en algunos poemas solamente, como ocurre en los tres sonetos que Salinas incluye en *Presagios* o en tal o cual otro pasaje de su obra; como ocurre en el poema « Fábula » de Altolaguirre; en algunos pasajes de *Ámbito*, el libro de Aleixandre; o en la *Fábula de Equis y Zeda*, de Diego.

---

3 Luis Felipe Vivanco, por ejemplo, afirma, sobre la poesía de Salinas: « (...) nada más irreductible a estrofas que el fluir poético-poemático de Pedro Salinas » y añade que Lorca había inventado la palabra « prosías » para referirse a los textos salinianos, en *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 109.

4 Además de los textos de *Égloga*, *Elegía*, *Oda*, pensemos en las décimas de *Primeras Poésías* y en la abundancia de versos clásicos como el alejandrino, particularmente en *Un río, un amor*, donde encontramos seis poemas compuestos exclusivamente con dicho metro, y en *Las Nubes*, por ejemplo en el extenso poema « La visita de Dios ». En general, existe a lo largo de la obra poética de Luis Cernuda una clara tendencia a la disposición en estrofas, incluso en los poemarios cuyos temas resultan menos « clásicos », como *Los Placeres Prohibidos*, o *Un río, un amor*. Por otra parte, aunque Cernuda solo escribió tres sonetos, los poemas de catorce versos son muy frecuentes en los primeros poemarios cernudianos: « Estoy cansado » y « Desdicha » dans *Un río, un amor* y « Esperé un dios en mis días », « Yo fui » y « El mar es un olvido » en *Los Placeres Prohibidos*.

(...) La influencia de Góngora, combinada con la actitud clasicista, tuvo otra consecuencia, que es la reaparición de la métrica (octosílabos, endecasílabos, etc.), y de las estrofas (soneto en su forma ortodoxa, letrillas, romances, octavas reales, etc.) tradicionales, metros y estrofas que el modernismo puso en fuga.<sup>5</sup>

Los tres sonetos cernudianos son por una parte «Vidrio de agua en mano del hastío»<sup>6</sup> y «La desierta belleza sin oriente»<sup>7</sup>, que Cernuda escribió a los veintitrés años y que se encuentran en la sección *Primeras Poesías*, y por otra, el poema titulado «Divertimiento», que Cernuda escribió 1949, ya con cuarenta y siete años, cuyo primer verso es «Asísteme en tu honor, oh tú, soneto»<sup>8</sup>, que figura en *Vivir sin estar viviendo*.

#### 1<sup>er</sup> SONETO: «VIDRIO DE AGUA EN MANO DEL HASTÍO»

Vidrio de agua en mano del hastío.  
Ya retornan las nubes en bandadas  
Por el cielo, con luces embozadas  
Huyendo al asfaltado en desvarío.

Y la fuga hacia dentro. Ciñe el frío,  
Lento reptil, sus furias congeladas;  
La soledad, tras las puertas cerradas,  
Abre la luz sobre el papel vacío.

Las palabras que velan el secreto  
Placer, y el labio virgen no lo sabe;  
El sueño, embelesado e indolente,

5 «Generación de 1925», *Estudios sobre Poesía Española Contemporánea*, 1957, in *Prosa I*, Madrid, Siruela, 1994, pp. 181-239, pp. 188-189.

6 Poema VIII de *Primeras Poesías*, *Poesía Completa*, Madrid, Siruela, 1993, p. 112.

7 Poema XIX de *Primeras Poesías*, *Poesía Completa*, op. cit., p. 120.

8 *Vivir sin estar viviendo*, *Poesía Completa*, op. cit., p. 403.

Entre sus propias nieblas va sujeto,  
Negándose a morir. Y sólo cabe  
La belleza fugaz bajo la frente.

Escribir un soneto también es, de manera implícita, escribir metapoésía, recordar toda una tradición lírica, tradición que implica un conjunto de temas como el amor cortés y los tópicos que lo acompañan: el amor amado, la cárcel de amor, etc. El soneto, a su vez, sería una suerte de prisión formal, y curiosamente, en dos de los tres sonetos cernudianos, los que figuran en *Primeras Poesías*, se trata de algo relacionado con el encierro.

El soneto «Vidrio de agua en mano del hastío», dice esencialmente la dificultad de crear; es en efecto un soneto metapoético (verso 8: «Abre la luz sobre el papel vacío», que evoca el famoso tópico de la página en blanco, la falta de inspiración). El primer terceto comienza por «Las palabras», nueva alusión metapoética.

Y a nuestro juicio, precisamente por tratar este poema de la dificultad de la creación poética, Cernuda decide escribir un soneto, forma especialmente difícil para cuya creación importa sin duda menos la inspiración que el esfuerzo, el rigor en la versificación, etc. El trabajo es pues la única forma de escribir un buen soneto: la belleza fugaz o inspiración depende del trabajo realizado, es decir que está sometida al mismo, “bajo la frente”

## 2º SONETO: «LA DESIERTA BELLEZA SIN ORIENTE»

La desierta belleza sin oriente  
A la prisión nocturna ciñe un cielo;  
De su seno mortal levanta el suelo  
El puro hastío que la llama siente.

Un ídolo corona negra frente  
Sobre voraz sonrisa. ¿Cuál anhelo  
Al ébano del vientre tendió el vuelo  
Y en su nido se duerme blandamente?

Soledad sin amor ni claro día,  
 La indolencia del ánimo se adueña,  
 Postrada y fiel huye la edad mudable.

Hurta el primer placer su melodía,  
 Y el tiempo mira un cuerpo que se sueña  
 En el cristal, fingido irreparable.

La estructura de este soneto es idéntica a la del anterior, y el esquema de rima es de lo más clásico : ABBA ABBA CDE CDE. También notamos coincidencias léxicas entre ambos sonetos, puesto que los sustantivos *belleza*, *hastío*, *frente*, *soledad*, *placer*, aparecen en ambos poemas, lo mismo que ocurre con el verbo conjugado «*ciñe*»; por último, señalemos coincidencias de orden semántico tal vez menos perceptibles:

1 <sup>er</sup> soneto	VIDRIO	NUBES	ASFALTADO	SUEÑO
2 <sup>ndo</sup> soneto	CRISTAL	CIELO	SUELO	SE SUEÑA

En este segundo soneto (el soneto, ese poema cerrado y fijo por definición) se trata más que nunca de encerramiento, de aprisionamiento, hasta tal punto que la palabra «*prisión*» aparece notificada «*prisión nocturna*». El verbo «*ciñe*» también contribuye a la misma idea, y otras palabras, sin decir claramente el aprisionamiento, evocan estructuras circulares como el verbo «*corona*» y el sustantivo «*nido*».

Tras una primera lectura constatamos de manera global que este soneto habla de una falta esencial: la falta de amor, ausencia que provoca en el yo poético un estado de hastío vital, puesto de manifiesto por «*puro hastío*» (v. 4) y por «*indolencia del ánimo*» (v. 13). Pero indagemos para comprender mejor este texto complejo. Uno de los temas principales nos viene dado desde el primer verso; «*La desierta belleza sin oriente*» nos habla de la soledad («*desierta*») y de la desorientación («*sin oriente*») de esa belleza que por ahora no podemos identificar. Sabemos pues que hay una belleza que está sola y desorientada por no tener meta alguna.

El segundo verso nos informa sobre el marco espacio temporal de dicha belleza: «prisión nocturna», es decir la noche, la habitación, tal vez el sueño puesto que al final del poema surge el infinitivo «soñar». Sea como fuere, se trata de la noche, un elemento a priori negativo que induce imágenes de negrura, de oscuridad y en ese oximórico «ciñe el cielo», se insiste en la idea de una belleza que no sirve para nada, puesto que ceñir el cielo es imposible.

En el verso 3, «seno mortal» viene a reforzar el sentido de sueño que podemos darle a «prisión nocturna», por el tópico especialmente presente en los sonetos del siglo de oro (por ejemplo en los sonetos metafísicos de Quevedo) que asocia el sueño a la muerte. En este mismo verso aparece «suelo», palabras que no solo riman, cielo y suelo, sino que se oponen radicalmente: uno está arriba, otro abajo, uno representa lo inmaterial, lo que no se puede alcanzar y el otro, al contrario, representa lo tangible, lo concreto, lo cotidiano (pensemos en la expresión «tener los pies en el suelo»). El «hastío» del verso 4 no hace sino reforzar la idea de belleza inútil del verso inicial, idea que a su vez se ve reforzada por el adjetivo «puro»: no hay nada más que hastío. En el verso 4 tal vez podamos comenzar a interpretar este soneto: «El puro hastío que la llama siente». La «llama» es por supuesto el sujeto de «siente», y por ende el sujeto del cuarteto y el protagonista de todo el soneto. Una vez más, escribir un soneto supone volver la vista a la tradición literaria clásica y cuando Cernuda decide escribir un soneto elige igualmente los tópicos del renacimiento y del barroco que son tópicos a su vez heredados del amor cortés de la Provenza francesa. Y del mismo modo que encontramos en los sonetos cernudianos el sueño asociado a la muerte, encontramos igualmente el tópico de todos los tópicos: el amor como llama, el fuego de amor. Recordemos a Juan de la Cruz y su llama de amor viva. Entendamos así igualmente la «prisión nocturna», otro gran tópico, y esta vez baste con recordar a Diego de san Pedro y su *Cárcel de amor*.

Cernuda introduce desde el primer cuarteto el tema de su poema, pero lo hace mediante tópicos mil veces utilizados en la poesía española. Sabemos ya que se trata del amor, o más concretamente de la capacidad de amar que es inútil «desierta» y «sin oriente».

El segundo cuarteto es muy enigmático. Hasta ahora se ha tratado de un elemento abstracto, incommensurable: el amor. A partir de ahora sin embargo aparece un ser humano en toda su corporeidad: «frente», «sonrisa», «vientre». Se trata de un ídolo, figura que será frecuente en otros poemarios cernudianos, en particular *Égloga, Elegía, Oda e Invocaciones a las Gracias del Mundo*.

Conociendo la obra de Cernuda comprendemos que se trata en efecto de un dios pagano, mitológico, y en este contexto no puede ser sino Cupido, el dios del amor y este cuarteto se sitúa de lleno en los códigos del amor cortés. Los adjetivos «negra» (en «negra frente») y «voraz» (en «voraz sonrisa»), presentan a un dios malvado, casi perverso. La «voraz sonrisa» nos da a entender que el dios del amor se divierte viendo sufrir al sujeto lírico que no encuentra objeto de amor o mejor dicho no encuentra sujeto de quien enamorarse. Cernuda, al mismo tiempo que se inscribe en el código del amor cortés lo invierte, lo trasgrede: en efecto si el sujeto lírico de la poesía clásica se quejaba porque las decisiones de Cupido, las consecuencias de sus flechas (enamorarse de una dama tiránica) le hacían sufrir, el sujeto poético del soneto de Cernuda se queja del mismo dios, Cupido, pero por lo contrario, esto es, porque no le encuentra un objeto de amor, un ser de quien enamorarse.

En los dos últimos versos del segundo cuarteto, es decir en los versos 7 y 8, surge una nueva transgresión, la más importante, respecto al modelo clásico: se trata de una alusión nada velada al deseo («anhelo») y al sexo masculino («éban del vientre»); se trata de un deseo sexual fuertemente afirmado en su expresión más fisiológica: «el éban del vientre tendió el vuelo», deseo inútil, insatisfecho, à causa de la ausencia de objeto amado, de ahí la decepción y el fracaso, notificados igualmente de manera muy clara «el éban del vientre tendió el vuelo/ Y en su nido se duerme blandamente»). Ya sabemos que el cuerpo no tenía cabida en el amor cortés, y mucho menos el cuerpo masculino, y que cuando la voz poética describía la belleza de la dama se mencionaban los ojos, el cabello, los labios, los dientes, y a lo sumo el cuello; menos aún se notificaba explícitamente el deseo sexual.

El primer terceto corrobora el sentido que ya empezamos a adivinar con más certeza puesto que leemos en el verso 9 «Soledad sin

amor». El claro día deseado contrasta con la situación real del sujeto, que no es sino la noche, esa prisión nocturna que metafóricamente da cuenta del estado de ánimo del yo. La indolencia por su parte hace eco al hastío del verso inicial.

En el verso 11 «Postrada y fiel huye la edad mudable», aparece de nuevo un tema muy connotado, uno de los tópicos más potentes del Renacimiento y del Barroco, la fugacidad del tiempo, el *colligo virgo rosas*, la *brevitas vitae* etc, tópico que se verá reforzado en el terceto final con la insistencia en la juventud, en la inexperiencia del sujeto lírico en materia amorosa o erótica; ese «primer placer» hace eco al adjetivo «virgen» que veíamos al principio del soneto.

En los dos últimos versos llega la notificación del paso del tiempo y se forma casi una vanidad con la presencia del espejo y de la certeza de la futura degradación física del cuerpo «Y el tiempo mira un cuerpo que se sueña / En el cristal, fingido irreparable». Así pues, y ahora ya atando cabos, podemos entender que la belleza del verso inicial no era otra que la del cuerpo juvenil que va a degradarse sin haber conocido el amor ni el goce compartido.

De manera que Cernuda transgrede la convención mediante la inversión de los tópicos heredados del amor cortés. En estos dos primeros sonetos se trata de asuntos especialmente enojosos: la dificultad de la creación poética o de la inspiración en el primero y la ausencia de amor en el segundo.

Cernuda no vuelve a escribir un solo soneto hasta veinticuatro años más tarde cuando escribe el último en 1949 y el poeta no incluye en su primer poemario los dos que acabamos de ver, porque en 1927 ya no le satisfacen. ¿Por qué?

Intentemos avanzar descartando hipótesis. En el corpus total de poemas cernudianos, formado por doscientos setenta y siete textos, solo hay tres sonetos y la explicación que consistiría en afirmar que Cernuda rechazaba las formas clásicas no tiene fundamento alguno ya que, muy al contrario, su primer poemario, *Perfil del Aire* (1927) es de una estructura formal irreprochable: alternan con rigor extremo las décimas, una de las estrofas más clásicas que existen, muy frecuente en Calderón de la Barca, por ejemplo, y los poemas de cinco cuartetas asonantadas, estrofa muy utilizada por Bécquer.

*Perfil del Aire*, primer poemario cernudiano, fue objeto de una crítica hostil y unánime desde su publicación, en 1927, como suplemento de la revista *Litoral*, editada por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Cernuda fue acusado concretamente de haber imitado a Jorge Guillén y de no ser «nuevo», lo cual decepcionó profundamente al joven poeta. Recordando aquella época, dice Cernuda en una suerte de autobiografía titulada «Historial de un libro»: «Aquello que te censuren, cultívalo, porque eso eres tú », y, a modo de respuesta a los críticos, publica al año siguiente, en 1928, el poemario *Égloga, Elegía, Oda*, hecho de ejercicios formales, en donde elige seguir las formas garcilasianas en lugar de las gongorinas, más celebradas por sus compañeros. Luego la explicación de la casi ausencia de sonetos en la obra cernudiana no puede ser el hipotético rechazo de las formas clásicas porque tal rechazo no existe. Es más, como crítico literario Cernuda escribió numerosos artículos sobre Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Miguel de Cervantes, Jorge Manrique o Francisco Aldana, insistiendo en la influencia que estos autores habían ejercido en la poesía moderna española.

Sin embargo, no encontramos ningún estudio dedicado a la obra de Quevedo ni a la de Lope de Vega, que son, curiosamente, los autores que han escrito el mayor número de sonetos en España. En realidad, para Cernuda estos dos autores no son santos de su devoción, como muestra un artículo suyo titulado «Góngora y el Gongorismo» del que citamos un breve fragmento: «[...] el árido Quevedo, cuyo pensamiento momificado se nos brinda en suntuoso sarcófago ...]»<sup>9</sup>. En cuanto a Lope de Vega, en otro artículo de Cernuda, titulado «Cervantes, poeta», nuestro poeta señala que la única cualidad del gran dramaturgo era la de ser un hábil versificador, pero que por lo demás, en sus versos había «una evidente falta de intensidad expresiva»<sup>10</sup>.

A veces se ha dicho que Cernuda, como los demás poetas del 27, admiraba a Góngora. Sin embargo, a nuestro juicio, se trataba más de una adhesión ética que estética. Cernuda se identificaba con el

9 *Prosa Completa II*, Madrid, Siruela, 1994, p. 145.

10 *Prosa Completa I*, Madrid, Siruela, 1994, p. 694.

poeta cordobés porque, como él pensaba de sí mismo, no había sido apreciado suficientemente por sus contemporáneos, llegando a sufrir las más feroces críticas por parte de ciertos eruditos; baste con citar estos versos de su poema titulado «Góngora» que se encuentra en el poemario *Como quien espera el Alba*:

Meléndez y Pelayo, el montañés henchido por sus dogmas,  
 No gustó de él y le condena con fallo inapelable.  
 Viva pues Góngora, puesto que así los otros  
 Con desdén le ignoraron con menosprecio  
 [...]  
 Ventaja grande es que esté ya muerto  
 Y que de muerto cumpla los tres siglos, que así pueden  
 Los descendientes mismos de quienes le insultaban  
 Inclinarsen a su nombre, dar premio al erudito,  
 Sucesor del gusano, royendo su memoria.<sup>11</sup>

La admiración que Cernuda podía sentir hacia el otro gran sonetista — junto con Lope de Vega y Quevedo — parece venir más de una suerte de identificación vital que de la escritura poética gongorina.

Pero donde Cernuda nos da más claves sobre sus gustos y sus modelos literarios es en el texto titulado «Acerca de mis versos», que el poeta escribe para una conferencia sobre su poesía en el King's College, en Londres, el 8 de marzo de 1946. Se trata de algunas consideraciones descosidas, una especie de embrión de lo que luego sería sin duda la conferencia oral casi improvisada. He aquí un fragmento, en donde Cernuda declara aborrecer la poesía barroca, tan intrínsecamente unida al soneto:

La tradición no puede ni repetirse ni improvisarse. ¿Cuál es la tradición española? España país de tradiciones encontradas. (...)

---

11 *Poesía Completa*, op. cit., pp. 330-332.

Supervivencia latente de las formas muertas del pasado. Su irrupción anacrónica. Popularismo y barroquismo : dos aspectos de un mismo fenómeno literario. Barroco : expresión artística semiaulta de una mentalidad primitiva. Barroquismo en el lenguaje (Góngora), en el pensamiento (Quevedo), en el sentimiento (Espronceda). (...) [Mi deseo : armonizar, no exagerar (Manrique, Garcilaso, Aldana, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Bécquer)]<sup>12</sup>

Otro hecho importante es que el soneto, contrariamente a la décima, no es una forma de origen español, y sabemos que Cernuda reivindicaba con gran pasión la españolidad de ciertos movimientos literarios que la crítica había atribuido a otras nacionalidades, como por ejemplo el modernismo. Concretamente, sobre el origen italiano del soneto, dirá Cernuda:

[...] si el siglo XVII había caído en el «error» del culteranismo, el XVI, al aceptar e introducir en España el modo itálico había “desvirtuado” la tradición nacional.<sup>13</sup>

A pesar de haber cultivado formas extremadamente clásicas en su segundo poemario, Cernuda se daba cuenta de que su poesía soportaba mal los límites formales de tales composiciones. En efecto, el poeta explicaba en «Historial de un libro», sobre *Égloga, Elegía, Oda*:

Tales ejercicios sobre formas poéticas clásicas fueron sin duda provechosos para mi adiestramiento técnico ; pero no dejaba de darme cuenta cómo mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión en dichos poemas<sup>14</sup>.

---

12 *Prosa Completa II*, op. cit., pp. 772-773.

13 « Orígenes », *Estudios sobre Poesía Española Contemporánea*, 1957, in *Prosa I*, op. cit., p. 78.

14 *Prosa Completa I*, op. cit., p. 631.

Más tarde dirá, sobre la rima, que ésta impide el desarrollo natural del pensamiento. Es decir que todo está reunido para que Cernuda aborrezca el soneto, poema formal y clásico, de origen extranjero, con rima estricta obligatoria, cultivado especialmente por Lope de Vega y por Quevedo.

Antes de terminar mostraremos de pasada el último soneto cernudiano, totalmente distinto a los que acabamos de ver, cosa lógica teniendo en cuenta que Cernuda escribe los primeros con veintitrés años y este último con cuarenta y siete. El tono es completamente diferente, por no decir opuesto, y lejos del hastío, de la indolencia y de la mortificación de los primeros, asistimos en este a una burla del soneto, perceptible desde el título, y a una declaración tajante, jocosa pero solemne como de aborrecimiento:

3<sup>er</sup> SONETO : «ASÍSTEME EN TU HONOR, OH TÚ, SONETO»<sup>15</sup>

*DIVERTIMIENTO*

*«Asístemme en tu honor, oh tú, soneto.»*

*«Aquí estoy. ¿Qué me quieres ?» «Escribirte.»*

*«Ello propuesto así, debo decirte*

*Que no me gusta tu primer cuarteto.»*

*«No pido tu opinión, sí tu secreto.»*

*«Mi secreto es a voces : advertirte*

*Le cumple a estrofa nueva el asistirte.*

*Ya me basta de lejos tu respeto.»*

*«Entonces...» «Era entonces. Ahora cesa.*

*Rima y razón, color y olor tal rosa,*

*Tuve un día con Góngora y Quevedo.»*

---

15 *Vivir sin estar Viviendo, Poesía Completa*, op. cit., p. 403. Ce poème fut écrit à Londres, le 19 janvier 1946 ; son titre premier fut «Al soneto ».

«Mas Mallarmé...» «Retórica francesa.  
 En plagio nazco hoy, muero en remedo.  
 No me escribas, poeta, y calla en prosa.»

Cernuda escribe este soneto por los mismos años en los que da la mencionada conferencia en el Kings College. Cernuda expresa ya abiertamente su desprecio de esta forma clásica escribiendo a su vez un soneto, en la línea del famosísimo soneto de Lope « Un soneto me manda hacer Violante », y en la línea de toda una tradición de metasonetos que existía ya antes del de Lope, como el de Diego Hurtado de Mendoza, « Pedís, Reina, un soneto ; ya le hago » ; el de Baltasar del Alcázar, « Yo acuerdo revelaros un secreto », el de Pieraccio Tedali, en Italia, « Qualunque vuol saper fare un sonetto », o el de Voiture en Francia : « Ma foi, c'est fait de moi ; car Isabeu... »<sup>16</sup>. En su edición de *Lope de Vega. Poesía selecta*, Antonio Carreño afirma, sobre el mencionado soneto de Lope:

En el proceso de escribirse se discute tal proceso o, mejor, explicándose como forma que se forma. La primera persona con que se enuncia (...) implica la propia experiencia en el acto creativo; lo arduo del proceso, la dificultad y la confianza en sí mismo al verlo superado. El soneto escribiéndose se define. La forma se invierte y pasa a ser el tema dominante en una resolución tautológica: la forma es contenido ; éste a su vez forma. En el acto creativo está no menos implicado el lector. Se le obliga a comprobar lo definido releendo de nuevo el poema<sup>17</sup>.

Estas palabras son aplicables al soneto «Divertimiento», puesto que el soneto cernudiano también está escrito en primera persona, pero Cernuda va más lejos porque el emisor, ese yo que habla en el soneto se dirige al soneto, tuteándolo y este, cual personaje de comedia, le responde, estableciéndose así un diálogo absurdo en el que

16 Cf. Antonio Carreño (éd.), *Lope de Vega. Poesía Selecta*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 583.

17 *Idem*, pp. 583-584.

reside la originalidad del texto. Una vez más Cernuda transgrede la tradición, esta vez la tradición del metasoneto clásico, invirtiendo los roles del emisor y del destinatario y humanizando, personificando al soneto que con un tono autoritario inaudito conmina al poeta a no volver a escribir sonetos.

Para concluir, insistiremos en que los temas que aparecen en los sonetos de Cernuda están vinculados a la dificultad, bien de escribir bien de amar y de gozar, y se repite hasta la saciedad la idea de hastío e indolencia. Cernuda retoma una forma clásica y retoma igualmente el tema clásico unido intrínsecamente a sus orígenes: la poesía de los trovadores, que no es sino la exaltación del amor desgraciado. Cernuda retoma el tópico pero lo subvierte, ya que para él no se trata de amor desgraciado, sino del sufrimiento que produce la falta de amor y por ende de goce sexual compartido.

Luis Cernuda elige el soneto para decir esencialmente el fracaso: fracaso de la inspiración poética por ser frágil y efímera, fracaso del ser que deseando el advenimiento del amor en su dimensión espiritual y carnal no encuentra objeto, fracaso del ser que comprende la inutilidad de su afán, fracaso, en suma, de una forma poética que no es más que dificultad y artificio.

OBRAS CONSULTADAS

CARREÑO, Antonio (éd.), *Lope de Vega. Poesía Selecta*, Madrid, Cátedra, 1984

CERNUDA, Luis, *Poesía Completa*, Madrid, Siruela, 1993.

— *Prosa Completa I*, Madrid, Siruela, 1994.

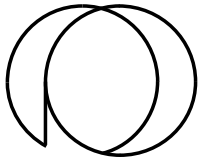
— *Prosa Completa II*, Madrid, Siruela, 1994.

DÍEZ de Revenga, Francisco Javier, «Las estructuras clásicas : el soneto», *La métrica de los poetas del 27*, Murcia, Universidad, 1973.

ONRUBIA, José, *Sonetos del siglo XX*, Barcelone, Bruguera, 1970.

VIVANCO, Luis Felipe, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1974.





# EL CUERPO Y LA PALABRA

## EL EROTISMO EN LA GENERACIÓN DEL 27

Las relaciones entre erotismo y poesía han sido sobradamente estudiadas y su relación es más que evidente. Hasta tal punto que Octavio Paz, en *La llama doble*, llegó a afirmar que eran indisolubles y que la poesía vendría a ser una «erótica verbal». Lo que este ensayo colectivo ofrece al lector es una nueva perspectiva sobre la relación entre erotismo y transgresión, sobre todo en un momento histórico en el que, por un tiempo, todo parecía posible en España, en el que las grandes transformaciones en los ámbitos económico, político, cultural y social constituían la base de la promesa de un futuro feliz. Los distintos acercamientos a las grandes voces de la Generación del 27 presentes en este volumen tratan de ver hasta qué punto el erotismo puede ser transgresor en el contexto del 27 y cómo la poesía se convierte en un espacio de reivindicación de libertad creadora.

[info@editionSORBISTERTIUS.com](mailto:info@editionSORBISTERTIUS.com)

[www.editionSORBISTERTIUS.com](http://www.editionSORBISTERTIUS.com)