

---

# LENGUAJE Y EROTISMO EN CERNUDA Y LORCA

Mario Merlino



---

«Perder placer es triste.»

(Luis Cernuda)

De las corrientes estéticas de principios del siglo XX, fue el surrealismo la primera que asumió la razón erótica como fundante —si no dominante— del acto de creación y de esa intencionalidad utópica que, haciendo tambalear el cerco del jardín literario (propiedad privada), se dirigía a burlar y hasta derretir el duro hueso de la lógica para cambiar la vida, a través de una mezcla que todavía resuena: Rimbaud, Marx, Freud y la otra cara de Dios, si no estuviese tan lejos.

La generación del 27 española, más allá de sus varios matices con respecto al surrealismo, incorpora también la razón del erotismo, y sería posible hablar de una ideología con dominante erótica, que unifica (en su singularidad) a autores como Federico García Lorca, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, sin des-

cuidar el aporte de Luis Buñuel y Salvador Dalí a través del film *Un chien andalou* (1928). En ellos ya no puede deslindarse dónde comienza el acto erótico y dónde el de escritura, desde que la imagen metafórica realiza la cópula entre dos universos y objetos en la vida cotidiana distantes. El poema es cuerpo, es el cuerpo mismo del poeta sumergido en la acción de crear y recrear otros mundos posibles, y en esa acción ya no hay despojo ni desencarnadura. Hay, en todo caso, muerte erótica y renacimiento.

El mito de Narciso se ha transformado: desde el *j'est un autre* de Rimbaud, la identidad como base inmutable se ha desintegrado; el Eros creador, portador de lo diverso, revela la posibilidad del encuentro entre dos sexos (en todo caso, los surrealistas y los autores del 27 ponen en movimiento el lejano andrógino platónico) y, más aún, la de *transmigrar*: elegir múlti-

ples cuerpos en los que instalarse y con los que copular a gusto.

A pesar del tiempo transcurrido desde la labor surrealista, o de obras-manifiesto como la citada de Luis Buñuel e incluso las piezas teatrales *El público* (1930) y *Comedia sin título* (1935-1936) de García Lorca, la conciencia social media, sustentada por los poderes fácticos (?), define el sexo por el blanco al que apunta el pene. Quedan así, uniformadas, las pocas conductas posibles (lejos están también las palabras de mayo del 68, exhortando a «inventar nuevas perversiones»); se entreteje, además, una red de actitudes compartimentadas y provechosas, por la cual identificarse con un bicho (véase el «axólotl» de Cortázar) o gozar con una piedrita (con qué trágico denuedo Malone, de Samuel Beckett, chupa guijarros) es cosa de poetas y loquitos, y los que no lo son deben hacerlo en la intimidad

y no contárselo a nadie. Qué escándalo: con lo bien que lo pasaríamos compartiendo la experiencia de chupar piedras o nabos (que son zanahorias o viceversa), junto con los personajes de *Esperando a Godot*.

Dijo Oliverio Girondo en un texto de *Espantapájaros (al alcance de todos)*, de 1932:

«Yo, al menos, tengo la certidumbre de que no hubiera podido soportar (la vida) sin esa aptitud de evasión, que me permite trasladarme a donde yo no estoy: ser hormiga, jirafa, poner un huevo y lo que es más importante aún, encontrarse conmigo mismo en el momento en que me había olvidado, casi completamente, de mi propia existencia»<sup>1</sup>.

El erotismo como «disparo de la imaginación» (Octavio Paz) permite acceder al terreno de la utopía. En eso reside su gran poder y su trágica limitación. La utopía, como prolongación o expansión del deseo, llega a fijar (cuando se la sistematiza) la tendencia de la búsqueda y el placer eróticos. Consiste en instaurar un reino donde todo se confunda en el abrazo, donde combates más preciosos —los de amar/morir en o junto con el otro— reemplacen las guerras y las rapiñas de la vida social y sus poderes. Pero la utopía no ha de ser, necesariamente, el proyecto o tratado al estilo de Platón o Thomas Moro, o el imperfectible paraíso comunista: cada poeta que se sumerja y revele su propio universo erótico está haciendo utopía. Ese es, asimismo, su sitio singular y a la vez diverso, *anywhere out of the world*, como diría Baudelaire titulado un poema suyo.

Preguntas de estos últimos sesenta años aún vigentes: ¿y

si el desafío fuese poner en acción la mayor cantidad de utopías individuales? ¿Y si la lucha por una sociedad mejor cediese paso, sin anular a ésta por completo, a la lucha por reconquistar el espacio del propio deseo? ¿Y si este camino implicase el abandono progresivo del culto al héroe-mártir revolucionario y, por lo tanto, a toda clase de sacrificio expiatorio/propiciatorio? ¿Qué pasaría si leer, más que ayudar a repetir principios (órdenes) ajenos, se convirtiese en medio de extender, rellenar, hacer estallar el alcance de nuestros deseos?

El acto de leer nos comunica también con ese espacio, el de las intermitencias eróticas, el del tiempo de tensión agitada entre lo que se dice (ve) y se oculta. Así lo manifiesta Roland Barthes en *El placer del texto*<sup>2</sup>, recuperando y sistematizando un hecho por el que tanto se han inquietado las vanguardias artísticas y literarias de nuestro siglo: el del lector y/o espectador participante, con el fin de que el ámbito del arte penetre e impregne la vida cotidiana. El último paso (mejor sería decir penúltimo) del happening: convertir cada pequeño acto en espectáculo; optar —la poesía debe ser hecha por todos, decía Lautréamont— entre la rutina y la escarlatina, que viene a ser lo mismo que alcanzar una fiebre muy alta y continua, no relegada sólo a «la noche del sábado».

Anuncio de la tensión que sufro mientras tanto: cómo desdibujar los límites entre el yo que escribo y el de aquél sobre quien se escribe. Cómo anular el miedo a la pérdida de los límites, en este caso lo «objetivo» de la crítica literaria, esa respetuosa meretriz. Cómo evitar poner lápidas sobre los textos de Cernuda y

García Lorca. Deseo: enredar mi propio bagaje erótico (me-ro anagrama de «teórico») con el de esos poetas y —ojalá— con el de algunos lectores más interesados en saltar y revolcarse en la lectura, que en leer a secas. Que los «perros» del presente escrito surjan del exceso de humedad, al fin y al cabo.

### *El cuerpo interrogante*

«El deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe», dice Cernuda en el poema «No decía palabras» de *Los placeres prohibidos*<sup>3</sup>. El deseo es cuerpo que se acerca como mudo interrogante, como «carne en interrogación vuelta a las nubes». Los gestos y movimientos del cuerpo (mano o brazo que se extiende, ojos como lagos, roces aéreos) resumen la geografía y los itinerarios de la búsqueda amorosa. La soledad (yacente o en camino) es otra forma de sollicitación erótica.

«Cuando la mano, poema  
[perdido  
Abre diez estrellas sobre el  
[otoño de rojiza resonancia.»

(«Tu pequeña figura»,  
en *LPP*, pág. 79)

En Cernuda, Eros es un mendigo que solicita la caridad de una caricia. La mano que busca o reclama es la «mano escritora dulce» (dirá Juan Gelman), es el poema. La mano que se extiende es, a la vez, la que da y pide. ¿Habrá de entenderse el acto amoroso-poético como una ofrenda? ¿Y no será la ofrenda, en la utopía poética, el otro lado de lo que se espera, lo que no se tiene, el «más allá erótico», tal como lo enuncia Octavio Paz? En el espejo del cuerpo solo, se da la confluencia del dar y del pedir. El mendigo de

amor es también caracterizado como «harapiento de estrellas» («De qué país», *LPP*, pág. 78).

En el poema en prosa «Esperaba solo» (*LPP*, pág. 24), la primera persona poética es un mendigo en cuya mano tendida hay una flor. Al ser rozada por un adolescente, la flor cae y se transfigura: se convierte en monte con un sol al fondo (*tal vez* «negro»); el monte desaparece y, como *huella*, queda una gota de sangre en la palma de la mano. La llaga cristiana ha sido trasladada al código del roce erótico, fugaz pero punzante. En esa imaginaria del amor humano, las gotas de sangre o las lágrimas a veces se identifican: surten el sentimiento, manifiestan la ausencia. Roland Barthes, retomando el *Elogio de las lágrimas*, de Schubert, ha dicho: «Con mis lágrimas cuento una historia, produzco un mito del dolor, y desde ese momento me adapto a él: puedo vivir con él, porque, al llorar, me doy un interlocutor enfático que recoge el más “verdadero” de los mensajes, el de mi cuerpo, no el de mi lengua: “Las palabras, ¿qué son? Una lágrima dirá más”»<sup>4</sup>.

El mundo erótico de Cernuda está hecho de roces, crispaciones, frotaciones, aéreos y efímeros golpes. La entrega amorosa, entonces, como sucede en «Unos cuerpos son como flores» (*LPP*, págs. 73-74), se identifica con el camino, *hollado* por «pies desnudos». El cuerpo yacente, otra forma de la tierra, se entrega (recibe, contiene) el amor de todos los que pasan.

Así como el aire, también la imagen del *agua* que cae o se derrama (en lluvia, en lágrimas, en cataratas) refleja la fugacidad de lo fluente:

«Escucha el agua, escucha  
[la lluvia,  
[escucha la tormenta;  
Esa es tu vida:  
Líquido lamento fluyendo  
[entre sombras iguales»

(«Tu pequeña figura»,  
en *LPP*, pág. 80)

Otros valores, sin embargo, se entrecruzan en las imágenes eróticas ligadas con lo líquido: el purificador (como las lágrimas que borran la huella de un cuerpo); el de la eclosión y el derrame amorosos; el del dolor no verbalizado. Pero cada imagen posee su reverso y el agua llega a ser, en «Te quiero» (*LPP*, pág. 83), «vida luminosa que vela un fondo de sombra». Porque el agua comunica con el espejo y, por lo tanto, con la sucesión de sombras que forman el paisaje del poeta-amante. Las sombras o *fantasmas* (véase «Los fantasmas del deseo», en *DHEO*, págs. 101-103), son multiplicaciones especulares del propio ser deseante, de allí que, en el conflicto entre el más acá y el más allá erótico, sólo sea posible ver, como un doble, la imagen del mismo cuerpo. Y esta revelación no es, simplemente, la del encuentro con la soledad. El roce de otro cuerpo divide al propio cuerpo en dos: son las mitades que se empiezan a buscar en el largo camino de la *reunión* erótica, son el andrógino separado de su unidad original, son la mano tendida hacia el objeto del deseo. La utopía (de nuevo) alienta a construir la cópula definitiva, el círculo mítico de dos cuerpos fundidos en el abrazo.

Poema perdido, la Forma de la plenitud erótica no está dada por las cambiantes formas que se encuentran en el mundo, sino por ese otro lado absoluto, en el que el mar se

confunde con el amor. ¿Amar en anegarse? ¿Es, al fin de cuentas, la eternidad de lo que fluye?:

«Deseando perdidamente  
Descender, como los ángeles  
[aquellos por la escala  
[de espuma,  
Hasta el fondo del mismo  
[amor que ningún hombre  
[ha visto»

(II de *DHEO*, pág. 90)

Cuando Cernuda descubre que todo se mezcla, que la tierra *es* también el mar, que es aquella la que inspira o *dicta* «esta forma y este ansia», que la vida entera está impregnada de un deseo tenaz, que el cuerpo del poeta participa de la tierra como camino, es en ese momento cuando le resulta posible afirmar que «el amor no tiene esta o aquella forma» y que «no puede detenerse en criatura alguna» («Los fantasmas del deseo», *DHEO*, pág. 102). Esa misma intuición le hace decir, en el poema «El mirlo y la gaviota» (*LPP*, pág. 82):

«Porque algún día yo seré  
[todas las cosas que amo:  
El aire, el agua, las plantas,  
[el adolescente.»

Las capas de sombra que rodean como «atmósfera» al sujeto que desea, se repiten inclusive en la misma estructura del mundo natural: los mares son espejo de los cielos (el arquetipo mítico de las aguas celestes y terrestres); la tierra es ella misma y el fondo del mar; y las lluvias, en ese eterno retorno por el que son absorbidas y reenviadas al cielo, reproducen lo que García Lorca ha llamado, hablando de la poesía de Cernuda, «su amorosa agonía encadena-

da»<sup>5</sup>. Porque en ese ciclo redundante de reflejos y de ecos la muerte es una con el deseo: lo agónico, estrictamente, es la tensión hacia el objeto deseado (los brazos extendidos, ilustra Barthes, simulan la plegaria —hacia arriba—, o la condición de la muñeca —perpendiculares al cuerpo—, en su inmóvil solicitud de abrazo).

La presencia de la muerte se revela en las analogías con el mundo mineral: barrotes, piedras, torres «de espanto», lanzas, miembros de mármol, paisajes derruidos, cenizas. Tal vez por eso el poeta, frente al *poemamor* perdido, invoque a la arena, «para que un día decoren su semblante de muerto («Qué ruido tan triste», *LPP*, pág. 71), o, al encontrar en el fondo del mar una mano de yeso cortada, decida llamarla la «verdad del amor» y conservarla para que lo acaricie y lo ame («Había en el fondo del mar», *LPP*, pág. 84). La mano, poema perdido, vocación y deseo, se ha hecho mineral. ¿Será acaso la muerte la verdadera Forma? Quién sabe.

### *Norma y filos del amor*<sup>6</sup>

«Yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita» («Paisaje de la multitud que vomita», *PNY*, página 44). Federico García Lorca, a través del vértigo de las imágenes de *Poeta en Nueva York*, amplía el campo del erotismo, al representar como víctima y observador la tragedia del desamor individual y social. Por esa razón su búsqueda de una «norma de amor» va unida al elogio que hace de la «norma y paraíso de los negros». Lo erótico, además, se funde con lo religioso, si consideramos la frecuencia de las imágenes de la *sangre*. El duende, explica en

su *Teoría y juego del duende*, «ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles»<sup>7</sup>. Ese borde es, haciendo una rápida síntesis de varios de sus textos, raja, grieta, hueco, desembocadura. El mundo hendido aparece como el sitio donde es posible romper con las variadas formas de la hipocresía, abandonar las máscaras y encontrar (también en él, como en Cernuda) la Forma, la cara verdadera, el amor sin hábitos ni cerrojos. En este sentido, como hemos dicho, la obra *El público* es un manifiesto: «Si el amor es pura casualidad y Titania, reina de los Silfos, se enamora de un asno, nada de particular tendría que, por el mismo procedimiento, Gonzalo bebiera en el “music-hall” con un muchacho vestido de blanco sentado en las rodillas»<sup>8</sup>.

En Lorca, lo erótico está permanentemente ligado a lo sagrado, y hay dos imágenes que así lo atestiguan: la idea de una fusión hierogámica (casamiento sagrado) entre lo terrestre y lo celeste, y la del banquete —en el que el poeta se ofrece como víctima de un sacrificio propiciatorio—, como variante de la comunión: el canibalismo místico, en suma. En su poema «Vaca» (*PNY*, pág. 81), el animal muerto es mostrado en su tránsito de la tierra al cielo: «ya se fue balando / por el derribo de los cielos yertos». La vaca, ya citada en *Teoría y juego del duende*, es «dulcísima» y «pasta con normas de cielo barrido y tierra seca» (*TJD*, pág. 120). La tradición oriental (sumerios, indios, egipcios) asigna a la vaca un valor sagrado: portadora de leche, es símbolo de fecundidad y tiene su lugar en el cielo, en la luz lechosa de la luna

y en la Vía Láctea. En el mundo del crimen y violencia que Lorca denuncia en *PNY*, se rescatan las miradas bovinas, los ojos de los idiotas, los «ojos amarillos» de las vacas: las miradas genuinas. Con diferentes matices, los líquidos del universo erótico lorquiano se corresponden entre sí como imágenes del amor posible (ámbito de lo sagrado y del abismo erótico-místico) o, por el contrario, como figuraciones del terror, la degradación, la violencia: leche, miel, la sangre (a uno y otro lado), frente a la orina, el vómito, el escupitajo. El *borde* no siempre es, en Lorca, una incitación a la pérdida de límites. Todo lo contrario: a diferencia de Cernuda, más desprendido de la moral religiosa, García Lorca ha incorporado el rigor que, en su defensa apasionada de la razón de amor, le hace elegir la forma del erotismo como martirio. Testigo y —lo hemos dicho— víctima dispuesta al sacrificio. Quizá eso explique cómo se desliza la sanción moralizante contra los «maricas» en su *Oda a Walt Whitman*.

En todo caso, la disolución que Lorca ve como posible es ésta: «me ofrezco a ser comido / por las vacas estrujadas / cuando sus gritos llenan el valle / donde el Hudson se emborracha con aceite» («New York. Oficina y denuncia», *PNY*, pág. 105). La muerte, en este caso, es un intento de aproximación a la totalidad. Si Cernuda elegía al poeta-camino para ser hollado por todos los pies, Lorca elige el holocausto. Por tal razón, la referencia a la sangre y la frecuencia de las imágenes con instrumentos cortantes —muchas veces destacada—, enfatizan en Lorca la necesidad de la destrucción: ¿destrucción correctora, ejemplar, apocalíptica? Lo cierto es que:

«Más vale sollozar afilando  
[la navaja  
o asesinar a los perros  
en las alucinantes cacerías  
que resistir en la madrugada  
los interminables trenes de  
[leche,  
los interminables trenes de  
[sangre  
y los trenes de rosas mania-  
[tadas  
por los comerciantes de  
[perfumes.»

(«New York», *PNY*,  
pág. 104)

En estas imágenes de los «trenes», así como en las palabras del personaje del Director en *El público* cuando manifiesta que «en medio de la calle, la máscara nos abrocha los botones» (pág. 105), está implícito el deseo de evitar los límites, de todo aquello que oprima y encierre. Todo lo que está ceñido debe estallar, romper el recinto que oculta y encasilla, derramarse. Los líquidos en libertad han de acabar con todos los envases que retienen su propio vigor, su fuerza ha de desencadenarse,

y entonces la sangre (de nuevo) adquiere su prístina significación de vida, frente a lo que amortaja (el traje, el tren, la máscara), porque «la ley —dice en otro momento el Director— es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre» (pág. 159).

La ley representa a todos los que desconocen la otra mitad. La «norma de amor» («ese filo, amor, ese filo») es su propio desorden, el sitio del hueco donde se abisman los amantes.

Pero perdura la convocatoria de la utopía: el amor sigue siendo cosa de otro tipo de envase (las cuatro paredes), privadísimo como el jardín de la literatura desgajada de la acción, de la vida cotidiana. Eros, al menos, parece seguir vivo.

<sup>1</sup> En *Obras completas*. Buenos Aires. Losada. 1968. Pág. 188.

<sup>2</sup> Barthes, Roland: *El placer del texto*. Traducción de Nicolás Rosa. Buenos Aires-Madrid. Siglo XXI. 1974.

<sup>3</sup> Las citas pertenecen a la edición de *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid. F.C.E. 1982. El poema «No decía palabras» está en las págs. 71-72. Para estas notas, utilizamos especialmente *Los placeres prohibidos* (desde ahora *LPP*, con la página a continuación) y *Donde habite el olvido* (desde ahora *DHEO* y la página).

<sup>4</sup> Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*. París. Editions du Seuil. 1977. Pág. 215.

<sup>5</sup> García Lorca, Federico: «En homenaje a Luis Cernuda», en *Obras completas*. Madrid. Aguilar. 1967. Pág. 158.

<sup>6</sup> «Norma de amor te di, hombre de Apolo» (del poema «Tu infancia en Menton»); «Ese filo, amor, ese filo» (del poema «Navidad en el Hudson»). Uso la edición del *Poeta en Nueva York* (desde ahora *PNY* y la página) de Madrid. Espasa Calpe. 1980. Los versos citados están en las páginas 23 y 53, respectivamente, de esta edición.

<sup>7</sup> En *Obras completas. Iam. cit.* Pág. 118.

<sup>8</sup> García Lorca: *El público y Comedia sin título. Dos obras póstumas*. Introducción, transcripción y versión depurada por R. Martínez Nadal y M. Laffranque. Barcelona. Seix Barral, 1978. Pág. 153.