

[Back to Issue Content](#)

## Homografesis en *Misteriosa Presencia: Sonetos* (1936), de Juan Gil-Albert

[Alfredo Martínez](#)  
[University of Queensland](#)

### Resumen

Juan Gil-Albert's (Alcoy, Spain, 1906) second book of poems *Misteriosa Presencia: Sonetos* was printed in Madrid in 1936, but its distribution was aborted by the beginning of the Spanish Civil War. After the war, Gil-Albert was forced to exile himself to France and Mexico, while his poetic voice was silenced in Francoist Spain. His early production would only be reprinted in 1972, within the famous anthology *Fuentes de la constancia*. Therefore, the influence of his 1936 homosexual sonnets on his contemporaries must have been very marginal; and yet, there is little doubt that other homosexual poets of this generation, including Luis Cernuda, must have been familiar with some version of them. Modern readers of *Misteriosa Presencia* will discover in the book not only one of the most complete and articulated homoerotic collections of its time, but also a prelude to a panoply of homoerotic themes that would be fully developed in Gil-Albert's later works. This paper sets out to use Lee Edelman's concept of homographesis to study the modes of representation of the homosexual voice, its modes of appropriation of the other, and the literary topics associated with this type of love. Some of the sonnets contained in *Misteriosa Presencia* are analysed in depth.

El poemario *Misteriosa Presencia: Sonetos*, de Juan Gil-Albert (Alcoy, España, 1906), fue impreso en el taller de Manuel Altolaguirre en 1936, pero no llegó a circular públicamente debido al estallido de la Guerra Civil apenas dos meses después. La figura literaria de Juan Gil-Albert fue completamente olvidada tras la Guerra y sus obras tempranas no volverían a ver la luz hasta su redescubrimiento a través de la antología *Fuentes de la constancia* (1972). La influencia de los sonetos de amor homosexual de 1936 debió ser, pues, mínima más allá del círculo de amistades del autor. Sin embargo, una lectura atenta del original a la luz de las nuevas herramientas críticas forjadas por los estudios de género nos puede permitir una revaloración interesante: no sólo resulta ser *Misteriosa Presencia* uno de los poemarios homosexuales más completos de su tiempo, sino que prefigura muchos de

los motivos que más tarde aparecerán insistentemente en la obra gilalbertiana de madurez, tanto en verso como en prosa. Siguiendo la propuesta homografética de Lee Edelman, se estudian en este trabajo los modos de representación del yo homosexual, sus estrategias de apropiación del tú, y los tópicos literarios asociados a este peculiar tipo de interlocución amorosa. Finalmente, se analiza en detalle el proceso homografético en varios sonetos de *Misteriosa Presencia*.

### Juan Gil-Albert

Podríamos calificar a Juan Gil-Albert como uno de esos escritores secretos que pueblan la literatura española, uno de esos escritores que habiendo participado en las principales aventuras literarias de su tiempo, y habiendo escrito y publicado asiduamente durante su larga vida activa (*La fascinación de lo irreal* es de 1927), sin embargo no goza del reconocimiento y popularidad que se le supondría. Cuando en 1972 publicó su antología *Fuentes de la constancia*, los comentarios más repetidos eran los de quienes se asombraban de que su firme voz lírica hubiera pasado tanto tiempo desapercibida. El desconocimiento de Gil-Albert guarda estrecha relación, como es lógico, con su homosexualidad, pero también con su exilio tras la Guerra Civil: en febrero de 1939 ingresó en el campo de concentración de Saint Ciprien, de donde salió a los quince días, junto a sus colegas de la revista *Hora de España*, hacia Perpignan y Poitiers, para embarcarse en mayo hacia México, donde conocería a Máximo José Kahn. El viaje que en 1942 emprende por América del Sur, y durante el cual compone poemas como “Las nubes”, dedicado a Cernuda, y otros muchos de *Las ilusiones* (su libro de poemas más unánimemente reconocido por la crítica) lo realiza en compañía de Máximo José. El viaje duró hasta 1945.<sup>1</sup>

Su regreso a la España de Franco en 1947, que causó un impacto muy negativo entre el exilio republicano,<sup>2</sup> no supone un abandono de su quehacer literario, pero sí un cambio de tono en su poesía homoerótica, que adopta ahora una retórica oblicua y alusiva que le ahorra problemas con el régimen. La muerte de su cuñado le deja al cargo de cinco sobrinos; la de su padre, al cargo de su empresa. Esta nueva apariencia de respetabilidad patriarcal le permite seguir publicando, con cautela, y escribiendo subterráneamente textos como *Heraclés*, un tratado sobre la homosexualidad que redacta en 1955 pero que no se atreve a publicar hasta muchos años más tarde (Gil-Albert 1975). Sus gestiones al cargo de la empresa familiar no son brillantes; en 1954 suspende pagos de manera irreversible. Es su época más oscura.

Se le reconoce como una de las voces más interesantes de la literatura castellana del siglo XX, cuyos logros más notables son su escritura memorialística y ensayística y su incansable indagación sobre la naturaleza del yo poético. Pero el acuerdo crítico sobre su valoración no es tan unánime ante la crucial dimensión homosexual de su obra. Si los más importantes poetas y pensadores homosexuales de nuestro tiempo (Azancot 1978, Villena 1984, Rovira 1991) se han pronunciado con claridad sobre la aportación de Gil-Albert a la literatura gay, algunos de sus críticos menos enterados han experimentado dificultades para encontrar las palabras adecuadas. Uno de ellos, Joaquín Calomarde, es un fervoroso lector suyo que dice escribir por “un acto imaginario de amor” (1988: 9), pero que sin embargo a la hora de comentar el contenido de *Heraclés* naufraga así:

Semejante modalidad amorosa, que por otro lado no tiene nada de extraño en la cultura occidental, ni en otras, es tratada en estas páginas con la habitual maestría gil-albertiana. Ocurre, sin embargo, que releendo justo a la hora de escribir estas líneas algunos pasajes de *Heracles*, me encuentro con respecto al libro algo alejado. Por un lado, el mensaje de *Heracles* es un mensaje específico, que puede ser comprendido y apreciado incluso por todos aquellos no partícipes en la modalidad amorosa del que [sic] se trata. Es el tratamiento del tema del homoerotismo, sí, pero desde las perspectivas anteriores al catorce, aunque el libro esté escrito en el cincuenta y cinco. Esto no le resta valor. Al contrario, *Heracles* es quizá el único libro que en España, y aun en Europa, haya dado en la diana, haya hablado más claro y mejor sobre el homoerotismo. (Calomarde 1988:101-102)

La referencia a esas “perspectivas anteriores al catorce” resulta enigmática. El crítico podría referirse a un momento áureo encuadrado entre el juicio de Oscar Wilde y la aparición del *Corydon* de Gide, a cuyo espíritu liberador se podría adscribir la obra de Gil-Albert por oposición a la radical exclusión de la homosexualidad de la vida cultural en los años cincuenta; pero también podría estar sugiriendo que *Heracles* es un libro envejecido, fuera de su tiempo, ignorante de las aportaciones de, pongamos por caso, el psicoanálisis. En todo caso, los más habituales deslices del crítico heterosexual, aunque bien intencionado, se encuentran en esta cita: sustitución del término políticamente fuerte *homosexualidad* por algún sucedáneo menos hiriente (“homoerotismo,” en este caso)<sup>3</sup>, exagerada normalización (“modalidad amorosa,” “nada de extraño,” “habitual”), derecho a la propia heterosexualidad (“me encuentro ... algo alejado”), valor universal de la homosexualidad (“en la cultura occidental, ni en otras”), y, finalmente, ambigüedad en la expresión que revela un enciclopédico desconocimiento del tema. ¿Cómo podría ser *Heracles* el único libro acertado sobre la homosexualidad si hubiera adoptado una perspectiva anterior a 1914? ¿Por qué no habría de ser, entonces, una mera variante del *Corydon*? ¿Y qué relevancia tiene la fecha de 1914?

La homosexualidad de Gil-Albert es enormemente relevante en la historia de la literatura gay española, no por su homoerotismo, que al fin y al cabo es moneda común incluso entre escritores heterosexuales, ni tampoco por su identidad homosexual, sino por lo que podríamos denominar, con Edelman, *homografesis*, o sea, la peculiar inscripción homosexual de su escritura, que sigue siendo homosexual incluso cuando las marcas más externas (el homoerotismo, por ejemplo) son eliminadas de su superficie.

## Homografesis

En su propuesta definitoria del concepto de homografesis, Edelman lo reconoce como una crítica de la noción misma de identidad gay mediante la identificación de los procesos simultáneos de resistencia y opresión que esa identidad concita (Edelman 1994:2). Por una parte, dice, la homografesis describe el proceso mediante el cual la homosexualidad se transforma en escritura, entendiendo por escritura el sistema derridiano de diferencias sin términos positivos en el que se pospone indefinidamente la concreción de una identidad. La escritura, en este proceso, absorbe la ansiedad diferencial que la cultura heterosexual espera del homosexual, y obtiene en consecuencia un estatuto emblemático por cuanto la homosexualidad como diferencia logra con su escritura o grafesis mostrar su identidad diferencial. En este sentido, la homografesis hace el juego a la opresión ideológica heterosexual y su exigencia tradicional de una marca, señal o señuelo identificativo a los homosexuales, muchos

de los cuales sólo pueden “ver” la homosexualidad a través de ciertos signos encarnados por el homosexual. El segundo sentido del concepto opera precisamente en contra de esa identificación estigmatizadora, y describiría el proceso de deconstrucción del forzado binarismo hetero/homo a través de la escritura, es decir, a través de un sistema de diferencias en el que se trataría, paradójicamente, de expresar la mismidad homosexual. Esta homografesis de resistencia trataría de contrarrestar los intentos categorizadores utilizando estrategias de des-categorización. (Edelman 1994:2-11)

Una de las razones de la fortuna filosófica del concepto de homografesis es su filiación crítica.<sup>4</sup> La cuestión de la “diferencia homosexual” se encuadra en el concepto saussureano-derrideano de “diferencia”; la “grafesis” está íntimamente emparentada con la *écriture* de Barthes y, más aún, con la *écriture féminine* de Cixous; y, en fin, la homografía originalmente no es sino una figura retórica que consiste en la coincidencia de dos significados con un solo significante. Es precisamente esta duplicidad la que Edelman se propone explotar: de igual manera que dos signos diferentes pueden ofrecer una apariencia idéntica, la homografesis puede poner de manifiesto la naturaleza diferente de los procesos de identificación homosexual y de denuncia de esa identificación. La relación entre lo mismo y lo diferente, que sirve para crear la textualidad homosexual, sirve asimismo para denunciar la ideología conservadora que reduce a lo homosexual al terreno de una identidad ensimismada. El escritor homosexual que escribe su homosexualidad prueba, con su escritura, que el terreno de la diferencia no es exclusivo de la normalidad heterosexual.

La homografesis es un concepto que lúcidamente ha sabido captar la intensidad de la relación histórica entre la homosexualidad y el lenguaje. Edelman cita ejemplos conocidos: el hecho de que la religión hizo de la sodomía un tabú (*inter cristianos non nominandum*), la obsesión positivista por leer la homosexualidad en marcas, huellas o señales anatómicas o el convencimiento de muchos de que el homosexual es como un texto cuyo cuerpo está abierto a la lectura de ciertos signos (Edelman 1994:13-19). Se podría añadir, además, que los homosexuales han desarrollado en diferentes lugares y épocas códigos de comunicación más o menos secretos. Además las diferentes ideas y teorías que han tratado de comprender la naturaleza de la homosexualidad se han dado frecuentemente de bruces con un lenguaje rico en sinónimos despectivos pero muy limitado en cuanto a posibilidades de ampliación semántica (el propio término *homosexual* es prueba de ello), siendo el origen moderno del homosexual puramente metafórico (Martínez-Expósito 1998). Como el propio Edelman se encarga de recordar, el cambio de paradigma descrito por Foucault en la transición de la sexualidad pre-moderna a la moderna representa la sustitución de una visión contingente, es decir, metonímica, de la sexualidad, por otra esencial, metafórica. El sodomita pre-moderno se definía por sus actos; el homosexual, por su naturaleza.

Volviendo a la dualidad intrínseca del concepto de homografesis, es necesario recordar que para Edelman es determinante el hecho de que ambos sentidos son irreconciliables pero, a la vez, irreductibles:

Like writing, then, homographesis would name a double operation: one serving the ideological purposes of a conservative social order intent on codifying identities in its labor of disciplinary inscription, and the other resistant to that categorization, intent on *de*-scribing the identities that order has so oppressively *inscribed*. That these two operations, pointing as they do in opposite directions,

should inhabit a single signifier, must make for a degree of confusion, but the confusion that results when difference collapses into identity and identity unfolds into difference is, as I will suggest in what follows, central to the problematic of homografesis. (Edelman 1994:10)

La escritura homosexual sería, entonces, el lugar donde las dos estrategias, la identitaria y la deconstructiva, coexistirían en una tensa relación antitética. La ansiedad que muchos escritores homosexuales manifiestan ante su escritura podría tener que ver con la coexistencia de estas dos fuerzas; en tal caso, la propuesta homografética habría conseguido poner de relieve una serie de problemas referentes a la identificación o diferenciación sexual del sujeto, sus relaciones con la denominada “comunidad homosexual”, los procesos hermenéuticos homo y heterosexuales a que su escritura queda sometida, y a la rentabilidad que todo ello puede tener en el proceso de normalización social de la homosexualidad.

### ***Misteriosa Presencia: Sonetos* (1936)**

El poemario *Misteriosa Presencia* (Gil-Albert 1936) se editó en los talleres de Manuel Altolaguirre en Madrid en mayo de 1936, en la misma colección, “Héroe”, en la que aparece otro poemario amoroso, *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández. El libro no llegó a ser propiamente distribuido, por lo que su influencia hubo de ser mínima fuera del círculo de amigos reunidos en torno a la revista *Hora de España*.<sup>5</sup> El texto consta de treinta sonetos numerados sin título y de otros cuatro que, bajo el epígrafe de “Cuatro Sonetos Valentinos”, llevan título y dedicatoria: “El sastrecillo” (Diálogo con al-Russafi), “Leve palmeral” (A Ramón Gaya), “Las Huertas” (A José Pinazo), y “Los naranjos” (A Luis Cernuda). Estos sonetos valentinos comparten con los demás un mismo estilo métrico, prosódico y retórico, pero temáticamente se apartan del tono del resto del libro. Su adición como apéndice a *Misteriosa Presencia* no parece justificada por razón de coherencia temática; el único vínculo que nos atreveríamos a sugerir es la pertenencia de esos cuatro destinatarios a una cierta tradición homofílica de la que el propio Gil-Albert se siente heredero y depositario.

Si los “Sonetos Valentinos” van explícitamente dirigidos a personas concretas, los treinta sonetos que en rigor forman el poemario de *Misteriosa Presencia* van dirigidos a un tú innominado pero inequívocamente masculino, objeto erótico o amoroso del poeta. Son, en efecto, sonetos de amor que capturan momentos de admiración contemplativa, arrebatos pasionales, y recuerdos de plenitud; pero también amores imposibles, enfados, y pasiones periclitadas. En plena consonancia con la tradición horaciana y garcilasiana, el amor se enmarca en una naturaleza bucólica que presta a los sentimientos del amante una abundante figuración metafórica. El agua (mar, río, fuente, arroyo, riego), el cielo (nube, luna) y la montaña son los elementos más frecuentemente invocados de esa naturaleza altamente idealizada y de valor estrictamente simbólico.

El amor de *Misteriosa Presencia* es un amor abierta y gozosamente homosexual. A diferencia de los sonetos lorquianos, Gil-Albert no evita marcar el género masculino del yo y el tú líricos; antes bien, lo subraya y exalta como emblema de toda su concepción de la poesía, del amor y de la vida. De los varios sonetos que de una u otra forma lo manifiestan detengámonos en el que más claramente señala la condición ética de la estética homofílica, el soneto XIII:

Que unos su ser ahoguen indefenso  
por cubrir de las normas las entrañas,  
y arrastren doloridos las patrañas  
a multitud rogándoles consenso;  
que aun otros de Platón su mito intenso  
hablen panal de miel voces extrañas,  
repercutido un eco de otras cañas  
ya que el respeto veda un nombre denso;  
unos y otros se honren mutuamente  
reverencias tan falsas como fofas  
cuadro fiel a su mundo componiendo,  
mi camino me doy gozosamente  
es mi vida, no puedo hacerla mofas  
limpia así está la mano que tiendo.

La diatriba no va dirigida contra los heterosexuales, sino contra homosexuales que por diversos motivos ocultan su homosexualidad. Los invertidos “doloridos” que buscan la aprobación social a costa de ahogar su propio ser “indefenso” del primer cuarteto no merecen al poeta mayor consideración que los intelectuales sin inventiva (“repercutido un eco de otras cañas”) que evitan el tema homosexual mediante el curioso procedimiento de convertirlo en materia sapiencial. La desautorización del primer terceto, la acusación de insinceridad, no es nueva (abundan en todo el primer tercio de siglo); la solución propuesta en el segundo, sin embargo, resulta gratificadamente osada. El poeta tiende su mano, “limpia”, en un gesto cuyo simbolismo no puede pasar desapercibido a quienes por entonces la Ciencia aún consideraba enfermos y la Iglesia reos del pecado nefando. La limpieza va pareja al gozo que el poeta experimenta al decidir, machadianamente, seguir su propio camino, bien que de sus avatares o de su destino final poco se pueda saber. Y todavía un guiño más a quienes nada detiene en su escarnio burlesco del homosexual: “es mi vida, no puedo hacerla mofas”.

El soneto XIII es uno de los pocos del poemario que no va dirigido a un tú amoroso (los otros son XVII, XX, XXI). Todos los demás están contruidos como una interlocución donde el tú, silencioso, sólo es contruido a través de las palabras del poeta. Con la excepción del soneto III, que parece ir dirigido al mar, el amado siempre aparece como destinatario del soneto. Según la tradición petrarquista el amado suele ser un motivo ajeno de contemplación o reflexión, un ser pasivo que se deja ver o seducir o amar (I, IV, V, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XVIII, XIX, XXII, XXIII, XXVII, XXVIII, XXX). Pero en ocasiones el amado revela, a través de las palabras del amante, un cierto relieve en su dibujo, una inesperada toma de postura: furia, amor apasionado, independencia (II, VI, XIV, XV, XVI, XXIV, XXV, XXVI, XXIX). Comparemos un ejemplo de cada grupo.

El soneto XI contiene varias imágenes eróticas (“joven árbol”, “ciervo”, “lirio”) de escasa originalidad que remiten a una literatura amorosa codificada de convenciones harto conocidas:

*Convulsión en tu pecho desviado,  
desatada tormenta en tus raíces,  
joven árbol poblado de perdices*

*sacudido un palor te hizo mi amado.  
Ciervo adusto con arte apaciguado,  
revelación sumida está en tamices,  
las sombras de tus ojos más felices  
van cayendo en los cuévanos del hado.  
La turbación sellaste pura cosa  
con el contacto núbil que adolece  
de mutilar un lirio perpetrado,  
mas invasora esencia, ¡cómo crece!  
trasciende de los lindes de lo dado  
porque en manos de gloria es vaporosa.*

El amado es pura pasividad, a pesar de la mucha “convulsión”, “tormenta”, y “árbol sacudido” con los que el poeta nos lo quiera presentar en la primera estrofa en la que parece describirse el momento de la seducción. La segunda, de hecho, revela un domesticado filtro que deja fuera todo lo que no es “revelación” amorosa o belleza (“las sombras de tus ojos más felices”). Los tercetos nos devuelven la imagen clásica del efebo, capaz de transformar la relación carnal en experiencia trascendental de resonancias místicas. ¿No hay una cierta inversión del recorrido conceptual del San Juan del *Cantar de los Cantares* en el último terceto? El amado no es sólo un agente fálico; es también el objeto gracias al cual el poeta alcanza su clímax erótico-espiritual. El amado efebo es *vaporosa esencia que trasciende de los lindes de lo dado*. ¿No está esta experiencia amorosa próxima a la negación del amado como mero fetiche propiciador? El placer del poeta, cuyas manos se le vuelven “gloria” al tratar de abarcar al amado, no se limita a la exclamación de sorpresa del verso 12; en la relectura descubrimos que el placer dominador del poeta se manifiesta ya en el primer cuarteto (*una palidez te hizo mi amado*), y en el segundo (*amaestrado, escogí lo mejor de ti*, nos viene a decir). El placer de la escritura de este soneto resulta ser, así, una exaltación de los placeres varios del poeta, el menor de los cuales no es la progresión creada entre la seducción del comienzo, la selección de la segunda estrofa, y la culminación sexual de los tercetos. Del “pecho desviado” (tú) a las “manos de gloria” (yo) asistimos a la reificación del tú efébo, al final olvidado en su trascendencia.

El soneto II, sin embargo, sin renunciar a la egocéntrica atención del poeta, revela un tú considerablemente más autónomo. El tema, que podría haberse prestado fácilmente al tono elegíaco, es objeto de una retórica admonitoria no infrecuente en la literatura homosexual. La diferencia de edad (“mancebo”) y experiencia (“mis alas”) hace que el tópico heterosexual del amante despechado se pueda enriquecer con la severa advertencia (“mas atiende”) –el poeta casi amenaza: “tu juventud temiera”– que caracteriza este curioso topos no del todo ajeno al clásico *carpe diem*:

Mancebo que el amor por adornarte  
cambió tu rumbo en mí pensando acaso,  
no temiendo por ello su fracaso  
que quererte fue cosa de mirarte.  
¿Cómo no si era todo un anhelarte,  
hasta encuentro casual que en el ocaso,  
música fuimos dos que aún yo me abraso  
rememorando sólo el escucharte?  
Ve, dile tú si arrepentido muestras

ese camino inverso que me prestas,  
que te libre en buen hora de mis alas.  
Mas atiende, tu juventud temiera,  
que librarte de mí, es bien pudiera  
librarte al mismo tiempo de tus galas.

Lo insólito de este soneto no es que el “mancebo” no sea un efébo objeto y destinatario único de las alabanzas del poeta, sino que el poeta exagere su tendencia narcisista hasta hacer de sí mismo un instrumento del amor. No sabemos si el muchacho está o no “arrepentido”; tampoco sabemos si efectivamente él también fue “música” aquel ocaso ni si todavía se “abrsa” con el recuerdo. Lo único claro, y revelador, es que es él, y no el poeta, quien se aleja. El camino de vuelta, “inverso”, es, a la vez, una vuelta a la libertad, según aclara el verso 11. Este tipo de individualidad confirmada a pesar del yo lírico es relativamente frecuente en el poemario.

La obra homofílica de Gil-Albert, lejos de surgir por generación espontánea, se inscribe en una tradición literaria que alcanza en el primer tercio del siglo pasado una notable repercusión. El modernismo había generalizado la circulación de una estética feminizante y decadente que, sobre todo en contraste con la severa masculinidad del nacionalismo noventayochista, enfatizaba los aspectos más exóticos del cosmopolitismo. El dandismo de Oscar Wilde encontró tempranos entusiastas que fueron saludando, a su vez, las calculadas ambigüedades del marqués de Bradomín, la rumoreada publicación del *Corydon* de Gide en traducción de Julio Gómez de la Serna ([Gide](#) 1929), las publicaciones sicalípticas de amplia aceptación popular, y la cada vez más frecuente, numerosa y visible presencia de los homosexuales en la vida intelectual y artística ([Alfonso García](#) 1998, [Villena](#) 1999). La homosexualidad estaba, en los años veinte, más cerca que nunca de superar el estigma que la había convertido por largo tiempo en tema tabú. Es sabido, por ejemplo, que en la célebre Residencia de Estudiantes no sólo se alojaban numerosos homosexuales, sino que las conversaciones y debates sobre el tema se llevaban a cabo en lugares relativamente públicos sin mayores problemas ([Sahuquillo](#) 1991).

Sahuquillo (1991) ha documentado la naturaleza de la cultura homofílica que sin duda unió a poetas como Lorca, Prados, Cernuda, Gil-Albert y otros. [Cleminson](#) (1995) ha rastreado prolijamente la interesante relación entre anarquismo y homosexualidad en esos mismos años. Ambos proyectos coinciden en identificar el carácter aglutinante, congregador, de la homosexualidad entre ciertos artistas e intelectuales para quienes, herederos del decadentismo modernista, la identificación homofílica habría funcionado como emblema de su concepción antiburguesa del arte.<sup>6</sup>

Que un escritor homosexual decida componer sonetos amorosos debería, en principio, resultar chocante. ¿No ha sido acaso el soneto consagrado por la tradición heterosexual como una de las más altas formas de expresión amorosa? ¿No se ha reservado acaso para expresar, con el mayor de los artificios, el más elevado de los amores, el amor platónico, el amor divino? ¿Qué interés podría tener un homosexual en apropiarse de un género tan obviamente marcado por la exclusión de lo homosexual? Y sin embargo los poetas modernos que han usado el soneto como forma de expresión homosexual no carecen, precisamente, de ilustres antecedentes como Michelangelo o Shakespeare.

El moderno soneto homosexual supone una forma privilegiada de apropiación y de imitación. Sus elaboradas convenciones, la necesidad de conjugar concisión verbal con sustancia conceptual, el rigor formal, hacen del soneto amoroso un género en el que la escritura homosexual puede evidenciar magníficamente las tensiones descritas por Edelman; por ejemplo, puede poner en entredicho la presunción heterosexual de que las expresiones de amor más elevadas son excluyentemente heterosexuales; o, en otro sentido, puede abrir insospechadas relaciones intertextuales con la tradición amorosa heterosexual. Sin embargo, no es infrecuente encontrar sonetos amorosos escritos con una óptica homosexual donde el género de las voces amatorias está meticulosamente desdibujado; el caso de los *Sonetos del amor oscuro* de Lorca, que Gil-Albert hubo de conocer, es ilustrativo de una ambivalencia genérica que es, a la vez, una ambivalencia homográfica en su incapacidad para tomar partido por una de las dos operaciones implicadas. La “presencia misteriosa” del título del poemario de Gil-Albert parece querer apelar a una cierta indefinición o difuminación de contornos. El primer soneto, de hecho, evita las marcas de género:

Si unos tiempos mejores permitieran  
que el amor que me inspiras exaltara,  
como de nardos carnes en su vara,  
unas trovas, alientos te ofrecieran.  
Los susurros del campo juntos dieran  
al resplandor que asomas en tu cara  
violas, labios de amor, flautas que para  
un mismo ¡ay! deseo te rindieran.  
Pero no, que vedado la ley pía  
ceño frunce a tan claro desatino  
en mazmorras hundiendo la alegría.  
Fronδας en cambio presta el sano pino,  
soledad, oros cautos muda vía  
a este feroz impulso clandestino.

El poema, en su afán por eludir cualquier especificación de los géneros sexuales, termina por elidir la expresión del deseo que anuncia en su primer cuarteto. Esas “trovas” que el poeta ofrecería llegado el caso, y que supuestamente contendrían la exaltación de su amor o la expresión de su deseo, desaparecen primero disueltas entre los “susurros del campo” y quedan completamente olvidadas en los tercetos. El tema de esas trovas supuestas, sin embargo, se transforma antitéticamente del “amor” de la primera estrofa al “feroz impulso clandestino” de la última. La oposición entre las exaltadas trovas sonoras y la mudez cautelosa del impulso feroz revela algunas de las dificultades que el poeta parece experimentar ante el poema: exaltación frente a cautela, sonoridad frente a mudez, artificio poético frente a impulso salvaje, amor frente a instinto, y, sobre todo, la palabra “soledad” que termina por desequilibrar, como veremos, la lógica interna del poema.

La posición retórica del poeta (el yo lírico) exige la presencia de una segunda persona, un tú, a quien el poema va dirigido. La convención que nos ha enseñado a aceptar este artificio retórico como lugar común en la poesía amorosa, y que nos ayuda a entender esta disposición imaginaria de los dos interlocutores como una hipótesis ficticia que sin embargo podemos aceptar interinamente como escenario válido para la ejecución del discurso a cargo del poeta, se vuelve en este caso contra el

propio poema. ¿A qué tipo de economía, si no, responde la desaparición total de la segunda persona (la gramatical y el interlocutor), y, con ella, de todo el artificio mencionado, en los tercetos? El poema discurre en su segunda mitad por un camino no previsto en la primera; más aún, los tercetos desautorizan el esfuerzo poético de los cuartetos y establecen con ellos una diferencia fundamental que no consiste ya únicamente en la sustitución de un tono amoroso cortés (trovas, bucolismo, ser amado) por un escenario existencial (prisión, soledad, instinto), sino sobre todo en el súbito abandono de la retórica del diálogo, del poema a dos voces (bien que una de ellas silente), que el soneto había propuesto en su comienzo. Esta división del poema en mitades que se oponen, ya sea temática, simbólica o retóricamente, conduce inevitablemente al problema de esa voz poética que se identifica con su escritura del deseo primero para identificarse con la de la realidad después. ¿Deberíamos entender el poema como una obvia constatación de la inaccesibilidad del deseo y de que la realidad puede ser tomada como un sucedáneo del mismo? ¿Deberíamos contentarnos con una explicación tan decepcionantemente previsible?

Hay una razón para sospechar que este primer soneto de *Misteriosa Presencia* responde a una lógica mucho más difusa que la simple oposición de contrarios. Según el modelo homografético, el poeta estaría intentando, por una parte, situarse en el lugar de la otredad asignado por la tradición heterosexual; por otra, estaría tratando de mostrar la imposibilidad de tal recolocación. La dualidad que recorre el soneto podría entonces ponerse en relación con esta otra dualidad homografética, sin por ello tener que renunciar a la lectura del poema en los términos cernudianos de realidad y deseo a que en principio parece invitar. Pero entonces descubriríamos que el poema ofrece un aspecto diferente que una primera lectura no nos había permitido vislumbrar: lo que el poeta está dirimiendo en este soneto es su propia relación con el soneto mismo en tanto que inscripción de su identidad, lo que equivale a decir que está negociando un modo de escritura donde puedan convivir sus identidades homosexuales (la exigida por el sistema binario de la sexualidad y la vivida por él mismo como pulsión no sometida a rigores estructurales).

Desde un punto de vista homosexual, la localización temporal del deseo (“Si unos tiempos mejores”) disfraza su naturaleza política: los tiempos, en plural, son las épocas sociales, períodos históricos de largo alcance cuyos ritmos no se miden como el tiempo de las personas. La elección del verbo “permitir”, en este contexto, refuerza claramente la clave política a través de la acción disciplinaria, coercitiva e impositiva que se atribuye a la sociedad. Una vez establecido el escenario político desde el que la homosexualidad puede comenzar a hablar, el poeta homosexual, en el segundo verso, se plantea la posibilidad de hacerlo: exaltar el amor, el amor homosexual, naturalmente. Un amor inspirado cuya expresión debería buscar el cauce habitual de los amores inspirados, la forma poética. Cuando el poeta culmina su primer cuarteto en el que explica lo que haría en caso de que le fuera permitido hacerlo, ha completado, efectivamente, cuatro versos reales, y no hipotéticos; y no de un género popular, trovadoresco, sino, nada menos, de un soneto en endecasílabos. Este artificio literario es conocido en toda la tradición petrarquista, pero en el caso de *Misteriosa Presencia* es recontextualizado en un discurso homosexual donde, por definición, todo es diferente.

De acuerdo con su maquinaria dual, el soneto presenta una alternativa a la localización cronológica del deseo. El espacio descrito en el último terceto, las

“frondas” que “presta el sano pino” es, simultáneamente, un desplazamiento del deseo hacia una zona temporal presente y un nuevo escenario político en el que el poeta no parece sentirse a disgusto: frente a un programa de acción opositiva, de rebelión, que podría conducir eventualmente a la consecución de “unos tiempos mejores”, un programa de resistencia activa donde la protección de algún tipo de frondosidad o espesura podría asegurar cierta privacidad (“soledad”) en la consecución discreta (“muda vía”) de los placeres (“oros”) homosexuales, aun a costa de permanecer en la clandestinidad y, peor aún, de tener que asumir los más degradantes prejuicios del discurso heterosexual. El “feroz impulso” como cierre al soneto niega validez a la suposición inicial de estar ante un poema de amor, y obliga a leer la simbología vegetal en alguna otra clave; si en los cuartetos todavía era posible la interpretación bucólica del campo y los nardos, en los tercetos no podemos entender el “sano pino” como símbolo de una naturaleza enamorada. De hecho, el pino proporciona la protección y la oscuridad necesarias para la perpetuación del impulso feroz; una de las acepciones de “feroz”, “insaciable”, es perfectamente reconocible como inscripción de lo heterosexual.

El poeta no encuentra su lugar. El tiempo de la homosexualidad no existe o no ha llegado; el espacio que se le otorga, o que hurta, está demasiado marcado por un mundo heterosexual identificado con una “ley pía” que “ceño frunce” ante lo que considera “desatino”. El poeta, como exiliado en su propio poema, recorre el espacio que va del amor inspirado al impulso clandestino, del campo abierto a una fronda oscura desde la que sólo se puede anhelar el regreso a la posibilidad de unos tiempos mejores en que el amor no sea desatino. En este sentido, el poema presenta una lógica circular donde la oscilación entre elementos contrarios genera los recorridos por los que el poeta transita. Si algo pone de manifiesto con su tránsito es la imposibilidad del estatismo en un sistema marcado por los dualismos, es decir, por las distancias que separan unos términos de otros y que crean diferencias cuya naturaleza sólo se puede intuir mediante el ejercicio del propio poema, de su escritura.

Para el lector homosexual, sin embargo, este modo de interrogar el poema puede resultar decepcionante porque el soneto pierde su máscara de amor homosexual y revela un fondo que aparentemente niega el “tú” para centrarse únicamente en el “yo” del poeta. Esto no es del todo exacto. Es cierto que la segunda persona del soneto no se puede postular como un verdadero “tú” lírico a no ser que reduzcamos el soneto a su mera apariencia, y que la operación de mayor calado parece ser, precisamente, la oscilación, en este caso, entre la presencia y la ausencia de un interlocutor o de un “tú” genérico. Pero esto no quiere decir que el “tú” haya desaparecido del poema o su interés estratégico haya quedado reducido al de mero indicador de una tensión entre otras posibles. La presencia de esa segunda persona constituye, de hecho, el punto inicial de un proceso de narrativización que se desarrolla durante todo el poemario.

En el actual proceso de recuperación del pasado literario homosexual, Juan Gil-Albert representa un caso de excepcional interés por el silenciamiento de su obra, dotada de una fuerte autoconciencia homosexual. *Misteriosa Presencia*, a pesar de su limitadísima circulación, debió ejercer una cierta influencia en varios poetas homosexuales de la generación del 27, y se nos presenta hoy como uno de los poemarios homosexuales más completos de su tiempo que prefigura además muchos de los motivos que más tarde aparecerán insistentemente en la obra gilalbertiana de madurez, especialmente la representación del yo homosexual que se define por la

apropiación verbal y simbólica del tú amoroso. Se trata, en definitiva, de una escritura homografética que contiene, tanto en lo que dice como en lo que calla, la huella de la diferencia homosexual; sólo que en Gil-Albert esta diferencia se torna esencia y materia definitoria de su programa literario homosexual.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfonso García, M. D. C. (1998). *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo hispánico*. Oviedo: Departamento de Filología Española, Universidad de Oviedo. [Text](#)
- Azancot, L. (1978). *Homenaje a Juan Gil-Albert*. Barcelona: Viguera. [Text](#)
- Aznar Soler, M. (1996). Las colaboraciones de Juan Gil-Albert en la revista "Correo Literario de Buenos Aires". *Canelobre*, 21-38.
- Aznar Soler, M. (1999). El polémico regreso de Juan Gil-Albert a España en 1947. *Romance Quarterly*, 35-44.
- Blasco, J. (1998). Hospital de furiosos y melancólicos, cárcel de degenerados, gabinete de estetas... *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19-49. [Text](#)
- Calomarde, J. (1988). *Juan Gil-Albert, imagen de un gesto*. Barcelona: Anthropos. [Text](#)
- Cleminson, R. (1995). *Anarquismo y homosexualidad: antología de artículos de la revista Blanca, Generación Consciente, Estudios e Iniciales (1924-1935)*: Huerga y Fierro. [Text](#)
- Edelman, L. (1994). *Homographesis: essays in gay literary and cultural theory*, New York. London: Routledge. [Text](#)
- Ellis, R. R. (1997). *The Hispanic homograph: gay self-representation in contemporary Spanish autobiography*. Urbana: University of Illinois Press. [Text](#)
- Gide, A. (1929). *Corydon: Cuatro diálogos socráticos*. Madrid: Oriente. [Text](#)
- Gil-Albert, J. (1936). *Misteriosa Presencia*. Madrid: Héroe. [Text](#)
- Gil-Albert (1972). *Fuentes de la constancia*. Barcelona: Llibres de Sinera. [Text](#)
- Gil-Albert (1975). *Heraclés. Sobre una manera de ser*. Madrid: Josefina Betancor. [Text](#)
- Gil-Albert (1984). *Fuentes de la constancia*. Madrid: Cátedra. [Text](#)
- Llamas, R. y Vidarte, F. J. (1999). *Homografías*. Madrid: Espasa Calpe. [Text](#)

Martínez Expósito, A. (1998). *Los escribas furiosos: configuraciones homoeróticas en la narrativa española actual*. New Orleans: University Press of the South. [Text](#)

Rovira, J. C. (1991) *Juan Gil-Albert*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial. [Text](#)

Sahuquillo, Á. (1991). *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Alicante: Diputación. [Text](#)

Sifuentes Jáuregui, B. (1998). The Swishing of Gender: Homographetic Marks in *Lazarillo de Tormes*. En S. Molloy y R. M. Irwin, (eds) *Hispanisms and Homosexualities*, 123-140. Durham: Duke University Press. [Text](#)

Smith, P. J. (1995). Homographesis in Salicio's Song. En B. Gumbrecht, (ed.) *Cultural Authority in Golden Age Spain*, Baltimore: Johns Hopkins University Press. [Text](#)

Villena, L. A. D. (1984). *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*. Madrid: Anjana Ediciones. [Text](#)

Villena, L. A. D. (1999). *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura: Vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana*. Valencia: Pre-Textos. [Text](#)

## Notas

[1](#) En el libro-entrevista de Luis Antonio de Villena se revisan someramente estos aspectos biográficos y Gil-Albert explica que Máximo José era un judío alemán que terminó nacionalizándose español, pero no da más detalles sobre su relación con él. (Villena 1984:21).

[2](#) Aznar Soler ha documentado el trabajo de Gil-Albert en Buenos Aires y su polémico regreso a España (1996, 1999).

[3](#) El término homoerotismo ha sido frecuentemente empleado por la crítica gil-albertiana; véase la edición de Rovira de *Fuentes de la constancia* (Gil-Albert 1984). El propio Gil-Albert usa frecuentemente ese término, con el que parece querer referirse más al deseo que a la relación carnal.

[4](#) El concepto ha tenido también buena acogida entre los estudiosos de la literatura española, tanto clásica (Smith 1995, Sifuentes Jáuregui 1998) como contemporánea (Ellis 1997, Llamas y Vidarte 1999).

[5](#) Habría que esperar a la antología *Fuentes de la constancia* (Gil-Albert 1972) para que cinco de sus treinta y cuatro sonetos recibieran apropiada circulación. Para este trabajo se ha usado un ejemplar de la edición de 1936 conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

[6](#) Para una detallada discusión de la reacción anti-decadentista del modernismo español véase el espléndido artículo de Javier Blasco (1998).

[Back to Issue Content](#)

---

[© Copyright 2004 - Flinders University of South Australia](#)