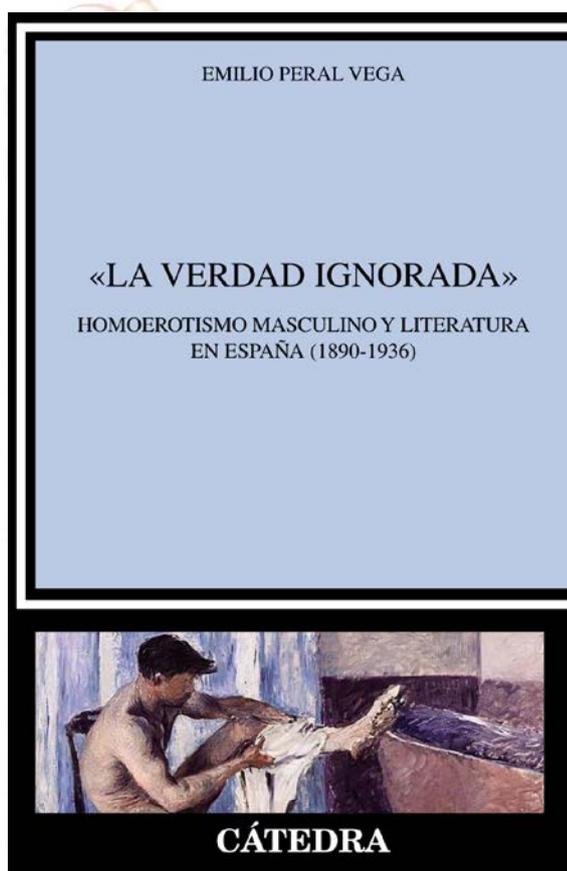


Emilio Peral Vega, “La verdad ignorada”: homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936), Ediciones Cátedra, 2021, 296 pp, ISBN 978-84-376-4319-9

ALESSANDRA CRISCUOLO
Università Ca’ Foscari Venezia



Más que de una “verdad ignorada”, bien podría hablarse ya de una ‘verdad hallada y compartida’, debido al trabajo magistral de Emilio Peral Vega, que con este preciado libro consigue arrojar luz sobre multitud de aspectos ligados, sobre todo, a la interpretación homoerótica de ciertas obras — poéticas, teatrales y narrativas — de la literatura española de finales del siglo XIX hasta el estallido de la guerra civil. En concreto, los escritores que tienen cabida en este recorrido literario entre individuos “iguales en figura” y “en deseo”, para decirlo con Cernuda, son ocho: Jacinto Benavente, los novelistas galantes Antonio de Hoyos, Álvaro Retana y Alonso Hernández Catá, los Martínez Sierra, Federico García Lorca, Luis Cernuda y Eduardo Blanco-Amor, en este orden. Sumergido, pues, en este tema de encendido debate, el objetivo crucial del autor en su estudio se liga a la constitución de una antología de escritores que, de manera “contundente” (15), han exteriorizado literariamente la pasión entre hombres mediante diferentes actitudes: eludiendo, ocultando, jugando o tiñendo de tragicidad sus páginas. De ahí que el foco, como aclara el mismo autor en la “Introducción” al ensayo filológico-literario en cuestión, se ubique en la

forma expresiva que logra la pulsión homoerótica en una época de gran florecimiento estético y sociopolítico (1890-1960), cuando la homosexualidad masculina por un lado se reprimía con violencia y por otro se intentaba ensalzar con dignidad.

El primer capítulo, titulado “Jacinto Benavente: entre el juego shakespeariano y la domesticación ‘burguesa’ del deseo homosexual” explora el imaginario del premio Nobel que se conoce por ser uno de los representantes del modernismo español y, a la vez, de forma algo controvertida, un exdefensor de la Segunda República convertido al bando franquista. Tras mencionar la relevancia de alguna correspondencia “golosa” (20) del escritor protagonista de esta etapa inicial, el análisis se abre con una vertiente que ha pasado algo desapercibida de este autor que se recuerda primeramente por su producción teatral: la poesía benaventina. Ya a partir de *Versos* (1893) es posible hallar ciertas alusiones explícitas a la declaración de un interés homosexual que aun así se queda oculto, como en el elocuente soneto XII, dedicado a

Venus Urania, símbolo de la espiritualidad del amor frente a la más vulgar Afrodita Pandemos. Se trata, entre otras cosas, de una exaltación del amor *uranista*, que se apoya en el mito del origen que prescinde de la intercesión femenina y que, por tanto, se toma como referencia para expresar los amores entre hombres. Asimismo, más ejemplos en verso de sublimación del amor entre iguales pueden rastrearse en sus póstumas *Obras completas* (1956), las cuales presentan unos poemas en los que prima el silencio y la imposibilidad de nombrar los protagonistas de las pulsiones homosexuales. Sin embargo, en la obra poética de Benavente también aparecen casos en los que, en lugar de callar y ocultar, se proclama de forma abierta la carnalidad – en su dualidad con la trascendencia –, aunque no se expliciten los morfemas de género (“Mi cuerpo se abrasaba / Pero del otro lado, el de las almas / eran las brasas resplandor. / Tú no sabes que mi alma está clavada a la carne, / a su cruz”). Por lo que concierne a la producción dramática del autor, esta abarca un tapiz variopinto de personajes y situaciones, desde *lindos* misóginos que cuidan mucho su compostura y desprecian el matrimonio, como en el caso de *Los favoritos* (1903), hasta amores que son fruto de solicitudes ajenas, como en el caso de *Los intereses creados* (1907). En ambos ejemplos, Benavente se sirve del patrón shakespeariano con miras a subrayar lo convencional de la unión heterosexual, la cual, más que ligarse a la honestidad y profundidad de los sentimientos, parece un paradigma de secretos y engaños. Además, en consonancia con su lírica, también en sus piezas teatrales se encuentra el mito del “andrógino espiritual”, simbolizado esta vez por Ganimedes y Zafirino (*Cuento de primavera*), según el cual su relación sentimental, en lugar de consumirse, “vivirá de amistad”, reafirmando la ambigüedad amorosa. En fin, entre guiños a Shakespeare, lazos en los que se pone en entredicho la pareja hombre-mujer y personajes masculinos vestidos de mujeres, Peral Vega analiza y reflexiona con cuidado y pormenor sobre las referencias más recónditas en la producción benaventina que, aun manteniendo cierta capa de oscuridad, parecen de obvio carácter homosexual. Sin embargo, la fama que supuso para Benavente la publicación de su obra teatral hizo que se pusiera en marcha ese proceso de “aburguesamiento” (50) tras el cual abandonó este recurso a los dobles sentidos. Con todo, es de rigor destacar que, pese a todas las manifestaciones literarias más o menos directas tanto en el ámbito poético como en el terreno teatral, quizá por cierto temor a deshonorar su reputación o debido a la sensación de culpabilidad que conllevara la declaración abierta de su sexualidad, el autor nunca llegó a revelar de forma tajante sus reales deseos.

La segunda parada de este “laberinto de pasiones”, para reaprovechar un afortunado título almodovariano, titulada “Camino de perdición: homoerotismo y marginalidad en la *novela galante*”, navega por otra forma de dar voz a esos misteriosos rincones destinados a ser eclipsados: el caso de los novelistas *decadentes*. Lejos de proponerse como repaso exhaustivo de la estética homoerótica galante, Peral Vega mira a examinar el afán de poner de manifiesto el amor entre hombres en tres casos concretos: el de Antonio de Hoyos, de Álvaro Retano y de Alonso Hernández Catá. Del primero se toma en consideración *El martirio de San Sebastián* (1917), en el que se observa – como en Benavente – el recurso a un personaje andrógino, llamado aquí Silverio, que no solo no corresponde el amor de una mujer, sino que también se compara con una serie de personajes tradicionalmente homosexuales. No obstante, hay que llamar la atención sobre el mismo título de la obra, el cual alude al santo martirizado mediante flechas por su fe cristiana y que se ha convertido en un icono de la ambigüedad sexual a partir

del Renacimiento italiano, un símbolo evidente de la frustración erótica sufrida por el protagonista. Otra novela galante abordada por Peral Vega, *Locas de postín*, la publicó Retana en 1919 y proporciona un estimable recorrido por los lugares de Madrid en los que los homosexuales podían "echar el cebo" (en palabras del mismo Retana) libremente a los hombres. El sujeto central de la novela, Rafaelito Hinojosa de Cebreros, es el resultado de una recolección de los tópicos relacionados con el mundo homosexual, a partir del excesivo cuidado por el vestuario y los productos de belleza, hasta su habla típicamente en femenino. Ahora bien, el interés que despierta *Locas de postín* se refleja sobre todo en la presencia de la prostitución homosexual, tanto en la aparición de la figura del *mantenido* (compañero carnal de un aristócrata) como en el personaje del *gigolo* (una forma para ganar dinero y quedarse en un buen escalón social). Para acabar ya con la novela galante, la última obra que abarca Peral Vega es *El ángel de Sodoma* (1928) de Alonso Hernández Catá, el cual, aun escogiendo un título al parecer elocuente, no presenta referencias sexuales explícitas en sus páginas. Efectivamente, más bien se trata de un análisis psicológico basado en la autoimposición de ciertas represiones morales y físicas de un hombre homosexual a fin de esquivar sus tendencias carnales hacia el género masculino en las primeras décadas del siglo XX. La obra entera, pues, aparece como paradigma de la destrucción de la esencia propia debido a los sentimientos de culpabilidad y miedo que desencadena la consciencia de tener impulsos eróticos hacia "iguales", que al final acabará en tragedia.

La tercera etapa del recorrido homoerótico llevado a cabo por Peral Vega, titulada "Los Martínez Sierra. *Sortilegio* (1930): el homosexual reprimido y mártir", examina una obra teatral cuya edición —incluida en el "Apéndice" de este libro— ha podido realizar el autor gracias a la generosidad de los herederos. Se trata, claro está, de *Sortilegio*, una pieza en tres actos y tres cuadros en la que se desarrolla un triángulo amoroso protagonizado por una pareja, compuesta por una mujer y un hombre que intenta refrenar su natural inclinación homosexual, y un andrógino. Lo que distingue a esta obra dramática resulta ser precisamente la creación del sujeto masculino, Augusto, que, lejos de encarnar el homosexual en el sentido más tipificado del término, esto es, ligado al afeminamiento convencional, expresa muy abiertamente su íntima propensión y la imposibilidad de satisfacer a la mujer ("¡Ella tiene derecho a esperar de la vida todo lo que yo no puedo darle!"). Además, es preciso destacar que en la obra no se efectúa censura alguna de la homosexualidad insinuada o intuida, por lo que bien puede afirmarse que se trata de un intento de normalización escénico-social de este lazo, a partir del marco burgués. Pese a todo ello, al final no ganará la real tendencia de Augusto, pues debido a su conciencia, seguirá acallando su verdadera inclinación hasta el punto de que no conseguirá seguir viviendo esa vida estereotipada con su esposa y, con tal de poner fin a este sufrimiento, pagará con su propia vida, suicidándose.

Llegados ya a la cuarta sección de este atractivo camino filológico-literario, es el turno de un autor que desde luego no podía faltar en esta antología: Federico García Lorca. Como se desprende del título, "Federico García Lorca: el intento de un «teatro (y una poesía) bajo la arena»", entre las intenciones de Peral Vega se halla la voluntad de estudiar tanto la producción dramática como la faceta poética del autor, las dos íntimamente vinculadas con esa expresión ("bajo la arena") que simboliza la verdad desnuda, inexplorada y reprimida, frente a los usos concertados por el público burgués, típicos del "teatro al aire libre". Ya en la primera obra teatral lorquiana, *El maleficio de la mariposa* (1920), se elogia la expresión libre de cualquier

forma de amor, de forma hedonista y sin culpabilidad ni censura, además de que se pone en escena una unión amorosa, la relación entre el cucaracho y la Mariposa Blanca, que resulta físicamente imposible. De la misma forma, el viejo protagonista de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1928), por su vida dedicada únicamente a los libros, no tiene vida sexual con su mujer ni con ningún otro personaje femenino, pues cuando ella le pregunta “Pero ¿y las otras mujeres?”, la respuesta de Perlimplín es “¿Qué mujeres?”. Además de manifestar una adoración virginal por Belisa, alejándose de cualquier atracción erótica hacia ella, otro aspecto mediante el cual se ridiculiza la virilidad del protagonista masculino se relaciona con la simbología del ciervo, del que se emplean los cuernos como emblema de la traición de su esposa y que, como declara Peral Vega (108) “anuncia también el nacimiento de un nuevo hombre, con una masculinidad *redefinida*”. Sin embargo, el autor de este ensayo insiste en que la obra en la que García Lorca más da rienda suelta al deseo oscuro es *El público* (1976), resultado de su experiencia en Nueva York, una ciudad que supuso un punto de inflexión en su vida, permitiéndole por un lado explorar el teatro independiente y, por el otro, ubicarse en la escena *gay* de los clubes metropolitanos (como se manifiesta también en *Poeta en Nueva York*, 1940). En esta pieza teatral, concretamente, se asiste al conflicto atormentado entre ocultar o exhibir las reales inclinaciones –homosexuales– de dos personajes: el Director y el Hombre 1, del que destaca, según apunta Peral Vega, una visión subconsciente en el Cuadro 5: “El Desnudo rojo”, un hombre sacrificado por su empeño en dignificar su manera de amar a otros. Prosiguiendo con la obra dramática lorquiana, también Peral Vega trae a colación el caso de *Así que pasen cinco años* (1931), en el que otra vez se asiste a la incapacidad de un hombre de sentirse atraído por dos mujeres, la Novia y la Mecnógrafa, respectivamente despojando de cualquier acepción erótica a la primera (“No, no es mi novia [...], es mi niña, mi muchachita”) y admitiendo la falta de querencia hacia la segunda (“Yo quisiera quererla [...]"). Tras mencionar otros ejemplos paradigmáticos del carácter inerte del deseo hacia la mujer (como la aparición del Maniquí con el vestido de novia), la atención pasa a focalizarse en los *Sonetos del amor oscuro* (1983), definidos como la culminación de “la expresión de la homosexualidad, en su vertiente más erotizada”. Generalmente, pese a la gran carga erótica y a los recuerdos de épocas felices, como en el “Soneto de la guirlanda de rosas” (“Goza el fresco paisaje de mi herida, / quiebra juncos y arroyos delicados. / Bebe en muslo de miel sangre vertida”, vv. 9-11), el sentimiento que permea la obra entera es de melancolía y desamparo. En todo caso, antes de proseguir el análisis literario del homoerotismo con Cernuda, Peral Vega deja claro que más allá de los ejemplares examinados, quedarían variadas obras de Lorca por repasar en este sentido, como *El paseo de Buster Keaton* (1925), el guion cinematográfico *Viaje a la luna* (1929) y el poemario *Diván del Tamarit*.

Abordando ya el quinto capítulo, “Luis Cernuda: el componente trágico de la «igualdad» en el deseo”, el autor se centra en quien, a su decir, “expresó con mayor rotundidad, dignidad y contundencia el deseo homoerótico en el arranque del siglo XX”, a saber, Luis Cernuda. Concretamente, los poemas abarcados por Peral Vega se refieren a los textos compuestos antes del exilio, esto es, los pertenecientes a la primera edición de *La realidad y el deseo* (1936). En las composiciones más tempranas, las pulsiones se presentan todavía de forma leve, con autocontemplaciones de sabor adolescente ligadas a Narciso y prácticas sexuales en soledad, frente a algunos casos más patentes de admiración masculina, como en “Oda”, en la que se

considera a un joven como un dios inalcanzable ("vivo, bello y divino, / un joven dios avanza sonriendo"). Sin embargo, la máxima expresión homoerótica cernudiana explota con el surrealismo, con el que se podían desencadenar los impulsos más íntimos sin recurrir a referentes directos y reconocibles, como lo demuestran algunos textos de *Un río, un amor* (1929). Efectivamente, con poemas como "Remordimiento en traje de noche", el poeta intenta dar voz a todos aquellos que sienten el peso de la culpa, debido a ciertas querencias, destacando que el dolor sufrido pasa desapercibido ("Invisible en la calma el hombre gris camina. / ¿No sentís a los muertos? Mas la tierra está sorda"). Asimismo, en el mencionado poemario se observan algunas metáforas compartidas con Lorca, como la alusión seminal ligada a la sangre en "Se detiene la sangre por los miembros de piedra / como al coral sombrío fija el mar enemigo". Con todo, el conjunto de textos que, conforme opina Peral Vega, resulta más significativo para el análisis emprendido resulta ser *Los placeres prohibidos* (1931), pues en los poemas que lo componen se expresa el deseo homoerótico más ferozmente que nunca, como en el ejemplar "No decía palabras". Desde luego el texto mencionado se erige como declaración indudable del amor homosexual por ciertos versos de lo más reveladores —frecuentemente citados por el autor—, a saber: "mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne / iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo". Una composición paralela puede reconocerse en "Si el hombre pudiera decir", del que resalta sobre todo la forma verbal del imperfecto de subjuntivo, que subraya lo prácticamente imposible de nombrar y hacer el deseo realidad ("Si el hombre pudiera decir lo que ama, / si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo / como una nube en la luz"). Seguirá la redacción triste y doliente de *Donde habite el olvido* (1932-1933), que se aleja del surrealismo y abre paso a una etapa más desoladora desde el punto de vista del amor entre iguales. Luego ya la etapa homoerótica cernudiana se cierra con el poemario *Invocaciones* (1934-1935), en el que se observa cierta aceptación y resignación ante la fugacidad del amor, con una preponderancia de la compañera más fiel del poeta: la soledad.

Y ya para acabar se halla el último autor tomado en consideración por Peral Vega, Eduardo Blanco-Amor, gallego de filiación republicana, iniciado al oficio poético durante su juventud. Su trayectoria textual ligada al amor entre hombres se examina con pormenor a lo largo del sexto capítulo, titulado "Eduardo Blanco-Amor: poesía erótica en clave romántica", en el que se hace hincapié sobre todo en ese desconocido poemario denominado *Horizonte evadido* (1936), definido "una muestra rotunda y acabada de poesía erótica en clave homosexual" (174). Un ejemplo patente puede vislumbrarse en el texto de apertura, "Canción para que madurasen", del que resaltan versos con claras remisiones fálicas, como "Calcíname en mi roca con tus ansias, / pues yo soy el gigante de granito / con el que tú soñabas", con otras tantas alusiones a la masturbación ("Tus manos han de gastarse / de ir y venir sobre mis músculos de piedra") y a la felación ("He de llevarte y traerte por unos andes insólitos / en la boca, como una flor / Y las montañas levíticas / se mesarán las levitas") hasta desembocar al acto sexual en sí ("y los crujidos de tu carne tierna / te irán formando el alma en los adentros"). Es más, puede afirmarse que en algunos textos se alcanzan descripciones de escenas eróticas sin comparación en las letras hispánicas, como la representación del movimiento progresivo intensificado por el polisíndeton en "y tiembla el sendero doncel y moreno, / y tiembla en el aire tu grito amarillo, / y tiembla mi mano en tu cintura / y en mis labios tus néctares y vinos". En fin, la producción poética de Blanco-Amor parece incluirlo todo, pues también, entre otras

cosas, contiene versos contra la hipocresía de la sociedad censora y la cobardía de los amantes que no quieren enfrentarse a su sexualidad, así como en la sección “Elegías” tienen cabida tanto el tema muy cernudiano ligado al olvido como cierta resignificación de esperanza piratesca de sabor esta vez esproncediano.

Al cabo del viaje homoerótico de Peral Vega, el autor condensa algunas reflexiones finales en un apartado posterior, la “Coda”, en el que pone de manifiesto el hecho de que, de una forma u otra, numerosos protagonistas de las obras comentadas pueden considerarse prácticamente como mártires, pues la muerte —, ya sea por suicidio o por ejecución ajena— resulta ser un destino común a todos cuantos se atreven a expresar sus amores. Otro punto de consonancia entre los escritores abordados, observa el autor, se refleja en esa ambivalencia entre la experiencia extática de la unión entre dos cuerpos iguales y, por el otro lado, la soledad que estalla tras el abandono del amante, con consecuente olvido de las vivencias transcurridas. A modo de consideración final, además de reiterar lo incompleto de su estudio, Peral Vega recurre a una cita paradigmática sacada del ensayo *De Sodoma a Chueca* de Alberto Mira sobre los *Sonetos lorquianos*, esto es, “son homosexuales porque se escriben desde una perspectiva homosexual” (2004: 267), que pide auxilio para una mayor consideración.

En los “Apéndices”, como se había adelantado, se incluye la obra teatral *Sortilegio* de los Martínez Sierra editada según los criterios del propio autor del ensayo. Con todo, el libro no acaba con el capítulo “*Sortilegio* (1930), un drama en tres actos de Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga”, sino que, al final de todo, se presenta una breve selección de poemas de Eduardo Blanco-Amor, sacados de *Horizonte evadido* (1936).

En fin, este viaje entre guiños y alusiones explícitas que ha proporcionado Peral Vega responde a la gran necesidad y urgencia de enseñar cómo la literatura se haya convertido, para los autores incluidos en esta antología —los clásicos de la contemporaneidad—, en ese fundamental medio de exaltación estética mediante el cual corroborar y, sobre todo, dignificar sus impulsos más profundos.

