Biruté Ciplijauskaité
University of Wisconsin

VELOS, CÓDIGOS, TRANSGRESIONES EN LA POESÍA MODERNA

> Il n'y a pas de vrai sens d'un texte...
> Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens.
> (Valéry, *Variété III*)

Más de un texto de Paul Valéry, ávidamente leído por los autores de la llamada generación del 27, sorprende por su actitud moderna: él señala ya que debajo del canon oficial es lícito buscar variaciones latentes. Esta apertura hacia la polivalencia resulta muy seductora en la interpretación de la obra del grupo de poetas a quienes se solía considerar como principalmente dedicados a la experimentación estética. Al hablar de ellos, más de un crítico ha formulado la queja de que habían esquivado el compromiso político/social. En comparación con los representantes de la vanguardia en otros países --los futuristas rusos se afilian al comunismo; así hacen los surrealistas franceses; los dadaístas alemanes tienen claras simpatías por el socialismo; los futuristas italianos se suscriben al fascismo-- parecen, en efecto, mantenerse aparte de las ideologías.

En esta presentación propongo volver a examinar la cuestión del compromiso dentro de un contexto más amplio en cuanto a las premisas teóricas y dentro de la circunstancia vital concreta de la España de los años 20 respecto a la práctica. Voy a fijarme sobre todo en un aspecto: la experiencia amorosa, para poner de relieve su esfuerzo de introducir el componente erótico. Poesía erótica se ha cultivado a través de los siglos, pero es probablemente por primera vez que un grupo entero de grandes poetas se haya acercado a lo erótico con tanta seriedad como los hombres del 27. En el Siglo de Oro, los poemas eróticos frecuentemente tienen un matiz burlesco. El romanticismo idealiza al amor y con ello, virtualmente lo des-corporeiza. Los poetas del grupo del 27 pretenden elevar el amor físico a la misma altura que el espiritual. Al hacerlo, chocan con las normas prevalecientes. El texto se tiñe del contexto. Con

gran acierto afirma Ann Rosalind Jones: "Love poetry centralizes sociosexual differences as no other literary mode does" (7).

El contexto sociocultural español es un factor importante para entender el desarrollo de la obra de estos autores. Constituyen el primer grupo de poetas con espíritu ya decididamente cosmopolita, que sigue de cerca los movimientos literarios en el resto de Europa, pero que tiene que adaptarlos a circunstancias especiales. En realidad, algunas actitudes suyas se parecen más bien a las de los *devanciers du surréalisme* (Léon Somville), y no a la vanguardia radical. Por una parte, heredan de Mallarmé y Valéry el culto a la palabra y la estructura, su concepto de la Obra. Por otra, por causas particulares necesitan inventar un lenguaje nuevo para expresar sus emociones elementales. Sus transgresiones se cubren con velos; se inventan códigos para nombrar lo deseado oblicuamente en vez de proclamarlo de frente.

El signo del siglo XX es la protesta, pero también aquello contra lo que se protesta varía en cada país. Puesto que el arte de las vanguardias no es programático y que sus poéticas son efímeras y cambian en el transcurso de una vida, nos movemos sobre terreno resbaladizo al intentar definirlas. Según Peter Bürger (*Theorie der Avantgarde*), no se trata de crear un estilo nuevo en estos años, sino de liquidar la posibilidad de un estilo de época. En España tal vez no se pueda hablar de actitud tan radical.[1] Aquí nos viene en ayuda Charles Russell, quien intenta puntualizar los conceptos "modernismo" y "vanguardia." Señala --y en esto coincide con Lyotard-- que el modernismo no quiere renunciar a la actitud tradicional de ver el arte como una institución de "alto nivel" mientras que la vanguardia pide eliminación total de tal categoría (IX). Esta divergencia de intención tiene puntos de contacto con la diferenciación que establece Cernuda dentro del grupo del 27, insistiendo en que es erróneo considerarlos todos bajo un denominador común: "así quedan de un lado poetas como Salinas y Guillén ... que apuran las consecuencias del simbolismo --[este sería el "high art" aludido por Russell]-- y por eso parecen más bien poetas de transición, y de otro Lorca, Prados, Aleixandre, Alberti y Altolaguirre" (427). Son precisamente los poetas de este segundo subgrupo los que practicarán la escritura surrealista durante un tiempo, aunque según Cernuda, sólo Prados y Aleixandre conocían directamente la obra de los surrealistas franceses. Veremos que incluso dentro de la práctica del "high art," también Salinas y Guillén luchan a su modo contra la moral burguesa y

las normas sociales, llegando a la paradoja, en el caso de Guillén, de tener que inventar un lenguaje especial para poder cantar el amor a su mujer legítima.

La necesidad de velar el deseo, que quisiera irrumpir libremente como consecuencia de la creciente popularidad de las teorías de Freud, coincide en España con la admiración un tanto rezagada de Mallarmé y Valéry, quienes predicaban "la muerte del autor" y la eliminación del *yo* como medio de depuración. Estas pautas están también en el programa de los futuristas, en la condena del "confesionalismo" por los ultraístas, en las teorías y la práctica de T.S. Eliot y James Joyce. Como un eco oímos en *El arte al cubo* de Fernando Vela: "Cada cosa en su sitio, y el hombre aparte y fuera" (16). Ya en 1917 admonestaba Guillén: "Contemplad la obra; olvidad al hombre" (*El hombre y la obra* 107). Los autores franceses imponían separación total de la anécdota personal y la obra de arte: "L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots. Une ordonnance du livre ... encore la faut-il, pour omettre l'auteur" (Mallarmé 366). Proponen elevar lo individual a lo universal. Valéry elogia a Mallarmé, quien ha "jugé et exterminé, au sein de ses longs et profonds silences, les ambitions particulières, pour s'élever à concevoir et à contempler un principe de toutes les oeuvres possibles" (642). Ambos proponen ascetismo en cuanto a la persona del autor y llegarían casi a desterrar lo erótico.[2] Los poetas españoles no estarían de acuerdo con esto: no renuncian al deseo; lo escamotean o lo subliman, condensándolo.

Si por una parte, pues, la necesidad de velos y códigos es dictada por el imperativo estético de desterrar el yo,[3] de "depurar" la obra, por otra existe el choque con lo socialmente prohibido, que les obliga a esconder sus impulsos, dar un rodeo a los tabús en la vida real. De hecho, en su poesía tropezamos con lo que Stuart Hall llama "negotiated code," donde "meaning arises out of a struggle or negotiation between competing frames of reference, motivation and experience" (136). Esto permite leer los poemas en varios niveles, algunos de ellos accesibles sólo a los iniciados, como será el caso del grupo de los homosexuales, minuciosamente estudiado por Sahuquillo. El uso consistente de los códigos invita también a una lectura psicoanalítica. Lo ha reconocido y aceptado Vicente Aleixandre quien, al hablar de sus propios poemas eróticos, admite la posible presencia de significados que le son desconocidos: "En esa materia veo dos órdenes de significaciones. Uno, en que las

significaciones sexuales son voluntarias y quieren obrar como tales" y otro donde "no es 'voluntaria' la alusión, sino que subyace ... y que por lo tanto pertenece a la esfera de lo subconsciente o inconsciente ... están fuera de la voluntad estética y del conocimiento del poeta."[4]

Prescindiremos de este orden y de la psicocrítica en esta exposición, pero conviene tener en cuenta que todo el grupo "rebelde" se interesaba por las teorías de Freud, traducido al español en 1923, pero introducido ya antes por Prados quien, como confirman sus *Diarios* y sus cartas al hermano Miguel, encuentra interés especial en el estudio de aspectos antes prohibidos en discusión pública y libre. A la vez, los miembros de los grupos experimentales tienen una relación entrañable con representantes de las artes plásticas, y muchos de éstos también se inspiran en Freud (piénsese en Dalí o Buñuel). Las prácticas de algunos artistas confirman la aseveración de Apollinaire: cuando ocurren mutaciones en los valores humanos, frecuentemente recaen sobre fantasías sexuales. Raymond Jean especifica: "Décrire les fantasmes c'est donc lire 'l'accomplissement d'un désir'" (13). La fantasía sirve entonces como complementación. Son interesantes las reflexiones ofrecidas por Christopher Soufas sobre este aspecto en Cernuda: muestra cómo el deseo que necesitaba la suplementación en la fase de impotencia se transforma en una sensación de poder en libros más tardíos (111). Es de notar que precisamente por estos años abundan títulos que exaltan un amor "diferente": *La Liberté ou l'amour* de Robert Desnos; *L'amour la poésie* de Paul Eluard; *L'amour fou* de Breton. Los psicoanalistas hacen notar que al mismo tiempo surge el miedo a la castración.

Gracias al empujón dado por Freud, por primera vez el deseo reprimido surge con tanta fuerza en la literatura y en el arte, que parecen evoluar alrededor de él. Freud afirma que el deseo se realiza a través de la literatura. Casi como un eco, insiste Cernuda: "El poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo" (1245). No sería difícil encontrar declaraciones semejantes en Lorca. Y André Breton declara que hay que ir a lo fantástico para compensar las insuficiencias de la vida real. El deseo se vuelve la palabra más repetida.

Hay que tener en cuenta también que el arte de las vanguardias crea una relación nueva con el público. Se busca un lector/espectador más sofisticado, que logre descubrir la parte de juego que hay en toda obra. Se quiere producir el *shock* para que el público reaccione, para que

cuestione sus propios hábitos vitales. Nos acercamos con ello a la técnica de *Verfremdung* predicada por Brecht. La *Einfühlung* de los románticos queda inaceptable. El surrealismo se dirige a las emociones, sí, pero partiendo del intelecto y volviendo a él. La transgresión, que llega a lo trans-racional (recuérdese el *zaum* de los futuristas rusos), pide colaboración por parte del receptor. Tanto el artista como el público se elevan a la trans-realidad o descubren una realidad que existía soterrada sin que se enunciara claramente. El nuevo lenguaje de las vanguardias la vela y desvela a la vez.

La dualidad está presente en todos los niveles. Como los *devanciers du surréalisme*, los hombres del 27 están tratando de compaginar lo físico y lo espiritual, el alma y el cuerpo, la pasión y la lógica. Recuérdese la aseveración de Valéry: "Mais la Poésie est toute païenne: elle exige impérieusement qu'il n'y ait point d'âme sans corps" (656). También Walt Whitman, muy leído por ellos, decía: "I am the poet of the body, I am the poet of the soul." En un artículo de 1921 Guillén afirma que "disciplina casa con hechizo" y que "quien considera inconciliables la pasión con el orden ignora el meollo mismo del arte poético" ("Una jugada emocionante" 103, 104). Alberti quiere poner el título *Pasión y forma* al libro que acabará por llamarse *Cal y canto*.

Los movimientos de las vanguardias --excepto el futurismo y el cubismo-- surgen después o coetáneamente con la primera guerra mundial. El arte no puede descontar la destrucción y la violencia en la vida real. En España, sin embargo, no hay guerra, la sociedad es mucho más tradicional, la iglesia aún tiene mucho poder, aún es posible una dictadura como la de Primo de Rivera. En cuanto a las costumbres sociales, quedan en pie tabús infranqueables; no ha sido erradicada la idea tradicional del pecado. La situación política no está madura aún para una revolución radical. Por de pronto, varios poetas de este grupo tienen que enfrentarse con un dilema de ajuste personal. La batalla que libran en estos años podría ser considerada como la verdadera batalla de la vanguardia en España: el reconocimiento del homosexualismo. Sólo muy recientemente la crítica ha empezado a prestar más atención a este aspecto: un fenómeno que parece rezagado si se mira la situación en otros países. Cuando llegan las vanguardias, en Francia ya existe una tradición homosexual: Rimbaud, Verlaine, Proust, Gide. Xavière Gauthier (*Surréalisme et sexualité*) hace notar que también las amistades entre los surrealistas son ambiguas. En Inglaterra ha librado su batalla Oscar

Wilde. Portugal es representado por su más grande poeta de la edad moderna, Fernando Pessoa. En casi todos ellos se encuentran referencias explícitas a su condición y admiración por Walt Whitman. Sería posible preguntarse, entonces, hasta qué punto coincide el derrumbamiento de la moral establecida, la "muerte de Dios" predicada por Nietzsche, con la aparición en el primer plano de autores homosexuales.

En España este fenómeno surge a la superficie con toda fuerza en los años veinte. Por primera vez un grupo tan grande y tan importante de escritores tiene que enfrentarse a este dilema. Aquí podemos volver a la división establecida por Cernuda: Salinas y Guillén son padres de familia respetables, que llevan una vida que se podría llamar burguesa y son, según Moreno Villa, "más pudorosos y retraídos" (147). No quieren cometer excesos. Como se verá, tienen sus problemas, y los resuelven cada uno de un modo original. Por otro lado están los demás, en quienes el conflicto sexual coincide con experimentación artística más atrevida.

El lenguaje que se forja para expresar/velar el deseo homoerótico tiene algún paralelo con las infracciones y la codificación del lenguaje usado para hablar del amor lésbico. Marianne deKoven, al estudiar el estilo de Gertrude Stein, asevera que "experimental writing is articulated at the level of culture rather than individual psyche" (XVIII). Esto permitiría hablar del lenguaje de una generación, como lo ha hecho González Muela, o de un grupo dentro del marco de esta generación: lo que intentaremos más adelante, aunque no de modo tan minucioso como Angel Sahuquillo en su libro sobre la cultura de la homosexualidad. Esta preocupación hace que los autores tarden más en aceptar el compromiso político.[5]

A todo este grupo, el arte moderno le atrae no sólo por su faceta estética/artística; les proporciona un modo de resolver su problema personal, su alienación en un mundo que no admite que se sea "diferente." El "desterrar el *yo*" de los puristas se asocia con el intento de camuflar el *yo* social indeseable. Se sirven de nuevos procedimientos para poder expresar lo que más les atormenta sin pronunciarse claramente. En este respecto, es curioso ver cómo coincide el comentario de Cernuda sobre sus técnicas con lo que dice Catharine Stimpson de Gertrude Stein: "[she] takes certain lesbian or quasi-lesbian experiences and progressively disguises and encodes them ... other reasons are psychological: the need to write out hidden impulses; the wish to speak to friends without having others overhear; the desire to evade and to

confound strangers, aliens, and enemies."[6] Parece hacer eco a las palabras de Cernuda evaluando la obra de Aleixandre: "[Para Aleixandre] el superrealismo fue el medio de hallarse a sí mismo, a su ser más recóndito e insospechado, que para aparecer a la luz acaso necesitaba aquel reactivo. Demasiadas cosas pesaban sobre la vida y la conciencia del poeta: el medio social, la familia, su propio instinto de las conveniencias, bastante fuertes en él; de ahí que el superrealismo le atrajese de una parte, como técnica para expresar todo aquello que yacía en la subconsciencia, y de otra parte, porque su misteriosa manera de decir le permitía al mismo tiempo eludir la comprensión ajena de las verdades íntimas" (458). Más de una vez se refiere a su "impulso sexual sublimado, doloroso," en el contexto de observaciones sobre Lorca, Prados o sí mismo ("plumas de una misma ala," "pájaros de la misma pluma"[7]).

Serán precisamente los poetas que se han sentido atraídos por el surrealismo: Alberti, Cernuda, Prados los que luego simpatizarán con el comunismo: es el segundo paso en su deseo de ruptura con los valores burgueses. Por otra parte, es precisamente esto --el interés en la colectividad-- lo que les hace abandonar la expresión surrealista muy pronto: al estallar la guerra civil, tienen que buscar un lenguaje más asequible al gran público. La causa política no necesita expresión velada. De la trans-realidad se vuelve a la realidad, aceptando el compromiso social e histórico. Limitémonos a la fase primera, la de los encubrimientos. El lenguaje de disimulación y de protesta usado por estos poetas demuestra sorprendentes coincidencias. Me he ocupado con más detalle de este aspecto en otro trabajo.[8] Lo han documentado ampliamente Andrew Anderson y Angel Sahuquillo. Me limitaré, pues, a resumir en líneas generales estas manifestaciones, tanto referenciales como formales, en su discurso.

Las referencias directas se encuentran sobre todo en prosa: epistolario, diarios. Lorca vuelve constantemente sobre "la abrumadora tragedia de la fisiología" en sus cartas: "soy un muchacho apasionado y silencioso que, casi casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos que me miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, que no es la verdad de mi corazón" (*Epistolario* I: 17).[9] El mundo interior de Prados se refleja en su *Diario íntimo*. Sus recién surgidas cartas amorosas a Lorca confirman sus tensiones e inclinaciones. El que más abiertamente se refiere a su condición es Cernuda: lo cuenta paso a paso en *Historial de*

un libro, donde abundan también referencias a los otros poetas, con quienes forma entrañable amistad, imantado por las "corrientes secretas" que tan bien describe hablando de su encuentro con Lorca (1335) y que corrobora Villena.[10] En todas estas declaraciones no cabe hablar de un lenguaje críptico: no van destinadas al gran público, sino a amigos íntimos, que comparten el secreto. Tampoco son demasiado explícitas: las alusiones no necesitan precisión, circulan como moneda corriente entre los que integran el grupo pequeño.

En los escritos de casi todos hay referencias a Gide, a Lafcadio,[11] recalcando el impacto que les produjo su lectura. Vuelve repetidamente la mención de la "puerta estrecha" (Prados 71; García Lorca, *Epistolario* I: 94). Se puede percibir un interés especial por la mitología griega; entonces, se fijan en figuras homosexuales. A la vez, recurren alusiones a la imposibilidad de "exorcizar su mal" abiertamente. Se señalan las dificultades causadas por el lector/público: la imposibilidad de representar el teatro de Lorca; la suspensión de la edición ya empezada a tirar de *Diván del Tamarit*. El tabú social y la búsqueda estética están tan estrechamente entrelazados que resulta difícil desentrañarlos (véase la correspondencia Dalí/Lorca). En el caso de Lorca, la ruptura con Dalí, la crítica que éste hace de *Romancero gitano*, y una nueva "tragedia personal" le llevan a buscar renovación total en *Poeta en Nueva York*, donde rebeldía estética y sensibilidad a problemas sociales se asocian con la necesidad de encodar sus emociones más íntimas.

La expresión poética que inventan para dejar salida a sus angustias y sus deseos más íntimos permite hablar de lenguaje de grupo que establece claves, emblemas, crea símbolos bisémicos. En los últimos par de años ha surgido un número considerable de estudios que investigan este aspecto y no dejan lugar a dudas en cuanto a la existencia de un "lenguaje secreto."[12] Me limitaré aquí a enumerar algunos recursos o imágenes que recurren con más frecuencia:

El mar (casi todos han nacido a sus orillas, así, el símbolo se mezcla con el recuerdo) como posibilidad incontaminada, pero también como algo oscuro (lo subconsciente en Aleixandre), que une vida y muerte, libertad y amenaza: "el mar, la única fuerza que me atormenta y me turba de la Naturaleza ... Frente al mar olvido mi sexo, mi condición, mi alma, mi don de lágrimas... ¡todo! Sólo me pincha el corazón un agudo deseo de imitarlo y de quedarme como él, amargo, fosfórico y desvelado eternamente" (García Lorca, *Epistolario* II: 81). Es notable la inmersión en

la naturaleza, que lleva al panteísmo, en varios de ellos, ya que se sienten excluídos de la sociedad.

Junto al mar, aparece con frecuencia la arena, asumiendo significación simbólica: las "cinturas de arena" en Prados, Cernuda, Lorca significan la inestabilidad, lo que no da fruto, la imposibilidad de tener hijos. El mar, la playa sirven también para presentar el cuerpo desnudo de muchachos jóvenes.

La noche se menciona con mayor frecuencia que el día, la luna se prefiere al sol. Los rayos de la luna resbalan sobre la superficie del mar en vez de penetrarlo, revelando espejismos. La ambigua imagen del pez de luna en Prados simboliza la impotencia según Ellis. La luz empieza a afirmarse tanto en Aleixandre como en Prados sólo cuando sobrepasan el deseo físico.

Como contraste con el movimiento libre del mar, en la obra de todos ellos surgen constantemente muros. Con frecuencia aparecen paredes, esquinas que no permiten cumplir el deseo.[13] Con ellas se relaciona la recurrencia de "hueco," de "las simientes que no florecieron." El tono predominante es de dolor y de amargura. Todo lo que tiene apariencia sonriente se reconoce como máscara: "el público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio.... El público se ha de dormir en la palabra" (García Lorca, *El público* 169).[14]

Relacionadas con la imagen rígida del muro, de la pared son las calificaciones de las partes del cuerpo: una mano de yeso, los pies de mármol. Cernuda hace notar que en Aleixandre la sensualidad es de dientes más que de labios; Sahuquillo señala la frecuente imagen de la degollación. La dureza parece prevalecer en todo. La experiencia amorosa se asocia con la destrucción: cuchillos, puñales, que a la vez son símbolos fálicos. Abundan adjetivos como "mudo" y "ciego," que apuntan directamente a su condición y su marginación.

La fauna y la flora también adquieren matices especiales: los lirios y las azucenas refieren a la impotencia; los pájaros rara vez aparecen en vuelo, lo cual simbolizaría satisfacción sexual. Vemos más bien palomas disecadas, inertes, "mi cuerpo desplumado," "agua sin palomas," "pájaro asesinado": imágenes de frustración.

La fascinación por el cuerpo, por el desnudo lleva a una presentación ambigua: el amor se introduce en términos generales, sin especificar si el objeto amado es femenino o masculino. Las partes del cuerpo que se mencionan con más frecuencia no son las de la tradición amorosa: ni los

ojos, ni el cabello, ni los pechos. Se habla más bien de muslos; se aman dos cinturas. Los besos se depositan en la espalda, no sobre los labios. La espalda llega a ser un símbolo polivalente: "El mundo es una espalda de carne oscura.... Y la luz está al otro lado" (García Lorca, *Epistolario* I: 101).

También la estructura de los libros apunta a la condición especial de los autores: ritmo atormentado para expresar búsqueda casi desesperada, zigzagueo, sintagmas no progresivos, opacidad realzada por una puntuación poco usual en el primer Prados; tensión sostenida y uso de una máscara preferida como eje estructural en cada libro de Aleixandre; dispersión, cambio de lugar de los poemas de tema homoerótico, como si quisiera camuflarlos, a través de varios libros de Lorca hasta que se resuelve a confrontar el público con su obsesión en *Diván* o *Sonetos del amor oscuro*. En Cernuda la evolución se sugiere por el uso de los tiempos verbales: desde el presente dominado por el deseo que le obsesiona hacia una visión nostálgica y evocación de fantasmas en el pasado. La explicación que ofrece de su propia experiencia podría aceptarse como una visión sintética del desarrollo de todo este grupo de poetas:

> El período de descanso entre 'Los Placeres Prohibidos' y 'Donde habite el Olvido', aunque apenas marcado por un lapso de tiempo, aparte de la experiencia amorosa que dio ocasión a muchas composiciones de la segunda colección citada, representó también el abandono de mi adhesión al superrealismo. Este había deparado ya su beneficio, sacando a luz lo que yacía en mi subconciencia, lo que hasta su advenimiento permaneció dentro de mí en ceguedad y silencio. (913)

Antes de terminar, quisiera asomarme brevemente al problema de la expresión libre que confrontan los poetas del subgrupo "burgués": Salinas y Guillén. El ideal poético de ambos se encuentra más cerca de la poética de los neosimbolistas franceses. Los dos creen en la necesidad de crear belleza; para los dos, la poesía sigue representando "high art." Las cartas de sus años jóvenes demuestran, sin embargo, que la moral burguesa prevaleciente en España les molestaba. Para su poesía amorosa no quieren seguir ciegamente la tradición, pero tampoco proponen ruptura radical. Los dos han reflexionado mucho sobre este problema en

su capacidad de críticos literarios. Sus escritos en prosa ofrecen algunas claves.

En varios trabajos sobre los poetas de esta generación Claudio Guillén hace notar, casi con asombro, la diferencia en la actitud de Pedro Salinas hacia el lenguaje en su prosa y su verso:

> [Su prosa] es rica, prolija y ... feliz. Es una escritura que supone una gran confianza en el lenguaje. La poesía del mismo autor, por otro lado, pone en tela de juicio las palabras, los nombres, los rótulos, quebrando las formas, afanándose por buscar verdades no dichas, bordeando el silencio. (224-25)

Su discípulo Antonio Monegal, hablando del discurso de la "nueva poesía" y especialmente del subgrupo homoerótico, ofrece una aclaración escueta del fenómeno, aplicable también a Salinas: "Es precisamente porque la experiencia no puede ser nombrada que el sujeto recurre a la poesía" (68). El lenguaje poético, con sus velos y códigos, permite expresar lo que no admite la prosa lúcida.

En el caso de la trilogía amorosa de Salinas se trata de un amor ilícito. Tabú social insuperable. El respeto por la literatura, por otra parte, no le permite romper por completo con las formas establecidas, así como hacen los aficionados a los *ismos*. Su amor a la poesía, su conocimiento magistral de las tradiciones existentes, le brinda una solución menos radical. Recurre a un arma de doble filo: unir la tradición con innovación. La poesía del amor cortés responde, aunque con inversión, a su propia situación. Su raíz burguesa le prohibe cantar la experiencia directamente y le empuja a trasladar el deseo al nivel literario, interponiendo una situación ya conocida. Su amor incipiente --base de su poesía-- llega a ser un poco como la experiencia de la naturaleza descrita por Valéry:

> Je vois la nature à ma façon. Je pense à ceci en regardant une grande chèvre dans les oliviers. Elle mordille, bondit. *Virgile*, pensai-je. Jamais l'idée de peindre ou chanter cette chèvre ne me fût venue. Virgile prouve que l'on peut en faire quelque chose. Je la regarde donc. Elle cesse aussitôt d'être chèvre --et l'olivier cesse d'être olivier. Ici commence *moi* --c'est-à-dire un regard que je voudrais bien définir. (*Ensayos completos* I: 312-13)

Este "je voudrais bien définir," al que se asocia el factor social y el recuerdo literario, motivará el estilo de búsqueda constante en Salinas.

Salinas mismo ha vuelto repetidamente sobre el procedimiento al analizar la poesía amorosa de Jorge Manrique y Garcilaso. En Garcilaso, el amor, dice, "habiendo nacido como instinto natural, se eleva a categoría estética" (*Ensayos completos* I: 233); "las contingencias se pierden y sólo queda la pura esencia ... que es incomparablemente más valiosa que el elemental impulso erótico común" (*Ensayos completos* I: 245). Admite la existencia de un *modelo* que servirá para su propio tema vital. Esto explica el curioso detalle de que use las mismas expresiones en la poesía inspirada por una relación prohibida y en las cartas a su mujer legítima. Robert Havard lo ha visto muy bien: "the *conceptos* were his means of coming to terms with real experience" (123). Es muy acertada su observación que "Salinas is not only using the courtly convention because of its appropriateness to the real situation but also because it functions as a kind of literary diversion and hence further disguise of that situation" (127). En sus elucidaciones ha escogido muy sagazmente la cita de *Jorge Manrique,* donde Salinas parece definir su propio procedimiento:

> Acaso la distintiva más original de la lírica cortesana es la de convertir el estado de enamoramiento, de aspiración erótica hacia una mujer ... en una situación cerrada y valiosa por sí, independientemente de su final.... La poesía amatoria ha de permanecer en esa situación de suplicar, de adorar, de aspirar a prolongarla todo lo posible, inventarle innumerables variantes porque conforme a la moral no puede pasar de ahí. (*Ensayos completos* I: 307-308)

Esta definición ofrece una respuesta parcial a la pregunta de Claudio Guillén por el origen de su lenguaje poético lleno de tropezones e indeterminaciones: la experiencia vital y su expresión se dan la mano. Su lenguaje nuevo, la voz mono/dialogante de suma sencillez, se enriquece de connotaciones acarreadas por la tradición del amor cortés. Puede dejar rienda suelta a la emoción, porque ésta se filtra a través de reminiscencias literarias. Si los poetas del primer subgrupo inventan códigos nuevos para velar su deseo, Salinas se sirve de la *actitud* ya existente del poeta de la corte para enmascarar el sentido muy preciso

de su amor y así produce, en sus propias palabras, "esta curiosísima fábrica donde se poetiza idealmente la vida erótica" (*Ensayos completos* I: 303).

Hablando del discurso autobiográfico en la época del romanticismo, afirma Paul de Man que el lenguaje de los tropos representa el velo del alma. Salinas, poeta moderno, recurre al hablar llano dentro de una tradición de "high art." La experiencia real queda literaturizada y a la vez eternizada: "Cuando el gozo derivado de abrazos y materia se acabe, queda otro: la posesión de una realidad más alta, elevada a su última, impalpable categoría, las sombras, las puras y luminosas formas del espíritu" (*Ensayos completos* I: 192). Esta declaración lleva directamente al tono y la configuración estructural de *Largo lamento*. Los poetas del subgrupo rebelde luchan contra la sociedad y por fin salen casi todos vencedores (la sensación de poder alcanzada por Cernuda que señala Soufas; la luz y la transparencia en Prados; la dignidad y grandeza en el tono de los últimos libros de Aleixandre, donde procede a quitarse las máscaras). Salinas se somete a las normas vigentes, vuelve al redil en su experiencia vital y así no cambia de voz incluso en el último volumen de la trilogía, que también significa cierta victoria: confirmación de la soberanía de la estilización artística o, como en Jorge Manrique, superación del dolor por la belleza creada y la espiritualización.

Durante muchos años se solía poner a Jorge Guillén como ejemplo de poeta de gran rigor formal y de asombrosa capacidad intelectual, que depuraba y condensaba sus versos hasta dejarlos casi herméticos. Se ha escrito mucho acerca de su actitud afirmativa frente al "mundo bien hecho," reflejado en las simetrías perfectas de sus libros y su capacidad de cautivar la esencia de las cosas. Se ha estudiado su arte de crear metáforas. Se ha insistido menos en su poesía estrictamente amorosa y en el aspecto eminentemente erótico de este amor. Las cartas escritas entre 1919 y 1936 a su primera mujer revelan que este hombre tan disciplinado y al parecer "domado" tenía impulsos tremendamente eróticos, que convergían en una sola persona: su mujer. No se cansa de repetir que el amor es uno de los temas más dignos de atención y "la actividad más interesante." (Para él, la realidad siempre supera todo sueño.) Empieza a escribir poesía al conocer a Germaine, pero tarda 15, 20 años para producir sus grandes poemas de amor. Como en el caso de Salinas, le frenan dos factores: el tabú impuesto por la sociedad para tratar tema erótico de modo explícito --¿qué tema más casto que el amor

a su propia esposa?-- y el deseo imperioso de producir una obra perfecta de arte. Su exasperación en cuanto al primero se formula en una carta de 1926: "Pourquoi est-il impossible de dire, ou d'exprimer, ou de représenter sans laideur ou avilissement ou grossière caricature, en somme, sans obscénité laide, vilaine, ce qui est si agréable, si plaisant, si beau, si justifié, si délirant, si extraordinaire en soi-même?" Este deseo cuajará por fin en "Salvación de la primavera" --que tarda en escribir 10 meses, produciendo por lo menos siete versiones-- incluida en *Cántico* de 1936.

Un articulito sobre Valéry, de 1921, ayuda a entender su actitud y su procedimiento. En el fragmento subtitulado "Pasión cifrada," que podría verse como la definición de su propia poesía, defiende el hecho de haber esperado Valéry a llegar a ser un "varón en su plenitud" para componer *La Jeune Parque,* que no considera un producto de arrebato: "Hay una poesía que es todo sapiencia y rigor consciente. Hay una disciplina de la imaginación. Hay una matemática de la imagen y el ritmo ... esta disciplina llega a suscitar un estado de encantamiento por el que se asciende a la hermosura más misteriosa" ("Una jugada emocionante" 103-04). El mismo sabe que debe velar su pasión. Recuerda también el precepto de Mallarmé: desterrar al autor. La experiencia amorosa que presenta debe traspasar el nivel individual aun basándose en detalles muy concretos, que sólo su mujer sabrá identificar: "¡Cuántas vueltas para llegar, por fin, a este verso - que tú y yo tan bien entendemos, y que tantos años (10) llevo dentro: ¡Todo en un solo ardor/Se iguala!" (8 julio 1932). Exalta el amor físico como valor universal, pero aun así, no se resuelve en seguida a publicarlo: "me entra miedo: un miedo pudoroso" (6 julio 1932). Sería como si dejara entrar al público en su vida privada. Necesita velar, transformar su experiencia. Lo ha visto muy bien Salinas: "El poeta, con lucidez asombrosa, inventa una visión lírica de lo erótico, original, vivida, pura y resplandeciente; diamantina hermosura que no se parece a ninguna de las amontonadas riquezas conocidas que nos ha legado el pasado poético" (*Ensayos completos* III: 305).

Es curioso que Guillén mismo establezca más de una vez un paralelo entre su propia poesía amorosa y la de Salinas: "A quien no le interese lo humano y lo poético juntos y fundidos, no le interesará esta *Salvación....* Por otra parte, no hay *biografía* como, por ejemplo, en el libro de Salinas. Pero en nuestro poema ... todo ello no existe más que en el *nivel* poético" (carta del 18 agosto 1932). Sugiere que los besos, presentes en

Voz, son besos de la letra, mientras que los suyos no entran en el texto porque son verdaderos y se sobreentienden. Si hay que comparar su poesía amorosa con algún libro reciente, propone *Lady Chatterley's Lover*, que trata el amor físico con toda libertad, como algo natural.

Los poemas amorosos son escasos en *Cántico* de 1928, pero uno entre ellos merece atención. "Presagio" se publicó primero en *La Pluma* en 1922 con el título de "El nocturno de Chartres" (lugar de su primer encuentro amoroso con Germaine) y consistía en 6 estrofas de extensión desigual. En *Cántico* aparece ya en forma de siete tercetos ritmados. Se ha quitado el título demasiado anecdótico. Se ha eliminado la presencia del *yo*, que consta en la primera versión. Sobre todo, se han condensado los versos centrales, siempre tan importantes en Guillén. La primera versión rezaba:

> Dulce amiga, sospecha floreciente
> En el recato del jardín nocturno:
> ¿No eres ya de tu sino fragancia,
> Fragancia de tus rosas hipotéticas? (*La pluma* 208)

El único verso terso de esta estrofa se traslada al inicio del poema ("Eres ya la fragancia de tu sino"), y el resto se convierte en "Toda tú convertida en tu presagio" (*Cántico* [1928] 51), que sugiere más, en varios niveles, de lo que dice.

La técnica de abreviación y del ritmo matemático, magistralmente aprovechada en los grandes poemas, está ya en "Los amantes":

> ¡Gozos, masas, gozos,
> Masas, plenitud! (*Cántico* [1928] 37)

Pero es en *Cántico* de 1936 donde se establece definitivamente la voz del poeta en sus dos poemas grandes que enmarcan la primera parte: "Más allá" y "Salvación" (cuyo primer título, "Perfecto amor," se descarta también por demasiado explícito). Su posición simétrica subraya la igualdad de importancia de la relación con el mundo y la experiencia amorosa.

Ninguno de los poetas del grupo ha llegado a glorificar al amor erótico de modo tan sostenido (ninguno ha cantado el amor a su propia mujer con tanta pasión). Después de llevar la idea en sí por diez años, tras limar el poema durante diez meses, Guillén consigue introducir lo

prohibido: con velos y códigos personales, sí, pero franqueando las puertas para los poetas que vendrán. Su victoria --no sobre sí mismo, sino sobre la sociedad-- se debe al alto valor literario alcanzado que eleva la anécdota a categoría y transforma la transgresión en mito.

Literatura engendra literatura. Los velos y los códigos permiten burlar la moral tradicional, pero también abren caminos nuevos gracias a las polivalencias creadas. Los poetas de este grupo sí tenían conciencia de compromiso: compromiso consigo mismos, compromiso con la modernidad. ¿No parece anunciar Fernando Vela, al referirse en 1927 a una obra de Ernesto Halffter, sintetizando procedimientos comunes también a más de uno de estos poetas, las direcciones por venir?:

> Pero ¿estamos en tal situación que la música necesita evocar otra música y, además, burlarse de la propia evocación; que la forma necesita de la deformación, el ritmo del contrarritmo que le golpea; en tal situación que ninguno de los componentes artísticos se goza directa, sino oblicuamente; que el arte, en fin, es el juego con el arte? (19)

Notas

1 Véase César Real Ramos, "El fin de la vanguardia y el grupo poético del 27," *Dai Modernismi alle Avanguardie*, eds. C. Prestigiacomo & M.C. Ruta (Palermo: Flaccovio, 1992) 163-71.

2 Svetlana Boym (*Death in Quotation Marks*) muestra de un modo sugerente cómo sus teorías contienen ya el germen de los ensayos de Barthes, de Man, Foucault.

3 Partiendo de este punto, se podría tal vez conciliar la des-humanización que ve Ortega en el arte nuevo con la des-personalización que todos practican.

4 Carta inédita a Alejandro Duque Amusco del 10 enero 1977.

5 Véase el comentario sobre este aspecto por Anthony Geist, *La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* (Madrid: Guadarrama, 1980) donde realiza la diferencia entre una encuesta sobre el compromiso en 1927 y otra en 1935.

6 "The Mind, the Body, and Gertrude Stein," citada por DeKoven (XXIII-IV).

7 Luis Antonio de Villena comenta el simbolismo de estas imágenes con más detalle en "La sensibilidad homoerótica en el 'Romancero gitano'," *Cuadernos del Norte* 40 (1987): 28-35.

8 "Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas de la generación

del 27," *Dai Modernismi alle Avanguardie*, eds. C. Prestigiacomo & M.C. Ruta, (Palermo: Flaccovio, 1992) 29-40.

9 La imagen de la azucena y del lirio, comentada por Villena, ocurre frencuentemente también en Prados, Cernuda, Aleixandre.

10 L.A. de Villena, "Cernuda, recordado por Aleixandre," *Album de Luis Cernuda* (Sevilla) 82-89.

11 El primer texto de Breton traducido al español es "Lafcadio."

12 Véanse los estudios de Anderson, Sahuquillo, Belamich, Martínez Nadal, Eutemio Martín, M.G. Profeti y el número 7-8 de *BFFGL* (1990) para Lorca; Alejandro Amusco, Yolanda Novo Villaverde, L.A. de Villena para Aleixandre; P.J. Ellis para Prados; Christopher Soufas y Vicente Quirarte para Cernuda.

13 En "El bosque de esquinas," primera de las "Cinco prosas y dos poemas contemporáneos" de *Cuerpo perseguido*, las referencias de Prados a su propia condición son muy explícitas.

14 A veces, la referencia a las máscaras transmite una enorme angustia: "un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos" (Prados 124). Recuérdese la importancia que atribuía Cernuda a las máscaras, analizada por Talens: "El espacio que la escritura cernudiana crea se transforma así en la escena donde un juego de máscaras que se suceden sin interrupción, se superponen, se anulan, dejando como residuo, no el lugar de una ausencia: el hueco de un vacío" (*El espacio y las máscaras* [Barcelona: Anagrama, 1975] 16-17). En "Masks and Monologues: Vicente Aleixandre's Latest *Dissimulatio*," *Vicente Aleixandre: A Critical Appraisal*, ed. S. Daydí-Tolson (Ypsilanti: Bilingual Press, 1981) 271-281; estudio más detalladamente el uso de las máscaras en Aleixandre.

Bibliografía

Aleixandre, Vicente. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1968.

Amusco, Alejandro. "El motivo erótico en *Espadas como labios*." *Insula* 362 (dic. 1976): 1 y 12.

Anderson, Andrew A. *Lorca's Late Poetry: A Critical Study*. Leeds: Francis Cairns, 1990.

Cernuda, Luis. *Prosa completa*. Barcelona: Barral, 1975.

DeKoven, Marianne. *A Different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison: U of Wisconsin P, 1983.

Ellis, P.J. *The Poetry of Emilio Prados. A Progression towards Fertility*. Cardiff: U of Wales P, 1981.

García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*. Ed. Eutimio Martín. Barcelona: Ariel, 1981.

---. *Epistolario*. Ed. Christopher Maurer. 2 vols. Madrid: Alianza, 1983.

---. *Suites*. Ed. A. Belamich. Barcelona: Ariel, 1983.

---. *El público*. Ed. M.C. Millán. Madrid: Cátedra, 1987.

Guillén, Claudio. "El misterio evidente: En torno a 'Así que pasen cinco años'." *BFFGL* 7-8 (1990): 215-232.

---. "Salinas en verso, Salinas en prosa." *Revista de Occidente* 126 (nov. 1991): 73-90.

Guillén, Jorge. *El hombre y la obra*. Ed. K.M. Sibbald. Valladolid: Diputación Provincial, 1990.

---. Cartas inéditas a Germaine. 1919-36.

---. "Una jugada emocionante." *Hacia* Cántico. *Escritos de los años 20*. Ed. K.M. Sibbald. Barcelona: Ariel, 1980.

---. *Cántico*. Ed. F. Abad Nebot. 1928. Barcelona: V. Pozanco, 1978.

---. *Cántico*. Ed. J.M. Blecua. 1936. Barcelona: Labor, 1970.

Hall, Stuart. "Encoding/Decoding." *Culture, Media, Language*. Ed. Stuart Hall. London, 1980.

Havard, Robert G. "Pedro Salinas and Courtly Love. The 'amada' in *La voz a ti debida*: woman, muse, and symbol." *BHS* LVI (1979): 123-144.

Jean, Raymond. *La Poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*. Paris: Seuil, 1974.

Jones, Ann Rosalind. *The Currency of Eros*. Bloomington, IN: U of Indiana P, 1990.

Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: N.R.F., 1956.

Monegal, Antonio. "La poesía 'nueva' de 1929." *ALEC* 16 (1991): 55-72.

Prados, Emilio. *Cuerpo perseguido*. Ed. C. Blanco Aguinaga. 1927-1928. Barcelona: Labor, 1971.

Profeti, Maria Grazia. "Buñuel e la generazione del 27." *Quaderni di lingue e letterature* 3-4 (1977-79): 185-91.

---. "Forma dell'espressione e forma del contenuto del 'Divan de Tamarit'." Eds. P. Ambrosi y M.G. Profeti. *García Lorca: la frustrazione erotica maschile*. Roma: Bulzoni, 1979. 71-168.

Russell, Charles. *Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*. New York: Oxford UP, 1985.

Sahuquillo, Angel. *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*. Alicante: Diputación, 1991.

Salinas, Pedro. *Ensayos completos*. 3 vols. Madrid: Taurus, 1983.

Soufas, C. Christopher Jr. "Supplementing Reality: The Masturbatory Poetics of Cernuda's Early Poetry." *The Word and the Mirror*. Ed. S. Jiménez Fajardo. Cranbury: Fairleigh Dickinson UP, 1989. 97-113.

Valéry, Paul. *Oeuvres*. Paris: N.R.F., 1957.

Vela, Fernando. *El arte al cubo y otros ensayos*. Madrid, 1927.