





BOLETÍN  
DE LA  
REAL ACADEMIA  
ESPAÑOLA

TOMO XCIX · CUADERNO CCCXX  
JULIO-DICIEMBRE DE 2019





# BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

TOMO XCIX · CUADERNO CCCXX · JULIO-DICIEMBRE DE 2019

## NARCISO EN TRES POETAS ESPAÑOLES DEL MEDIO SIGLO: REIVINDICANDO EL DERECHO AL AMOR

RESUMEN: En la estela de Luis Cernuda, algunos de los poetas españoles de los cincuenta retoman el conocido mito para reivindicar un amor que no se ajusta a la moral católica de la época franquista. Tal manipulación pasa por la imagen mística de los ojos del Amado reflejados en el agua, de San Juan de la Cruz, y por las influencias posteriores, hasta llegar a la identificación de Narciso con el hombre querido. De esto surgen composiciones como «Respuesta» de Ricardo Molina, «Narciso» de Pablo García Baena y «Causa del amor» de Francisco Brines, donde un amor inefable y prohibido encuentra su espacio de revelación en el verso.

*Palabras clave:* poesía española contemporánea, mito de Narciso, Ricardo Molina, Pablo García Baena, Francisco Brines.

### NARCISSUS IN THREE SPANISH POETS OF THE MID-TWENTIETH CENTURY: VINDICATING THE RIGHT TO LOVE

ABSTRACT: In the wake of Luis Cernuda, some of the Spanish poets of the 1950s had recourse to the well-known myth of Narcissus in order to vindicate a love which did not conform to the prevailing Catholic morality of the Franco period.

This re-working encompassed San Juan de la Cruz's mystical image of the Beloved's eyes reflected in the water, as well as later influences, and even included the association of the beloved man with the figure of Narcissus. This resulted in compositions such as «Respuesta» by Ricardo Molina, «Narciso» by Pablo García Baena y «Causa del amor» by Francisco Brines, in which the authors revealed an unnameable and forbidden love within the space of the poem.

*Keywords:* contemporary Spanish poetry, myth of Narcissus, Ricardo Molina, Pablo García Baena, Francisco Brines.

## I. LAS DISTINTAS VERSIONES DEL MITO DE NARCISO EN LA TRADICIÓN GRECOLATINA<sup>1</sup>

DESDE la tradición grecolatina de la que procede y hasta nuestros días, el mito de Narciso es uno de lo más reutilizados, a menudo reelaborándolo, no sólo en la literatura española y universal, sino en toda arte<sup>2</sup>. Desde sus orígenes, existen distintas versiones: las griegas de Conón<sup>3</sup> y de Pausanias<sup>4</sup>, y la latina de Ovidio<sup>5</sup>, que es la más completa y popular. En los tres textos, se conservan iguales tanto el rechazo de Narciso a quienes le declaran su amor como su muerte tras enamorarse de su imagen y la homónima flor que brota en el lugar de su defunción, pero la historia no coincide de forma plena.

En Conón y en Pausanias, el joven Aminias siente un sentimiento verdadero hacia el amigo Narciso y, tras ser rechazado, se suicida delante de su

<sup>1</sup> Este trabajo está vinculado con el Proyecto de Investigación del Plan Nacional «Poéticas del 50: proyecciones y diversificaciones», ref. FFI2013-41321-P (AEI/FEDER, UE), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

<sup>2</sup> Sobre la presencia del mito de Narciso en nuestra cultura, véanse: Minerva Alganza Roldán (ed.), *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*, Granada, Universidad de Granada, 2010; Maurizio Bettini y Ezio Pellizer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Giulio Einaudi, 2003.

<sup>3</sup> Conone Ateniense, «Narrazioni (Dieghèseis), nel riassunto di Fozio, Biblioteca» [en línea], *Testi e seminari GRIMM*, Trieste, Università degli Studi di Trieste – Gruppo triestino di ricerca sul mito e la mitografia, 2015, cap. 24, s. p. [fecha de consulta: 17 agosto 2017], disponible en <https://grimito.units.it/content/narrazioni-diegh-seis-nel-riassunto-fozio-biblioteca-130-h-143>

<sup>4</sup> Pausanias, *Descripción de Grecia, libros VII-X*, introd., trad. y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994, libro IX, pág. 315.

<sup>5</sup> Ovidio, *Las metamorfosis*, Madrid, Alianza, 2007, libro III, págs. 133-135.

puerta, pidiendo venganza a los dioses. Si el Narciso de Conón sabe que se trata de un castigo debido a su insolencia y arrogancia, en la primera variante de Pausanias el protagonista no se reconoce en su reflejo y se muere sin saber la verdad; en la segunda del mismo autor, intento de explicación racional de la primera, Narciso ama a su gemela y, cuando ve su imagen, es consciente de su identidad, pero lo atraen los rasgos femeninos que ve en ella y que le recuerdan a la hermana. A la narración original, Ovidio añade distintos detalles: la profecía de Tiresias a la madre de Narciso, Liríope; el amor de Eco, que no puede hablar por el castigo de Juno a quien había distraído mientras su marido la traicionaba; la desaparición de la ninfa por la desilusión, quedando sólo su voz que repite las últimas palabras ajenas escuchadas; la punición de Némesis que condena a Narciso haciéndole sufrir lo que él provoca en otros, esto es, enamorarse de su propia imagen proyectada en el agua, que al principio no reconoce como tal sino como deseo de otro ser, hasta morir por la imposibilidad de vivir su pasión.

## 2. LA APORTACIÓN DE FREUD AL MITO

A lo largo de la historia de la poesía española, ya desde los cancioneros de la Edad Media<sup>6</sup>, se detecta la presencia de personajes que se reflejan en el agua o en espejos, que se enamoran de sí mismos o de sus dobles<sup>7</sup>. Tras la influencia del psicoanálisis y la difusión de la obra de Sigmund Freud *Introducción del narcisismo*, de 1914<sup>8</sup>, el mito recobra centralidad en el Modernismo y en la

<sup>6</sup> Cfr. Rafael Lapesa Melgar, «Sobre el mito de Narciso en la lírica medieval y renacentista» [en línea], *Epos. Revista de filología*, n.º 4, Madrid, UNED, 1988, págs. 9-20 [Fecha de consulta: 17 agosto 2017], disponible en <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/9525/9081>

<sup>7</sup> Cfr., entre otros: Yolanda Ruiz Esteban, *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990; Ángel Luis Luján Atienza, «El mito de Narciso en la poesía española contemporánea», en Fidel López Criado (coord.), *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Santiago de Compostela, Andavira, 2009, págs. 323-330.

<sup>8</sup> Sigmund Freud, «Introducción del narcisismo», *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976-1985, t. XIV (1979), págs. 65-98.

Generación del 27. Entre los muchos ejemplos que se podrían aportar, esto ocurre en «Eco y yo» del *Canto errante* de Rubén Darío<sup>9</sup>, en el poema XVII de «Nocturnos» de *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez<sup>10</sup>, en la primera parte («III», «IV» y «VI») de *Proverbios y cantares* de Antonio Machado<sup>11</sup>, en el tercero de los «Tres retratos con sombra» dedicado a «Debussy»/ «Narciso», de *Canciones* de Federico García Lorca<sup>12</sup>, en el comienzo de «Dos vidas» de *Diálogos del conocimiento* de Vicente Aleixandre<sup>13</sup>, en «Narciso» de *Cal y canto* de Rafael Alberti<sup>14</sup> y en algunas composiciones de Luis Cernuda: «XIII» de *Primeras poesías*, «Quisiera saber por qué esta muerte» de *Los placeres prohibidos*, y sobre todo «Luis de Baviera escucha Lohengrin» de *Desolación de la quimera*<sup>15</sup>.

Quizás debido a las teorías que Freud expone en la obra citada<sup>16</sup>, según las que existe un vínculo evidente entre el narcisismo psicológico y las prácticas homosexuales<sup>17</sup>, luego confirmado por Jacques Lacan<sup>18</sup>, algunos de estos

<sup>9</sup> Rubén Darío, *El Canto errante* (1907), Madrid, Espasa Calpe, 1977, pág. 351.

<sup>10</sup> Juan Ramón Jiménez, *Arias tristes* (1903), ed. Aurora de Albornoz, Madrid, Taurus, 1981, pág. 122.

<sup>11</sup> Antonio Machado, *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Espasa Calpe, 1989, vol. I, pág. 288.

<sup>12</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1957, págs. 313-314.

<sup>13</sup> Vicente Aleixandre, *Diálogos del conocimiento*, Barcelona, Plaza y Janés, 1974, pág. 95.

<sup>14</sup> Rafael Alberti, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1988, pág. 317.

<sup>15</sup> Luis Cernuda, *La Realidad y el Deseo*, Madrid, Alianza, 2005, pág. 24, págs. 79-80 y págs. 348-352 respectivamente.

<sup>16</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, pág. 65-98.

<sup>17</sup> Simplificando bastante, según se lee en «Introducción del narcisismo» de Freud (*op. cit.*, págs. 65-98), el proceso de la construcción del yo se compone de distintas etapas, en las que el padre del psicoanálisis reconoce el narcisismo primario dirigido hacia sí mismo y anterior al desarrollo de las pulsiones hacia lo exterior, y el narcisismo secundario que se dirige hacia un objeto externo —la denominada libido objetal. Cuando ésta surge, el niño elige entre identificarse con la madre nutriz, primer contacto con el mundo que lo rodea, y centrarse en sí mismo, lo que conllevaría futuras tendencias homosexuales o algún tipo de perturbación en edad más avanzada, puesto que se trata de una identificación con una creación idealizada de sí mismo, de una percepción del sujeto como lo que no es, de una interpretación psíquica que es una imagen ideal e irreal del yo y, por ende, inasible.

<sup>18</sup> Cfr. Jacques Lacan, *El seminario I. Los escritos técnicos de Freud* (1953-1954), ed. Jacques-Alain Miller, Buenos Aires, Paidós, 2001, págs. 175-216.



poetas recuperan el mito en su vertiente de inclinación hacia individuos del mismo sexo. Ésta se halla de forma más explícita en las versiones griegas, la de Conón<sup>19</sup> y la primera de Pausanias<sup>20</sup> —aunque es evidente también en Ovidio—<sup>21</sup>, en la medida en que el protagonista no se reconoce a sí mismo en su reflejo: el cuerpo masculino es percibido como algo exterior que despierta el deseo y Narciso cree enamorarse de otro. En este sentido, con referencia al mito en Luis Cernuda, Miguel Ángel Márquez confirma: «Cernuda recurrió al mito de Narciso repetidamente a lo largo de su obra, quizá en relación con su temor personal al amor [...], sin duda como tema simbólico de su homosexualidad»<sup>22</sup>.

### 3. REELABORACIONES DEL MITO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL MEDIO SIGLO

En la estela de Cernuda, quien reelabora el mito y relaciona a Narciso con el deseo en su teoría poética<sup>23</sup>, muchos autores españoles de los cincuenta retoman la misma referencia a la contemplación de la propia imagen reflejada en el espejo de agua, para modificarla desde la herencia cernudiana y desde la reivindicación de un amor que no se ajusta a la moral católica de la época franquista<sup>24</sup>. Desde el punto de vista literario, tal manipulación pasa además por

<sup>19</sup> Conone Ateniense, *op. cit.*, s. p.

<sup>20</sup> Pausanias, *op. cit.*, pág. 315.

<sup>21</sup> Ovidio, *op. cit.*, págs. 133-135.

<sup>22</sup> Miguel Ángel Márquez, «Afrodita y Narciso», en Luis Gómez Canseco (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 1994, pág. 144.

<sup>23</sup> Para un estudio relativamente reciente sobre el tema, véase: Marta Elena Caballero de Díaz, «El mito de Narciso en la poesía de Cernuda» [en línea], *Circe de clásicos y modernos*, n.º 8, La Palma (Argentina), Universidad Nacional de La Palma, 2003, págs. 111-122 [Fecha de consulta: 17 agosto 2017], disponible en <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/circe/no8ao7caballero.pdf>

<sup>24</sup> Por supuesto, también hay poetas no homosexuales del medio siglo que retoman el mito de Narciso con finalidades distintas, como en el caso de José Manuel Caballero Bonald, en los poemas: «Frontera de Narciso» (José Manuel Caballero Bonald, *Poesía amoratoria*, Sevilla Renacimiento, 1999, págs. 49-50), «Narciso de aguas turbias» (*ibidem*, pág. 167) y «Cloto y Narciso» (José Manuel Caballero Bonald, *Descrédito del héroe. Manual de infractores*, ed. Julio Neira, Madrid, Cátedra, 2015, pág. 243).

la herencia intertextual del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz<sup>25</sup> y de su muy conocida imagen de los ojos del amado reverberados en la fuente:

## II.

¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados,  
que tengo en mis entrañas dibujados!

## I2.

Apártalos, Amado,  
que voy de vuelo.

EL ESPOSO.

Vuélvete, paloma,

que el ciervo vulnerado  
por el otero asoma  
al aire de tu vuelo, y fresco toma<sup>26</sup>.

La fusión del mito y del legado sanjuanesco que lo subvierte<sup>27</sup>, pasando por las muchas reelaboraciones literarias de Narciso en los Siglos de Oro, por Freud, por Lacan y por el legado de Cernuda, produce composiciones como «Respuesta» de Ricardo Molina<sup>28</sup>, donde el amor verdadero sustituye

<sup>25</sup> Sobre la influencia de San Juan de la Cruz en la Generación del 27, véase, por ejemplo: Francisco Javier Díez de Revenga, «San Juan de la Cruz y la Poesía contemporánea» [en línea], *Estudios humanísticos. Filología*, n.º 17, León, Universidad de León, 1995, págs. 95-109 [fecha de consulta: 17 agosto 2017], disponible en <http://revpubli.unileon.es/index.php/EEHHFilologia/article/view/4106/3034>

<sup>26</sup> San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. Paola Elia y María Jesús Mancho, estudio preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 2002, págs. 17-18.

<sup>27</sup> Cfr. Luce López-Beralt, *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta el éxtasis transformante*, Madrid, Trotta, 1998, pág. 42; Gaspar Garrote Bernal, «El *Cántico espiritual*, poema ovidianista» [en línea], en Zdzisław Ważsik y Małgorzata Kolankowska (eds.), *Philologica Wratislaviensia: Studia Iberica et Latinomericana, I. Del español al hispanismo: Docencia e investigación*, Wrocław (Polonia), Philological School of Higher Education in Wrocław Publishing, 2012, págs. 73-93 [fecha de consulta: 18 agosto 2017], disponible en [https://www.academia.edu/1841484/EL\\_C%C3%A1ntico\\_espiritual\\_poema\\_ovidianista](https://www.academia.edu/1841484/EL_C%C3%A1ntico_espiritual_poema_ovidianista)

<sup>28</sup> Ricardo Molina, *Obra poética*, ed. José María de la Torre, estudio preliminar de Diego Martínez Torrón, Madrid, Visor, 2007, vol. II, págs. 40-42.

al platónico de la leyenda, «Junio», de Pablo García Baena<sup>29</sup>, donde el personaje del mito se vuelve imagen del deseo satisfecho, o «Narciso», del mismo autor<sup>30</sup>, donde el protagonista personifica la tentación, con referencia a dos poetas pertenecientes al grupo de la revista cordobesa *Cántico*. Asimismo, la contaminación ocasiona el desdoblamiento del yo en el complejo simbolismo del espejo en «Contra Jaime Gil de Biedma» del escritor que lleva el mismo nombre<sup>31</sup>, o el amor que surge de la imagen perfecta devuelta por el reflejo en «Causa del amor» de Francisco Brines<sup>32</sup>, ambos entre los mayores miembros de la llamada Generación del 50, respectivamente de la escuela de Barcelona y de la de Madrid. Por cuestiones de espacio, y por ser un tema ya bastante estudiado en su poesía, no analizaremos aquí los versos de Gil de Biedma<sup>33</sup>, limitándonos al estudio de «Respuesta» de Molina<sup>34</sup>, «Narciso», de García Baena<sup>35</sup> y «Causa del amor» de Brines<sup>36</sup>.

La revisión del mito en el siglo pasado conlleva la creación de un código disidente, hecho de símbolos que a menudo revelan su matriz cernudiana, que da voz a un amor inefable, prohibido, que encuentra su expresión en el

<sup>29</sup> Pablo García Baena, *Poesía completa (1940-2008)*, introd. de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor, 2008, pág. 171.

<sup>30</sup> *Ibidem*, págs. 172-176.

<sup>31</sup> Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1991, págs. 145-146.

<sup>32</sup> Francisco Brines, *Poesía 1960-1981*, Madrid, Visor, 1983, pág. 124.

<sup>33</sup> Sobre el desdoblamiento de la identidad y su relación con el mito de Narciso, véanse: Javier Blasco, «Cuando Narciso rompe el espejo: *El Diario de un artista seriamente enfermo*», en Túa Blesa, Alfredo Saldaña y María Pilar Celma (eds.), *En el nombre de Jaime Gil de Biedma: actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Zaragoza, Gobierno de Aragón – Departamento de Educación y Cultura, 1996, t. 1, págs. 15-37; José Teruel Benavente, «Dialogismo e identidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma» [en línea], *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, n.º 23, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2009, págs. 671-685 [Fecha de consulta: 17 agosto 2017], disponible en <http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1288&context=teatro>; José Teruel Benavente, «Poesía e identidad. Efectos de las relaciones dialógicas en *Pandémica y celeste* de Jaime Gil de Biedma», *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 24, n.º 1, Greeley (United States), University of Northern Colorado, 2008, págs. 101-115.

<sup>34</sup> Ricardo Molina, *op. cit.*, vol. II, págs. 40-42.

<sup>35</sup> Pablo García Baena, *op. cit.*, págs. 172-176.

<sup>36</sup> Francisco Brines, *op. cit.*, pág. 124.

verso. Más que de la leyenda original eternizada por Ovidio en el libro III de sus *Metamorfosis*, se trata de una transmutación del mito de Narciso, que guarda su belleza, su modo de amar, su pasión y su rechazo del sentimiento convencional, pero se le confiere un matiz distinto a la imagen perfecta y hermosa que el espejo devuelve: ya no es él mismo, sino otro que se le asemeja, «un dueño a imagen suya,/ sometiendo a otra vida su vida,/ sin más horizonte que otros ojos frente a frente», como aclara Cernuda en la cuarta estrofa del poema «Donde habite el olvido» del homónimo libro<sup>37</sup>. Este amor es igual de inasible y abocado al fracaso, como en el modelo del que procede, pero aquí no hay ejecución: la condena consiste en la imposibilidad de vivir el sentimiento de forma plena y libre, y la muerte es tan sólo metafórica, por la ausencia de la persona deseada.

#### 4. EL LENGUAJE HEREDADO DEL DESEO

En su artículo «Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas de la Generación del 27»<sup>38</sup>, Biruté Ciplijauskaitė propone la teoría según la que algunos miembros del grupo poético en cuestión –concretamente, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Emilio Prados– aprovechan el acercamiento a las vanguardias para crear un código compartido «para poder expresar lo que más les atormenta sin pronunciarse claramente»<sup>39</sup>: su condición de homosexuales. En todos ellos, el impulso sexual es sublimado a la vez que doloroso<sup>40</sup>, a menudo aparecen los símbolos del lirio o de la azucena y la explícita referencia a la necesidad de la literatura como medio para «exorcizar el mal»<sup>41</sup>.

En este contexto, las imágenes frecuentes incluyen el mar con su fondo oscuro y atormentado –a veces asociado al marinero que representa la liber-

<sup>37</sup> Luis Cernuda, *op. cit.*, pág. 95.

<sup>38</sup> Biruté Ciplijauskaitė, «Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas de la Generación del 27», en Carla Prestigiacomo y Maria Caterina Ruta (eds.), *Dai modernismi alle Avanguardie*, actas del congreso AISPI, Palermo, mayo de 1990, Roma, AISPI, 1991, págs. 29-40.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pág. 34.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 35.

tad y la belleza—, la noche y la luna como alusión a la esterilidad por ser el antónimo del sol que se relaciona con la fertilidad y con la plenitud, la falta de luz que se entrevé sólo cuando la trascendencia mística prevalece sobre el deseo<sup>42</sup>. Además, se reitera la presencia de los muros o de las paredes que imposibilitan la realización del encuentro, frustración evocada también por los huecos o las plantas que no florecen, por el dolor y la amargura, por las máscaras<sup>43</sup>, o por las palomas que no vuelan. Raramente se especifica si se trata de un amado o de una amada, pero la fascinación por el cuerpo es constante y suele centrarse en la cintura, en la espalda, en los dientes en lugar de los labios, en la carne oscura, en las manos y pies que pueden ser de yeso o de mármol, de nuevo como símbolos de la imposibilidad del amor. Casi nunca se establece un diálogo con el tú, puesto que la mayoría de las veces estamos en el plano del deseo, en el que la presencia no es real y el sentimiento se asocia con la destrucción<sup>44</sup>, como en el título de la conocida obra de Vicente Aleixandre<sup>45</sup>.

Ciplijauskaité señala además que muchos de los libros presentan una estructura fragmentada, donde a menudo el éxtasis amoroso se expresa en condicional, el presente se usa para la obsesión del deseo y el pasado para los fantasmas del recuerdo<sup>46</sup>.

Pese a que algunos de los rasgos detectados por la hispanista han evolucionado y a que otros simplemente no aparecen en los poemas analizados aquí, como el marinero o la ambigüedad del ser amado del que no se especifica el género, anulada por la misma referencia al mito de Narciso, el lenguaje mediante el que Lorca, Aleixandre, Prados y —sobre todo y de forma más explícita— Cernuda reivindican la libertad en el amor deja su huella en la lírica del medio siglo: los textos de Molina, García Baena y Brines se adscriben a esta misma tradición.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pág. 36.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pág. 37.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 38.

<sup>45</sup> Vicente Aleixandre, *La destrucción o el amor* (1935), Madrid, Alhambra, 1945.

<sup>46</sup> Biruté Ciplijauskaité, *op. cit.*, pág. 39.

5. EL NARCISO DE RICARDO MOLINA:  
«NARCISO NO ADORÓ NUNCA SUS AGUAS»

El poema «Respuesta»<sup>47</sup>, del libro póstumo *Regalo de amante* (1975) de Ricardo Molina (Puente Genil, 1916 – Córdoba, 1968) juega con la mirada: en un *locus amoenus*, al observar el reflejo del amante sentado a su lado (v. 1) y cuya cercanía es agradable y lenitiva, surge el monólogo del sujeto lírico en primera persona, en aparente forma dialógica. Se traspone entonces el mito de Narciso, ya que el yo no se ve a sí mismo en la ola, sino que el agua le devuelve la imagen del compañero, que despierta el amor (vv. 9-12):

Te miraré otra vez,  
no lleno de un amor semejante a la jara,  
ni como las aguas que pasan  
mas con mirada de hombre enamorado.

En línea con el legado de los maestros del 27, ya desde el comienzo, se nota la frustración de fondo –«llevado en una ola dulce-amarga» (v. 5)–, que pronto empeorará: «y sentado a tu lado volveré a estar triste» (v. 14); se trata de un amor difícil y estéril: «no se abren en nosotros dichosamente las rosas» (v. 15) y «somos como tierra estéril donde no hay jara y junco entrelazados» (v. 17). Como es de suponer, el sentimiento vivido en cuerpo y alma conlleva la *felix culpa* de un yo conciente de que este tipo de sensualidad es incompatible con la moral franquista, aunque considera que lo positivo prima sobre lo negativo: «de este ser nuestro virginal y terrestre,/ celestial y culpable y sin embargo bello» (vv. 27-28).

El encuentro implica la unión física, y ambos cuerpos recobran protagonismo en la segunda parte, tanto el del sujeto que se describe como «un hombre que se alza desnudo en la tierra» (v. 33), «que se yergue frente al mundo, de pie» (v. 35), con clara connotaciones sexuales, como el del amado al que no puede resistir, observado en cada una de sus partes en el epílogo de la composición (vv. 51-58):

<sup>47</sup> Ricardo Molina, *op. cit.*, vol. II, págs. 40-42.

No se puede esquivar este cuerpo de tierra tan bello,  
 los ojos y los labios,  
 el cuello, las mejillas y los brazos y el pecho  
 y los pies y las piernas, la cintura y los hombros  
 y el alma que es en ellos  
 una segunda piel más sutil y brillante,  
 el alma que es como un perfume límpido  
 que delicadamente nos baña todo el cuerpo.

El alma acuática aparece aquí como una segunda piel para el «cuerpo de tierra», más pura y sin embargo igualmente perceptible, como elemento celeste que acompaña lo terrenal ya desde la mitad del poema: «porque el don del cuerpo cuando el alma se ha dado/ es el encuentro de dos ríos de ternura» (vv. 19-20). El yo sugiere así que se trata de un amor verdadero hacia un cuerpo real, más allá de la unión física aunque sin prescindir de ella, de una relación profunda y sincera de la que se siente orgulloso: «y te elige entre todos y te llama su amor» (v. 36). Diversamente de lo que ocurre con Narciso, la mirada del yo de Molina conllevará el cumplimiento: «porque yo no soy un ser como esos que pasan/ y se desvanecen en las páginas de un sueño» (vv. 31-32). Pese a la no aceptación de la homosexualidad bajo la dictadura, la mayor libertad de proclamar el sentimiento es la diferencia más evidente al comparar el texto con los de la Generación del 27: baste con citar el primer verso del conocido poema de *Los placeres prohibidos* de Cernuda, «Si el hombre pudiera decir lo que ama»<sup>48</sup>.

Como se ha dicho, el mito original se modifica recurriendo a la obra sanjuanista; los versos se cargan entonces de reminiscencias místicas, ya sugeridas en la entrega del alma y en la mirada enamorada: «Y mirarte es igual que morir y vivir al mismo tiempo» (v. 4), «como dos antorchas de cedro que se consumen en una sola llama» (v. 24)<sup>49</sup>. Éstas se mezclan con la sublimación

<sup>48</sup> Luis Cernuda, *op. cit.*, págs. 76-77.

<sup>49</sup> Del *Cántico espiritual*: San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 25 («Mi alma se ha empleado/ y todo mi caudal en su servicio»), pág. 14 («¡oh, vida!, no viviendo donde vives,/ y haciendo porque mueras»), pág. 29 («Cuando tú me mirabas,/ su gracia en mí tus ojos imprimían,/ por eso me adamabas,/ y en eso merecían/ los míos adorar lo que en ti vían»),

del impulso sexual y con el paganismo que de nuevo culmina en otra referencia al *Cántico espiritual*: «la jara, ¿para qué serviría en este bello mundo/ sino para aromar el fresco lecho de los amores?» (vv. 48-49), que recuerda el «lecho florido»<sup>50</sup> del Santo.

Casi llegando al final de la composición, Molina nombra directamente a Narciso, remarcando entre paréntesis que el sujeto poético conoce bien el relato y no coincide con Narciso, además de revelar de forma aún más clara que su objeto del deseo es masculino (vv. 37-45):

Por eso  
te miraré mas no como un espíritu  
sino con mirada de hombre que aún tiene  
en sus manos el barro de la tierra;  
te miraré, mas no como al arroyo  
sino como se mira a quien se ama.  
(Los arroyos no fueron amados todavía por nadie.  
Narciso no adoró nunca sus aguas.  
Era su propia imagen la que en ellas veía,  
y era a ella, a su propia figura, a la que amaba.)

El yo no mirará como el personaje mitológico al arroyo, pero comparte con él la búsqueda de un doble hecho a su imagen y semejanza, por ser del mismo sexo, para amarlo altivo y sin restricciones, «con mirada de hombre» (v. 13) que se entrega en cuerpo y alma. Se trata de un tú tan real, como para que Molina añadiera una dedicatoria o firma al final, transcribiendo una expresión en lengua guaraní cuyo significado es ‘te amo’, y un nombre: «¡Nde-hayhu! R. Coeur»

pág. 44 («con llama que consume y no da pena»); de *Vivo sin vivir en mí*: San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 213 («Vivo sin vivir en mí/ y de tal manera espero,/ que muero porque no muero»).

<sup>50</sup> San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 21.



6. EL NARCISO DE PABLO GARCÍA BAENA:  
 «UN CUERPO QUE EL DESEO, / SACERDOTAL,  
 ENTREGA AL TÁLAMO FLORIDO DE OTRO CUERPO»

El poema «Narciso»<sup>51</sup>, del libro *Junio* (1957) de Pablo García Baena (Córdoba, 1923), propone un condensado conceptismo y un esteticismo muy cuidado, típico del autor, desde los que se presenta la que Luis Antonio de Villena define como una «versión sensual y alterizada del mito»<sup>52</sup>. De hecho, en un monólogo interior que luego se vuelve diálogo con el compañero dormido, se mantienen la belleza del joven que despierta el deseo (vv. 51-59), la seducción a través de la mirada (v. 77), el *locus amoenus* en el que se desarrolla la escena, la relación de *Eros* y *Thanatos* (vv. 17, 89, 120-136) y el llanto (v. 100), pero Narciso evoluciona en dos distintos matices, ambos diferentes del mito original: en el primero, es el insensible objeto del deseo del yo, en el segundo, es el mismo yo que no logra alcanzar a su amado; en los dos, la referencia a la autocontemplación desaparece por completo. Además, al comienzo el sujeto lírico no quiere acercarse al ser anhelado, no quiere verlo, porque sabe que se trata de una «imposible posesión» (v. 58), de un amor que provoca sufrimiento (vv. 1-11):

No, no quiero volver...  
 Sé que está entre los mimbres secreto y aguardándome.  
 Sé que me espera. Piso estos verdes helechos  
 que llevan su sombra. Pero no he de ir.  
 ¿No he de ir? Aún el estío  
 como un áureo zagal se embriaga en las siestas  
 y todo para él, esa rosa de fiebre, y el venero escondido,  
 y el queso blando y puro,  
 y el aire áspero como la lengua del mastín sediento,  
 es deseo en su carne.  
 Pero no he de dar un paso más.

El yo sabe que el otro no comparte los mismos sentimientos, como sugiere el código heredado de los maestros del 27 acerca del sufrimiento y de

<sup>51</sup> Pablo García Baena, *op. cit.*, págs. 172-176.

<sup>52</sup> En *ibidem*, pág. 22.

la frustración, al que pertenecen, entre otros: la «sombra», el «venero escondido», el «aire áspero», el «mastín sediento» del fragmento citado y, más adelante, el «largo lamento del caracol» (v. 16), «el penacho de luto» (v. 17), la «sombría guirnalda» (v. 18), las «vanas ruinas» (v. 21), «la luna» (v. 38) con sus «arpas crueles» (v. 39), el «gritar de angustia» (v. 57), las «cañas huecas de mi flauta» (v. 62), «el odre sombrío que la tarde abandona en los barrancos» (v. 64), el «mármol perfecto» (v. 68) e indiferente del amante, los «oscuros olivos» (v. 100), el «veneno lunar» (v. 112), el «lirio» (v. 107) y los «vértigos estériles» (v. 125). Por esta razón, reelaborando tanto el lenguaje del deseo del que habla Ciplijauskaité<sup>53</sup> como la referencia mística a «la música callada, / la soledad sonora»<sup>54</sup> del *Cántico espiritual*, la voz poética de García Baena confiesa su miedo (vv. 27-34):

Pero tú estás ajeno a tu propia hermosura;  
frío junto a la lava rubí de las granadas,  
callado al largo abrazo musical de la yedra,  
al gemido amoroso de las garzas  
que dejan en tu arena, como huella de un beso,  
la señal atrevida de sus patas  
y asustadas, de pronto, vuelan alzando al sol  
el racimo turquesa de sus plumas.

De acuerdo con la primacía de la noche sobre el día, legado de los surrealistas del 27 y también de los místicos áureos<sup>55</sup>, y deconstruyendo el mito de Narciso, el sujeto lírico evita que el encuentro se realice en las horas de luz, para rehuir la mirada recíproca (vv. 36-40):

Aguardaré la noche para llegarme a ti;  
cuando no pueda verte, cuando no puedas verme,  
antes de que la luna te despierte en tu sueño  
con el rumor flotante de sus arpas crueles,  
en ese solo momento en que el campo dormita.

<sup>53</sup> Biruté Ciplijauskaité, *op. cit.*, págs. 34-39.

<sup>54</sup> San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 20.

<sup>55</sup> Como ocurre en la *Noche oscura*: San Juan de la Cruz, *op. cit.*, págs. 205-207.

El encuentro, que de día es imposible como para Narciso, se realiza aquí en la oscuridad de las horas nocturnas, alejándose del mito. Si en el presente la pasión es unidireccional y no conlleva reciprocidad —«haciéndome gritar de angustia por tu cuerpo que se escapa a mi cuerpo» (v. 57)—, en el pasado del recuerdo o de un sueño los dos llegaron a unirse, como se lee en unos versos que dejan entrever la necesidad de consistencia, lo que se explicita hacia la mitad de la composición: «Tú dormías en la tierra» (v. 76). En la segunda parte, recobra así centralidad la fascinación por el cuerpo que procede de los maestros de la Edad de Plata y que toma forma en la enumeración de sus partes: «el loto esbelto» de las piernas (v. 78), los «labios abiertos» (v. 79), las «cadera ágiles» (v. 80), los tobillos (v. 84) y la boca (vv. 86 y 88). Se trata de una mística carnal que reconoce su deseo en lo físico —«Tu carne... Esa es mi plegaria» (v. 119)—, introducida unos versos antes por la «camal estatuaría» (v. 52) trastornada «con un placer intenso y misterioso» (v. 53). Todavía, el amado, cuya identidad genérica aparece definida claramente, sigue sumido en el sueño: «Así estabas, dormido» (v. 65). Tras las insistencias y los ruegos del yo, imploraciones hechas «como antes a las silentes sombras,/ a las altas deidades silenciosas» (vv. 96-97), su interlocutor reaccionará cediendo.

A medida de que el éxtasis se acerca, aparecen además otras referencias al *Cántico espiritual*, del que proceden el «adobado vino» del Amado que atrae a las jóvenes<sup>56</sup>, la ofrenda del alma y de todo lo que se tiene<sup>57</sup>, la espesura del bosque «do mana el agua pura»<sup>58</sup> y los leones citados junto con otros animales y con «aguas, aires, ardores»<sup>59</sup> en la Canción 29 de San Juan; en García Baena, leemos (vv. 88-95):

Allí seguía tu boca... Yo imaginaba frutas, vinos ardientes,  
y tu cintura joven ceñía un verano mortal  
que agostara la florecilla abierta en la grieta del muro

<sup>56</sup> San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 22.

<sup>57</sup> San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 25 («Mi alma se ha empleado/ y todo mi caudal en su servicio;/ [...] que ya sólo en amar es mi ejercicio»).

<sup>58</sup> San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 41.

<sup>59</sup> San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 35.

y los bosques del éxtasis,  
 que secara los ríos morenos y el manantial perdido,  
 y las bestias se consumieran en la llama de sus rugidos,  
 y ni un viento azul refrescara la reseca corteza de la tierra.  
 Todo mi ser era una ofrenda anhelante.

El amante baja al fin de su «ara/ de los dioses y el héroe» (vv. 82-83) y, recobrando su naturaleza humana, su «cuerpo despojado de púrpuras divinas/ emergía brillante como lirio fulmíneo/ dúctil a la caricia tenaz» del compañero (vv. 106-108). Sin embargo, no es más que la unión de dos cuerpos, puesto que el amor no es correspondido: «Eso eres tan solo: un cuerpo que el deseo,/ sacerdotal, entrega al tálamo florido de otro cuerpo» (vv. 109-110). Guillermo Carnero afirma a este respecto que el poema: «corrige el anterior mensaje de erotismo y vitalidad, queriendo dar fe de la limitación de toda relación interhumana que no trascienda el ámbito del goce físico»<sup>60</sup>.

Al amanecer, el sueño/recuerdo llega a su final y el presente irrumpe de nuevo con la insatisfacción del hombre «sediento de su narcótico misterioso» (v. 114). Insatisfecho y apenado, el sujeto poético declara la aprendida inutilidad del sentimiento y reconoce que «el amor tan sólo puede ser poseído por la muerte» (v. 122). Se retoman entonces tres elementos del mito de Narciso: el amor nacido de uno mismo y el puñal que recuerda la espada de la versión griega de Conón, que el protagonista le regala a Aminias para que se mate —ambos resumidos en el verso «Nacido de mí mismo, tu amor, como puñal en el estuche» (v. 120)—, y el suicidio para reunificarse con el sentimiento, como se lee en el epílogo (vv. 130-136):

La aurora, en luminosas yuntas ígneas,  
 abre los surcos pálidos del cielo,  
 y el sol, como perla friolenta en la árida mano del espacio,  
 como semilla en manos del labrador,  
 dora de rosa tu carne funeral, ¡oh cadáver de dicha

<sup>60</sup> Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Visor, 2009, pág. 73.

nupcial materia pútrida!  
 Entrégame en tus labios, amor, muerte, tu edén.

7. EL NARCISO DE FRANCISCO BRINES:  
 «LA VERDAD DE MI AMOR SABEDLA AHORA»

«Causa del amor»<sup>61</sup>, del libro *Palabras a la oscuridad* (1966) de Francisco Brines (Oliva, 1932) define el concepto del amor según el autor, en el ámbito de la exploración de la identidad en el más amplio espacio del poemario en el que está incluido. Para entender esto versos hay que citar la fuente cernudiana:

Si el hombre pudiera decir lo que ama,  
 [...]
 dejando sólo la verdad de su amor,  
 la verdad de sí mismo,  
 que no se llama gloria, fortuna o ambición,  
 sino amor o deseo,  
 yo sería aquel que imaginaba;  
 aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos  
 proclama ante los hombres la verdad ignorada,  
 la verdad de su amor verdadero.

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien  
 cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;  
 alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina  
 por quien el día y la noche son para mí lo que quiera,  
 y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu  
 [...].

Tú justificas mi existencia:  
 si no te conozco, no he vivido;  
 si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> Francisco Brines, *op. cit.*, pág. 124.

<sup>62</sup> Luis Cernuda, *op. cit.*, págs. 76-77.

«Causa del amor» no retoma tanto el código del deseo, sino los pilares cernudianos de su mismo concepto: el amor que da sentido a la vida y alivia o armoniza el caos de la existencia —«Un ser en orden crecía junto a mí,/ y mi desorden serenaba» (vv. 27-28)—, la necesidad de vivirlo en cuerpo y alma —«la materia y el soplo se unieron en su vida» (v. 23)—, y la libre declaración de la verdadera identidad del sentimiento —«La verdad de mi amor sabedla ahora» (v. 22).

La presencia explícita del mito de Narciso queda reducida a la última estrofa, en la que se nombra «la luz que posa en el espejo» (v. 24); sin embargo, el entero poema se articula sobre un ser dual que necesita sus dos yoes para encontrar la perfección y la serenidad, aunque sabe que el encuentro de las dos dimensiones, como el de Narciso con su reflejo, está sujeto a los límites impuestos por el tiempo que pasa (vv. 22-29):

La verdad de mi amor sabedla ahora:  
 la materia y el soplo se unieron en su vida  
 como la luz que posa en el espejo  
 (era pequeña luz, espejo diminuto);  
 era azarosa creación perfecta.  
 Un ser en orden crecía junto a mí,  
 y mi desorden serenaba.  
 Amé su limitada perfección.

Las dos facetas no son sino el cuerpo y el alma, la «gran belleza» (v. 2) y «las cualidades ciertas de su espíritu» (v. 4) y, de acuerdo con Molina y con García Baena, Brines hace hincapié en la necesidad de que lo físico vaya acompañado por lo espiritual: «pues es atroz pensar/ que no se corresponden en nosotros los cuerpos con las almas» (vv. 12-13). En su monólogo dirigido a los lectores, el poeta avisa del difundido error de concederle demasiada importancia a los primeros, lo que conllevaría la pérdida de pureza en este tipo de amor: «y así ciegan los cuerpos la gracia del espíritu,/ su claridad, la dolorida flor de la experiencia,/ la bondad misma» (vv. 14-16). Como en el mito del que procede el planteamiento, la apariencia de la imagen es falaz: «Mienten los cuerpos, otras veces, un airoso calor,/ movida luz, honda frescura;/ y el daño nos descubre su seca falsedad» (vv. 19-21).

A diferencia de los autores de los dos poemas comentados anteriormente, ambos creyentes, Brines es agnóstico<sup>63</sup>. Desde luego, aquí estamos frente a la teoría opuesta a la que propone la mística, donde los sentidos del cuerpo se oponen al alma y le impiden llegar a la iluminación y, por ende, hay que alejarlos<sup>64</sup>; en los versos de «Causa del amor», sólo la perfecta conjunción armónica de los dos términos puede aliviar las penas de la existencia humana y concederle al hombre un estado parecido a «la noche serena»<sup>65</sup> sanjuanista. Despojándose de los prejuicios heredados y de los rasgos distintivos, esto es, llevando el amor homosexual al mismo plano del heterosexual, presentándolo como igualmente libre, puro y exento de implicaciones morales, Brines logra reafirmar su identidad de forma plena y sincera. Por supuesto, tanto las citas de Cernuda como la referencia al espejo de Narciso sirven también para aclarar de qué tipo de sentimiento se trata.

## 8. LA PERFECCIÓN DEL AMOR DE NARCISO

Los tres poemas analizados, con evidentes características y fuentes compartidas, coinciden en ser un espacio de creación y afirmación libre de la identidad sexual de los tres autores herederos de Cernuda, reprimida por la ideología franquista. Además, todos ellos parecen concordar en la necesidad de armonizar cuerpo y alma, tanto que cuando el primero prevalece, se reseña la falta de la segunda como error, tal y como se ha visto en los versos de García Baena.

Finalmente, la reelaboración del mito de Narciso en el siglo xx termina por volver a los orígenes, dado que este último concepto se remonta a una definición universalmente conocida del amor, que procede de la enseñanza de Diotima de Mantinea en *El Banquete* de Platón:

<sup>63</sup> Cfr. Santos Sanz Villanueva, «El don de vivir: paréntesis entre dos nada. Conversación con Francisco Brines», *Campo de Agramante: revista de literatura*, n.º 9, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, primavera-verano 2008, pág. 29.

<sup>64</sup> Cfr. San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 45.

<sup>65</sup> San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 44.

—Sí, pues, el amor —siguió ella— es, en general, el amor del bien, ¿cómo y en qué condiciones se aplica el nombre de amor a la pasión y al ardor de los que persiguen la posesión del bien? ¿Qué es en realidad esta acción especial? ¿Serías capaz de decírmelo?

[...]

—Pues, entonces —siguió—, voy a decírtelo: Es el alumbramiento en la belleza, tanto con el cuerpo como con el espíritu<sup>66</sup>.

En *El Banquete*, el sentimiento da sentido a la vida y hasta a la muerte —otro tema atávico de la poesía de toda época y lugar—, como ratifican las afirmaciones de Faidros acerca de la importancia del amor para los dioses:

Y es que si en verdad los dioses honran como se merece la virtud inspirada por el amor, admiran, gustan y premian aun mucho más el sacrificio del amigo por el amante que el del amante por el amigo. Porque, en efecto, el amante está mucho más próximo a los dioses que el amigo, por el hecho de estar poseído por un dios. [...].

Concluiré, pues, diciendo que, a mi juicio, Eros es entre todos los dioses no solamente el más antiguo y el más venerado, sino el más capaz de conceder a los hombres la virtud y la dicha, ora durante su vida, ya después de la muerte<sup>67</sup>.

En la misma obra de Platón, también leemos la defensa del amor celeste homosexual, en el fragmento del que procede el poema «Pandémica y celeste»<sup>68</sup> de Jaime Gil de Biedma, quien, en desacuerdo con Pausanias y con los tres autores analizados aquí, defiende en sus versos la modalidad popular; al referir las palabras de Pausanias, *El Banquete* reza:

Cosa sabida es de todo el mundo que Afrodita y Eros son inseparables. Si no hubiese, pues, sino una Afrodita, no habría sino un Eros. Pero puesto que hay dos Afroditas, de toda necesidad es que haya dos Eros. Y ¿podría negarse sin faltar a la verdad la existencia de estas dos diosas, una antigua y

<sup>66</sup> Platón, *El banquete o sobre el amor y Faidon o sobre el alma*, trad., estudio preliminar, notas y estampa socrática de Juan B. Bergua, Madrid, Clásicos Bergua, 1989, pág. 130.

<sup>67</sup> *Ibidem*, pág. 88.

<sup>68</sup> Jaime Gil de Biedma, *op. cit.*, págs. 134-137.



sin madre, hija de Ouranos, a la que llamamos Ourania la Celeste, y otra más joven, hija de Zeus y de Dione, a la que denominamos Pandemiona la Popular? Es, pues, necesario, en lo que respecta a Eros, que el Eros que sirve a una sea llamado 'popular', y 'celeste' el que está al servicio de la otra. [...]. [...]

Ahora bien, el amor que proviene de la Afrodita popular es como ella, enteramente popular, y por lo mismo se contenta con lo que halla a mano. Es el amor de los hombres de baja condición. He aquí por qué el amor de esta clase de gentes va en primer lugar no solamente hacia las mujeres, sino también hacia los muchachos y los jóvenes. Al cuerpo de aquellos a quienes aman, más bien que a su alma. [...]. Por ello mismo, lo único que les interesa es el goce, sin que les preocupe en modo alguno el gozar de una manera digna y hermosa. [...]. Claro que si tal ocurre es por venir este amor de la diosa que es con mucho la más joven de las dos, y en cuyo origen tanto hay de la parte de la hembra como de la del macho. El otro amor, por el contrario, nos llega de la Afrodita celeste, que no procede sino del sexo masculino, sin participación, pues, del femenino (de ello el amor hacia los muchachos), Afrodita, que es más antigua y que está exenta de arrebatos. He aquí por qué aquellos que son embargados por el Eros celeste vuelven sus ternuras hacia el sexo masculino, que es, naturalmente, el más fuerte e inteligente. Es más: puede reconocerse incluso entre ellos a los que únicamente sufren la influencia de este Amor, en que no aman a los que aun son niños, sino a los que empiezan ya a despuntar en inteligencia, [...]. Y al unirse a los jóvenes de esta edad es ya con el propósito firme de permanecer siempre juntos y vivir sin abandonarles, en vez de correr hacia otros amores, engañando y burlándose del que sólo les ha servido de pasatiempo<sup>69</sup>.

En consonancia con los pasajes citados, las religiones arcaicas concebían la relación sexual como algo sagrado que debía involucrar tanto el cuerpo como el alma<sup>70</sup>, y en la antigüedad clásica no se desestimaban las relaciones homosexuales; sólo más tarde, la difusión del Cristianismo ha conllevado un tabú sobre lo físico, un menosprecio de lo corpóreo que a lo largo de la historia se ha traducido en la marginación de las mujeres y de los homosexua-

<sup>69</sup> Platón, *op. cit.*, págs. 89-90.

<sup>70</sup> Georg Feuerstein, *Sagrada sexualidad* (1992), trad. de Marcelo Cohen, Barcelona, Kairós, 1995, págs. 63-114.

les, reafirmando la unión mística como ejemplo supremo de manifestación pura del sentimiento hacia el Amado.

Algunos de los poetas de la Generación del 27 intentan dar voz a lo que había quedado reprimido en este proceso cultural, mediante la aparente irracionalidad de las vanguardias y retomando, en ocasiones, el mito de Narciso reinterpretado por Freud. Unos años después, unos autores del medio siglo reelaboran la herencia sanjuanesca y la de los maestros de la Edad de Plata para reafirmar de forma contundente su derecho a un amor en el que la realidad y el deseo cernudianos coincidan, donde lo corporal acompañe el sentimiento y la poesía lo cante abiertamente en el espacio de revelación que el verso ofrece.

MARINA BIANCHI  
Università degli Studi di Bergamo