

LA POESIA DE FRANCISCO X. ALARCON: LA POESIA COMO UN PROYECTO QUEER

David William Foster
Arizona State University

un beso
is not just
a kiss
un beso is
more dangerous
sometimes
even fatal

(Alarcón, *Body in Flames. Cuerpo en llamas* 49)

we must chart the new coordinates of living
(Herrera intro. a Alarcón, *No Golden Gate* v)

Francisco X. Alarcón es un chicano de tercera generación nacido en Wilmington California en 1954. Hizo sus estudios primarios en California y México, terminó sus estudios de doctorado en Stanford University y como parte de sus estudios doctorales tuvo una beca “Fulbright” en México. La voz poética de Alarcón se considera como una de las voces más originales de la literatura chicana. Sus trabajos más importantes, *Body in Flames. Cuerpo en llamas* (1990), *Snake Poems; An Aztec Invocation* (1992), *No Golden Gate for Us* (1993), y especialmente *De amor oscuro. Of Dark Love* (1991), le han asegurado un lugar privilegiado en el desarrollo y evolución de una escritura homoerótica específicamente chicana. Además de una extensa producción poética que data desde mediados de los 80, Alarcón ha estado participando activamente en la problemática de los barrios y, también, ha trabajado incansablemente como defensor de los derechos gay.

La obra literaria de Alarcón está marcada por una compleja voz poética (Alarcón es solamente mencionado de una manera muy

HPR/57

superficial por Arteaga, quien no lo incluye en su capítulo “Tricks of Gender King”; Alarcón queda totalmente excluido de los capítulos sobre literatura en el volumen 3 de *Handbook of Hispanic Cultures*). Aunque hay una aparente simplicidad superficial en la poesía de Alarcón, uno puede percibir inmediatamente el esfuerzo por construir un tejido de sentimientos y significados; tal y como lo exige el caso cuando se trabaja con la representación del deseo homoerótico (para una idea general de la escritura homoerótica de Alarcón, véase el texto de Hernández-Gutiérrez). Tan compleja como pueda ser la representación del amor heterosexual, siempre dependerá de los horizontes del conocimiento y de experiencias ampliamente compartidas y públicamente aceptadas y respaldadas, aun cuando la perversión y desviación de lo que es comúnmente “conocido” sobre deseo heterosexual descansa, por lo menos en primera instancia, en tal conocimiento. Sin embargo, en el caso del deseo homoerótico, a no ser que sea simplemente entendido como una inversión de la heterosexualidad (lo cual, claro, frecuentemente pasa, por ejemplo, cuando la identidad homosexual imita roles heterosexuales, particularmente a lo largo de las fronteras del género binario), el poeta debe trabajar tomando en cuenta el supuesto de que no hay una base común para la lectura del conocimiento, ni siquiera entre lectores que se identifiquen como gay. Llega esto a tal grado que la relativa escasez, aún ahora, de un discurso público de homoerotismo hace difícil reclamar un conocimiento compartido. El par adjetival bilingüe *oscuro/dark* en ambos libros de Alarcón y en el pre-texto de Lorca (*Sonetos de amor oscuro*) no funciona tanto para capturar las equivocadas atribuciones de homoerotismo evocadas por motivos homofóbicos, sino más bien para referirse a lo desconocido; lo no trazado que caracteriza al deseo homoerótico como un continente oscuro; por ejemplo, el título de la antología de literatura gay de Latino América de Winston Leyland, *My Deep Dark Pain Is Love*.

Además de presentar un lenguaje sumamente denso, la obra de Alarcón presenta, en general, textos cortos con versos, estrofas y estancias cortas también, lo cual les da a sus poemas su aparente

HPR/58

simplicidad. En cierto sentido, Alarcón está evocando irónicamente una faceta de un clasicismo anglo y racismo interrelacionados: la experiencia chicana se toma como simple por naturaleza—la simple experiencia de una simple persona, bendecida con una simple alma y libre de las “profundas” reacciones de los más sofisticados y mundanos. Ciertamente, cada experiencia humana es profunda, pero lo que es directamente pertinente aquí es que la vida es vista bajo la esfera del clasicismo, del racismo, y, en el caso de Alarcón, bajo la esfera de la homofobia. Alarcón alienta la condescendencia de un lector superficial al tratar de capturar resonancias específicas de la cotidianidad de la vida chicana; vida que se mantiene en común en vez de ser privilegiada por la voz poética que viene de fuera. Precisamente, Alarcón se esfuerza en situar al homoerotismo dentro del contexto de la vida chicana para verlo integrado a las experiencias compartidas, no como un comportamiento marcado vivido por alguien que está fuera de la vida chicana, sino como un excluido de una ideología que percibe al homoerotismo ajeno a la cultura chicana, inclusive algunas veces inducido por una predatoria y corrupta sociedad anglo.

Alarcón se ha expresado de la vida chicana como un fenómeno mestizo, donde la mezcla de culturas y la vida de fronteras abiertas y fluidas dan cabida a una experiencia humana donde todo es posible, incluso las identidades homoeróticas (entrevista con Cabrera).

Body in Flames. Cuerpo en llamas contiene cuarenta poemas distribuidos en cinco secciones. Es importante notar que las primeras tres divisiones contienen once poemas; la cuarta, seis poemas; mientras que la quinta consiste en un texto solamente. La primera de las tres partes más importantes consiste primordialmente en referencias a la cultura y herencia chicanas; el segundo grupo trata esencialmente la marginalidad, mientras el tercero, una elocuente yuxtaposición al segundo, se concentra en el amor regenerativo. La cuarta sección evoca temas de amor y espiritualidad, mientras que el único texto de la quinta división está titulado de una manera en la que hay que mirar hacia el futuro: “Carta a América/Letter to America”. Muchos de los poemas que conforman esta colección han aparecido en otros libros de Alarcón,

HPR/59

dando la impresión de que su poesía circula libremente de una colección a otra como participante de un esfuerzo unificado para contruir un mosaico lírico de la vida chicana; mosaico en el cual el homoerotismo es tanto una ocurrencia legítima como cualquier otra cosa.

La poesía de Alarcón es, por lo tanto, particularmente atractiva por la manera en la que el énfasis sobre los detalles de la vida del barrio subraya una memoria social colectiva. El poema “En un barrio de Los Angeles” abre con la afirmación de que “el español/lo aprendí/de mi abuela”;¹ afirmación que establece desde el principio una correlación entre dos valores esenciales de la vida chicana que interconectan todo lo relacionado con la vida hispana. El lenguaje es crucial para una identidad individual. El lenguaje se compone de una red estructurada de signos por medio de la cual uno establece una conexión con el mundo y al mismo tiempo se forja una interpretación del mismo. En el proceso, uno delinea las fronteras entre el lenguaje de la comunidad a la que uno pertenece y las fronteras de otras comunidades, como asimismo conjuntamente las múltiples variaciones sociales que están ligadas con las circunstancias del uso lingüístico. El lenguaje hablado es también un medio cultural que permite al individuo acceder a innumerables mundos del discurso de la poesía, canciones, dichos, ya sin mencionar, por supuesto, una entera tradición de literatura escrita.

La abuela, por su parte, posee un valor icónico en el sentido de la tradición de la familia y la comunidad. Alarcón juega con el hecho de que en español el concepto del lenguaje maternal es gramaticalmente femenino, permitiendo toda clase de metáforas y personificaciones que marcan el descenso del lenguaje desde las entrañas de la mujer. De esa manera, la adquisición del lenguaje tiene sus raíces en un contacto sostenido con lo femenino—aquí el doblemente marcado espacio femenino de la abuela, la madre de la madre, quien responde por los

¹“I learned/Spanish from my grandma”; lo cito, primero, del lenguaje de la primera página del texto y hago una nota del lenguaje usado en la contraportada.

HPR/60

padres que están trabajando en una fábrica de enlatados.

El poema bilingüe “I Used to Be Much Darker”/“Yo antes era más moreno”, muestra a Alarcón usando el color de la piel, de una forma inversa al racismo, para caracterizar el grado de su aproximación física y emocional a la vida chicana. Cuando su vida estaba muy apegada al barrio, él era mucho más moreno. Pero ahora “maybe I’m too/far up north”,² lo cual impide que sea tan moreno como había sido antes. Esta estrategia de concentrarse en detalles mundanos del cuerpo y del espacio que uno ocupa, articulados de tal manera que provoque profundas reacciones sentimentales en la vida chicana, es una de las más brillantes características de la poesía de Alarcón.

Las dimensiones homoeróticas de la poesía de Alarcón están explícitas, y son particularmente evidentes en la segunda parte de *De amor oscuro*, la cual lleva el título “El otro día encontré a García Lorca”.³ Como muchos críticos han notado, ha sido difícil para la sociedad chicana aceptar el homoerotismo, y el tema o se ha dejado pasar de largo en silencio (como es el caso de los cuatro volúmenes del *Handbook of Hispanic Cultures in the United States*), o se ha denunciado como una influencia nociva de la moral anglo (el ensayo que mejor trata este asunto continúa siendo el de Almaguer, aunque necesita una seria revisión). Esto es tan cierto para el lesbianismo como para las relaciones masculinas gay. En el caso de estas últimas, la estrategia ha sido considerar a los casos que son detectados y reconocidos como violación de una saludable y propia masculinidad heterosexual que, se insiste, sirve como baluarte contra una sociedad dominante y explotadora. En el caso de las mujeres, las relaciones homoeróticas son vistas como una violación de la pareja masculino-femenina y de la castidad de las mujeres que deben ser discípulas correctas de la Virgen de Guadalupe (véase Moraga, “Queer

²“quizá yo estoy muy/lejos al norte”.

³“The Other Day I Ran into García Lorca”.

HPR/61

Aztlán”). Tales posiciones ignoran las intensas relaciones hombre a hombre que existen tanto en la sociedad mexicana como en la México-americana (*compadrazgo*) y el virtualmente exclusivo mundo de las mujeres que se comprometen con el marianismo (*comadrazgo*). Esto no significa, necesariamente, que estos modelos homosociales estén homoeróticamente basados, sino que éstos proveen a la cultura del barrio una alternativa contra el heterosexismo predatorio comúnmente asociado con el mundo anglo.

El énfasis particular de la poesía de Alarcón es la representación de una sociedad en la cual relaciones eróticas con personas del mismo sexo incitan profundos y renovadores recursos de amor y afección que sean un desahogo contra lo que se ha dicho ser la deshumanización del mundo anglo. En efecto, Alarcón no presenta el acto sexual como una sensación amorosa fluctuante y separada del cuerpo, sino que éste añade otras posibilidades. Por ejemplo, cuando habla de haber sido besado en la boca por Lorca, prefigura la incorporación de otros contactos íntimos. Sin embargo, lo que es de mayor importancia en su poesía es la legitimación del amor erótico que fluye de las intensas emociones encendidas por la vida chicana en general, donde cualquier sentimiento de vergüenza está vedado cuando se siente y expresa lo prohibido y la experiencia íntima interpersonal que, desde el punto de vista de la sociedad dominante anglo, carecen de significado. En otras palabras, lo que algunos ven como sentimentalismo barato de la vida del barrio es reinterpretado por Alarcón, inevitablemente, como el campo privilegiado de sentimientos profundos, pero esta vez incluye el amor entre hombres. Finalmente, el mismo título de la colección pone en movimiento imágenes provocativas concernientes a la materialidad del cuerpo (como también lo hace el título *Body in Flames. Cuerpo en llamas*), las cuales transgreden sistemáticamente los tabúes de una sociedad hispana tradicional que proscribió la exhibición del cuerpo, ya sea masculino o femenino. En verdad, aun en un contexto modernista donde el cuerpo de la mujer tal vez sea exhibido, el cuerpo del hombre todavía está proscrito, lo cual en parte explica el repudio dentro de la comunidad

HPR/62

chicana al fenómeno del pachuco y sus derivaciones correspondientes (por ejemplo las obras de Luis Valdez).

La poesía de Alarcón, como debe ser evidente ahora, es abiertamente sentimental. El sentimentalismo es un fenómeno de dos caras. Por un lado, puede ser tomado como una emoción fácil que desvía al individuo de la cruel realidad de la vida: llora lágrimas de cocodrilo y podrás evadir los hechos reales del problema que te afecta. El resultado no es una atención adecuada de la raíz del problema o sufrimiento, las estructuras sociales se quedan sin desafíos, inalteradas. Pero existe otra cara del sentimentalismo, una que puede servir como respuesta terapéutica al sufrimiento, como recuperación y como insistencia sobre las emociones profundas experimentadas a la vista de una estructura social que negaría cualquier legitimación de dichas emociones. La negación del sentimentalismo humano para poder efectuar el “trabajo serio” de la vida, lo cual puede frecuentemente significar su explotación en progreso, es al final una negación de humanidad básica. Una poesía que estimule tal sentimentalismo, que promueva sentimientos sin ataduras a lo que un rasgo característico de la sociedad considera incontrolable y, por lo tanto, amenazador, aunque la amenaza probablemente venga directamente de un homoerotismo al descubierto, es necesariamente beneficiosa.

Alarcón intenta elaborar un mosaico de temas en aras de provocar y despertar una respuesta emocional y sentimental en el lector. Algunos de sus textos se concentran en íconos de la vida del barrio, en símbolos y elementos que proveen insistentes puntos de referencia. Probablemente, éstos sean elementos del lenguaje o elementos de decoración, tales como los sonidos y los olores del barrio. Otros textos parecen más arcanos, y el lector seguramente se pregunta qué tiene que ver exactamente con el contexto de la vida del barrio. Sin embargo, la literatura y, especialmente, la poesía, típicamente, proveen un esfuerzo por establecer una conexión, aun cuando no es inmediatamente aparente, que propone redes de significados que expanden la imaginación del lector hacia nuevas formas de experiencia compartida. Alarcón escribe con un lenguaje marcado por lo queer, y lo hace con un

HPR/63

vocabulario que es marcadamente coloquial y accesible, lo cual resulta en una expresión de intensa calidad poética. Con la misma moneda, la representación del deseo homoerótico dentro del contexto de lo que es coloquial e inmediatamente reconocible sirve para naturalizarlo dentro de los límites de la vida chicana: el efecto es naturalizar lo que debe ser ostensiblemente repudiado como algo ajeno al barrio.

Quiero ahora analizar detalladamente algunos de los poemas de Alarcón que he mencionado anteriormente. “En un barrio de Los Angeles” es de la colección de 1990 *Body in Flames. Cuerpo en llamas*:

el español
lo aprendí
de mi abuela

mihijo
no llores me decía

en las mañanas
cuando salían
mis padres

mi abuela
platicaba
con las sillas

les cantaba
canciones
antiguas

les bailaba
valeses en
la cocina

HPR/64

cuando decía
niño barrigón
se reía

con mi abuela
aprendí
a contar nubes

a reconocer
en las macetas
la yerbabuena

mi abuela
llevaba lunas
en el vestido

la montaña
el desierto
el mar de México

en sus ojos
yo los veía
en sus trenzas

yo los tocaba
con su voz
yo los olía

un día
me dijeron:
se fue muy lejos

pero aún
la siento

HPR/65

conmigo

diciéndome
quedito al oído
mijito (11-12)

Alarcón establece una privilegiada región de significado dominada por la figura de la abuela. No es tanto que esta región esté yuxtapuesta a un campo interpuesto del padre y de la madre que podría ser problemático como antítesis o antagonismo al espacio de la abuela. Los padres están simplemente ausentes, y su única presencia activa es para expresar de una manera eufemista el hecho de que la abuela haya muerto. Pero esta información es tratada como un paréntesis sin importancia, al estar fundamentada en un significado fuera del espacio privilegiado de la influencia de la abuela: el hecho que ella haya muerto físicamente no afecta su presencia o su influencia, y su importancia para el narrador—todavía niño en el poema—perdura eternamente. Este hecho es capturado por los detalles gramaticales que conforman la descripción del campo de influencia de la abuela. El uso de verbos en el imperfecto y sus funciones semánticas intrínsecas permite capturar significados pasados continuos. Por otra parte, la información sobre la muerte de la abuela es presentada con dos verbos en el pretérito: “un día/me *dijeron*:/se *fue* muy lejos”. Esto constituye un paréntesis circunstancial en la serie de verbos en el imperfecto usado para caracterizar la presencia e influencia de la abuela. El otro verbo en el pretérito, el *aprendí* del verso, precede la letanía sobre la abuela y funciona para relacionar el momento presente de la existencia del poema con la niñez del narrador. En realidad, lo que ese verbo describe es lo que permite el poema, puesto que el hecho de haber aprendido español con la abuela es lo que le da al poeta la posibilidad, precisamente, de escribir un poema en español.

La cuestión de retener el español; la transmisión ordenada del lenguaje de una generación a otra (en oposición a la experiencia humillante de estudiarlo en la escuela, frecuentemente con profesores

HPR/66

quienes, probablemente, no hablan español chicano,⁴ quienes probablemente recomiendan la adquisición de un sociolecto estandar o quienes hasta menosprecian y ridiculizan el uso que hacen del lenguaje (los estudiantes) es un importante aspecto sociocultural de la cultura chicana en general, y se mantiene remarcando que, aún ahora al final de los noventa, la poesía es el género de la producción literaria chicana que todavía mantiene un compromiso vigoroso con seguir usando el español.

El uso del español en un contexto chicano, como en el caso imperativo por mantener recursos étnicos en general en los Estados Unidos, remite a dos aspectos: la nostalgia de raíces y el punto de vista de que el hablar español protege contra la destrucción de la identidad, tal y como ocurre en el caso del homogeneizante efecto del inglés cuando se practica. Este es un principio de la cultura chicana justamente reconocido y aceptado. Sin embargo, donde Alarcón lo incorpora a una práctica distinta es en la representación del mundo que su abuela le evoca a través de la lengua española.

“Realismo mágico” es un término que, cuando se aplica a la cultura hispana, especialmente a la literatura de Latinoamérica, ha llegado a perder bastante fundamento, especialmente cuando se usa de una manera que implica, si es que no afirma, que, en contraste con Estados Unidos y sociedades europeas occidentales, América Latina es esencialmente premoderna, irracional, espiritual, y, por lo tanto, antehistórica con relación en la creencia de lo fantástico, de lo sobrehumano, de lo mágico. Desde que las campañas de publicidad de los editores y, de hecho, un número considerable de carreras eruditas están basadas en tales creencias, se gana poco denunciando tales caracterizaciones fundamentadas en el carácter etnocéntrico de la cultura hispana.

⁴ Es importante mencionar que la poesía de Alarcón hace uso de lo que uno podría llamar español estándar literario mexicano, aun cuando se encuentren regionalismos, tales como el uso de *canería* (cannery) en este poema.

HPR/67

Por esta razón, quisiera evitar caracterizar el campo de significación de la abuela como una antítesis realista-mágica al supuesto mundo ordinario donde se habla inglés y los padres que son empleados comunes y corrientes en una enlatadora de pescado. La idea de la caracterización de Alarcón es, por el contrario, no tanto una magia generalizada evocada por su abuela, sino la diferencia del español, la diferencia del amor ejemplar de la abuela hacia él; es un amor que sobrevive la muerte como si ésta nunca hubiera importado en realidad, y la diferencia de quedar para siempre como *mihijito* (“my little son”) para otra persona. La circunstancia de la diferencia en vez de la textura del campo en el cual esa diferencia es producida, aún cuando esta última sea amorosamente evocada, es el principio estructural del poema. Es la experiencia de habitar este campo de diferencia la que legitima el sentido del individuo de ser diferente, de poder retener un elemento fundamental de esa diferencia, el cual se traduce en gozar del privilegio de tener a alguien que le susurre al oído *mihijito*.

La poesía gay de Alarcón subraya la belleza de la abuela, su personalidad carismática y la poesía del mundo que ella crea. No es, por supuesto, un mundo gay o un mundo queer, o un mundo homoerótico; no es ni siquiera de una manera evidente un mundo erótico, aunque sus cualidades sensoriales (voz, sonidos, olores, aspectos) pueden, sin mucho esfuerzo, ser recodificadas como sensuales, especialmente con la mezcla de lo literal y lo sinaestésico donde se ven características geográficas en los ojos de la abuela, en sus trenzas; o, en una lectura diferente del flujo de las estrofas, tocándolas en sus trenzas y oliéndolas en su voz. Esta ruptura de lo que sería considerado la distribución normal de reacciones sensoriales, subraya una diferencia de percepción que se convierte en un privilegio prepoético, y tal como en el lenguaje, sirve subsecuentemente para facilitar el acto poético.

Un poema como “En un barrio de Los Angeles” no puede ser leído, por lo tanto, sólo como una legitimación de algún concepto particular de la identidad, ya sea lingüístico, sociocultural, o, dado el cuerpo de los textos en los cuales está incluido, como una

HPR/68

interpretación específica del cuerpo y su sexualidad. “En un barrio de Los Angeles”, más bien, confirma la importancia para el poeta de una diferencia radical, de un espacio espiritual y emocional marcado como privilegiado gracias a las satisfacciones únicas que le proporciona su poesía. Uno podría argumentar que el homoerotismo no requiere legitimación, no importa cuánto sea negada por la fuerza de la homofobia de la cual niños y adolescentes deben ser protegidos. Un discurso de legitimación, de cualquier modo, no superará la homofobia, lo mismo que un discurso de igualdad racial supera el racismo. Consecuentemente, uno no busca en la poesía de un escritor como Alarcón un discurso de legitimación, ni siquiera cuando tal vez haya una atención para la destructiva, en realidad, homicida naturaleza de la homofobia.

Lo que “En un barrio de Los Angeles” se refleja en realidad es la creación de una oportunidad para el poeta de poder percibir la diferencia y, todavía más importante, de las condiciones para una voz poética que es la que le da forma perceptible a esa diferencia. Por la enfática posición que ocupa al final del poema, la descripción del susurro eterno en el oído del poeta, la duración del cariño de su abuela puede ser interpretada como su principal *flatuus poeticus*, el recurso esencial de su inspiración por una poesía dedicada a evocar el mismo sentido de una admiración maravillosa por las posibilidades de la vida que el poeta ve en la persona, en los atributos físicos y en las acciones de su abuela. Tan maravillosa admiración no es, huelga decirlo, esencialmente gay. Sin embargo, una variedad de la experiencia gay podría ser la experimentación de un sentido privilegiado de la diferencia; privilegiado precisamente porque es una alternativa contra la inflexibilidad de la realidad circundante. El hecho de que Alarcón exprese esto en términos de la yuxtaposición del mundo de afuera versus la cocina de su abuela y en términos de la yuxtaposición del inglés y del mundo anglo, articula y provoca una apertura hacia una diferencia recuperadora en el dominio del significado hablado a través del español (véase Foster, “El lesbianismo multidimensional”).

También del texto *Body in Flames. Cuerpo en llamas*, “El otro

HPR/69

día me encontré a García Lorca” es uno de los textos de Alarcón más específicamente marcados como gay. Mientras la mayoría de los textos en esta colección aluden a facilitar condiciones a un poeta que se reconoce como gay—parámetros culturales, experiencias privilegiadas, la diferencia del español—“El otro día ...” se sirve de una serie de indicadores visibles del deseo homoerótico:

lo reconocí
por el moño
los labios
los ojos
olivos

lloraban
guitarras
y bailaba
flamenco
la tarde

de pronto
se paró
vino
directo
a mi mesa

y me plantó
un beso
como sol
andaluz
en la boca (50)

Así como Lorca llegó a convertirse en símbolo de la irracional matanza de la Guerra Civil española, ha llegado a constituirse también como un símbolo internacional de la cultura gay (Gibson). De

HPR/70

hecho, Lorca es una figura particularmente poderosa, no sólo por el grado en que su obra, en todos los géneros, lleve confortablemente a identificarse con explícitos motivos homoeróticos, sino también por la facilidad con la cual ha sido posible conectar su obra en general con una lectura queer de la producción cultural. Es más, el interés particular de Lorca para una agenda de estudios gay/queer ha sido la manera en que la crítica de su obra, institucionalizada en concierto con la monumentalización de Lorca como símbolo de las brutalidades del franquismo, ha evitado cualquier identificación de Lorca como un hombre gay o cualquier elemento homoerótico en su poesía. No es sino hasta después de la muerte de Franco cuando *Sonetos de amor oscuro*, escrito de 1935 a 1936, pueden ser publicados en España (la primera edición fue hecha en un formato marginal en Buenos Aires después del regreso a la democracia constitucional y de la caída de la homofóbica dictadura militar). Una vez que la crítica internacional no estaba circunscripta por la censura que existía en España hasta 1975, ésta estuvo dispuesta a mencionar que la hipótesis de la muerte de Lorca fue o motivada por persecuciones homofóbicas, o por venganza de una poderosa querrela amorosa. Virtualmente no se han mencionado características textuales específicas de su producción literaria que puedan estar relacionadas con dimensiones del deseo homoerótico. Sólo recientemente, ha empezado a haber un cuerpo de críticos literarios que definen la identidad de Lorca, identificándolo como un escritor gay, los detalles pertinentes de su persona pública, los temas específicamente homoeróticos, motivos y alusiones a la poesía y a las más recientes interpretaciones queer de la experiencia humana, así como lo que las fuentes y relaciones puedan hacer entre estos elementos y las tradiciones de sexualidad de su Andalucía natal. Precisamente porque hay tantos aspectos gay y queer entrelazados en la poesía de Lorca, éste ha llegado a convertirse en parte integral de un canon internacional.

Los poemas de Alarcón ponen en evidencia, en detalle más específico, la prominencia de Lorca como un escritor gay, y ésa es la imagen pública de él. Como parte de una apropiada constitución de Lorca como base esencial de la tradición cultural moderna gay, ha

HPR/71

habido un interés en recobrar un imaginario lorquiano que subraye los aspectos públicos de su identidad gay durante el período de armisticio en Europa entre las dos guerras mundiales, en el cual uno encuentra una notable concentración de una importante cultura gay (de hecho, parte de la esencia de la formación cultural de Alarcón fue, durante el tiempo que tuvo su Fulbright en México, establecer contacto con lo que quedaba de los poetas Contemporáneos—Alarcón habla con especial afecto de Elías Nandino—quienes fueron un grupo de escritores asociados con una cultura urbana homoerótica en México y, también, habían tenido contacto con Lorca, quien, sin embargo, nunca llegó a visitar México—supuestamente Lorca tenía un boleto para venir a México cuando fue asesinado). Muchas imágenes publicadas recientemente muestran a Lorca en lo que sería llamado de una manera estereotípica poses gay (véase la portada de *Binding*).

Específicamente, Alarcón evoca a Lorca a través de tres metonimias de atributos físicos, una parte de su traje (el moño o corbata pajarito que aparece en tantas fotografías) y detalles corporales fetichizados que son cruciales tanto para la atracción sexual como para el compromiso erótico. Alarcón continúa con una evocación de metonimias. Estas representan íconos culturales asociados con la cultura de Andalucía, especialmente sus dimensiones eróticas: la guitarra y el flamenco son, por igual, motivos recurrentes en la poesía de Lorca, y los dos sirven para muchos lectores como alusiones culturales seductoras, especialmente la exhibición del cuerpo en el flamenco y sus dimensiones homoeróticas (véase el film sobre la estrella flamenca Hugo Molina, *Las cosas de querer* de Jaime Chávarri, el cual acentúa las asociaciones homoeróticas tanto del bailarín y sus actuaciones).

Sin embargo, lo que es de interés principal en “El otro día” es la cuestión gay de la visibilidad. Aunque la visibilidad haya sido una parte integral del movimiento gay internacional, es importante recalcar que en la cultura hispana, ya sea en España, América Latina, o entre grupos latinos en los Estados Unidos, la visibilidad de lo homoerótico es la violación de los más grandes tabúes: lo que puede ser aceptado

HPR/72

como la vida privada de uno no puede ser tolerado cuando llega a formar parte de un archivo público. Se suele entender que una exhibición pública de homoerotismo, ya sea en el vestir, comportamiento, habla, o en el contacto con otra persona, es una invasión de la privacidad, si es que no de la moral del que observa (sobre visibilidad gay en Latinoamérica, véase Foster, “El homoerotismo y la lucha por el espacio en Buenos Aires”). Lo que la voz poética de Alarcón describe, entonces, es no sólo ver a Lorca en un espacio público (y, para estar seguros, Lorca aquí tal vez sea leído como un término cubierto por alguien que se identifica como gay, como si fuera como Lorca gracias las metonimias de reconocimiento que están citadas), sino en un visible acto homoerótico en concierto con él. El besarse entre parejas del mismo sexo continúa siendo una restricción inalterable en la mayoría de los espacios públicos de la sociedad norteamericana, chicana o cualquier otra, y la representación de “Lorca” levantándose de su mesa deliberada e intencionalmente para ir a besar a otro hombre en público describe un grado de visibilidad que puede ser solamente interpretado como estridentemente transgresivo.

Que el agente de este acto transgresivo sea Lorca es, ciertamente, la evocación de un ícono gay. Sin embargo, es también una alusión al peligro de tales transgresiones, puesto que una interpretación de la muerte de García Lorca es que su abierta homosexualidad fue la causa de su tortura y asesinato a manos de la Guardia Civil, particularmente considerando el hecho de que otros escritores españoles gay no fueron asesinados durante ese tiempo, a pesar de su subsecuente victimación por la homofobia del régimen franquista. Entonces, Lorca es tanto un ícono de visibilidad gay, como un ícono de asesinato homofóbico por el alto nivel de transgresión de esa visibilidad. El poema de Alarcón subraya aún más la importancia del acto transgresivo del sexo público al ligar su actuación a las dos metonimias físicas mencionada al principio del poema: los ojos de Lorca buscan al narrador del poema, y sus labios son los órganos del acto sexual. Por otra parte, el beso se describe en términos que hacen alusiones a las metonimias de la cultura andaluza antes mencionadas.

HPR/73

Es interesante notar que “El otro día” también abre la cuestión del privilegio; el narrador atribuye a sí mismo el privilegio de ver a Lorca, de hacer que Lorca lo vea a él, y de experimentar las atenciones sexuales que Lorca le concede. Este detalle, sin embargo, introduce una ambigüedad en el texto que no puede quedarse sin discutir o ser ignorada, y esa ambigüedad es la que se refiere al sexo de la voz poética. Mi comentario supone que es masculina, puesto que, por supuesto, no habría nada transgresivo sobre el beso sorpresa si la que lo recibiera fuera una mujer (excluyendo esas categorías de mujeres para quienes sería transgresivo: una monja, una niña, una anciana, y hasta una mujer acompañada por otro hombre). Si el poema estuviera escrito en la tercera persona—es decir que el que recibiera el beso fuera alguien diferente al narrador—podría ser difícil evitar señalar el género de esa persona. Claro que, hablar en la primera persona no hace más fácil evitar la identidad del género, pero las referencias en la primera persona son menos posibles de llevar una identidad genérica que las de la tercera persona, por ejemplo, los pronombres de la primera persona no están marcados por el género (la identificación está en sustantivos y adjetivos del predicado), pero por lo menos los pronombres del objeto directo de la tercera persona sí lo están. De cualquier modo, es un acto de interpretación suponer que la voz poética de “El otro día” es masculina en vez de femenina. Uno podría argumentar que el poema no tendría nada extraordinario si hubiera sido articulado por una mujer, precisamente porque la posibilidad de transgresión involucrada sería significativamente baja. En otras palabras, el lector asume que la voz poética es masculina, no porque el poema esté firmado por Alarcón (un trivial pero indeterminado detalle de la crítica biográfica), sino porque el interés del texto parte del supuesto de que la culminación de lo que se describa es un acto de transgresión; transgresión que sería solamente significativa si el narrador poético asociado con el nombre de Lorca fuera un hombre.

La colección de Alarcón, *De amor oscuro. Of Dark Love*, está, como ya se ha dicho, explícitamente inspirada por *Sonetos de amor oscuro*. En realidad, las traducciones al inglés de los poemas de

HPR/74

Alarcón en este texto son de Francisco Aragón, quien ha publicado una traducción de los versos de *Sonetos* de Lorca (también se le da crédito a Adrienne Rich por versiones anteriores). Alarcón observa las formas del soneto clásico español,⁵ a pesar de que presenta catorce sonetos, en vez de los once de Lorca. Este número impar da la impresión de que Lorca, quien escribió sus sonetos un poco antes de su muerte, dejó la colección inconclusa, mientras que el número catorce, el mismo número de la cantidad de versos en cada soneto, habla de la libertad de Alarcón en comparación con la opresión que existía en la España de Lorca de los años treinta. Alarcón hace uso del soneto de la misma manera que Lorca—forma poética típicamente asociada con la altamente personal poesía amorosa—para dirigirse al amante y al cuerpo del amante. Se debe notar, también, que Alarcón como Lorca, seguramente se dio cuenta del privilegio de la forma del soneto en la poesía homoerótica, dado el hecho de que la mayor parte de los sonetos de Shakespeare están dirigidos a hombres.

El soneto II continúa con el interés metapoético de Alarcón en tratar las condiciones de la expresión poética:

Tus brazos desarmaron mi tristeza
bastó que se extendieran como ramas
de olmo por la noche para que luego
salieran las estrellas en el techo
ya no estamos en el macizo piso
de una sala de apartamento pobre,
ni forman nuestra cama dos colchas
encimadas, ni nos cubren cobijas

⁵ Dos cuartetos seguidos por dos tercetos, con versos endecasílabos con acento tónico mayor en la décima sílaba y un cambio semántico entre los dos cuartetos y los dos tercetos. Alarcón, sin embargo, no sigue la regla que dice que cada verso debe tener un acento tónico menor en la cuarta y/o sexta sílaba, que el cuarteto tenga una rima consonante ABBA, y que el terceto también tenga, por lo menos, dos rimas consonantes diferentes (varias combinaciones con posibles).

HPR/75

estamos abrazados a la tierra
cálida, la noche nos arrulla
descubierta, muy cerca canta un río

yo sigo tu voz como quien sigue
una antorcha en lo oscuro del monte
lejos, todos duermen en sus alcobas (sin número)

Lo primero que se debe notar es que el poema no está específicamente marcado como homoerótico. Ni el que habla ni el destinatario están gramaticalmente marcados por el género, y el adjetivo del predicado en el primer verso del primer terceto se refiere tanto a una combinación de lo masculino y lo femenino como a dos hombres. Entonces, solamente una equivalencia entre autor y narrador y entre destinatario no identificado y un destinatario específicamente masculino identificado por otros sonetos permite al lector entender el soneto como homoerótico en esencia. Uno descontaría cualquier intento de alegar que las imágenes retóricas del poema son esencialmente homoeróticas, pues solamente una convención sexista de poesía amorosa podría negarles a las mujeres las atribuciones hechas aquí. Mientras los otros poemas levemente se refieren específicamente a una contemplación homoerótica (Soneto VII: “qué suerte.../la del cristo que cuelga/de una cadena de tus pectorales”⁶) y nunca directamente a una unión sexual homoerótica. Soneto II es uno de los tantos poemas fundamentalmente interesados en atribuir a la poesía el poder gracias a los efectos eróticos del amante.

Así como en “En un barrio de Los Angeles”, Soneto II está contruido en términos de un espacio privilegiado y de un poder que inspira y permite expresiones poéticas. El espacio descrito aquí es el de la *alcoba*; lugar común aceptado como un dominio típicamente

⁶“how lucky! . . ./the crucifix that hangs/from a chain on your chest!”

HPR/76

específico del amor, por lo menos desde un punto de vista heterosexista: lo es para la pareja legalmente constituida que practica el amor de una manera legalmente aprobada; el espacio inviolable de su unión matrimonial autorizada. Significativamente, el cuarto, anterior a los efectos inducidos por la presencia del amado (entendido por el lector, gracias a la contextualización del poema, como un compañero homoerótico), está caracterizado como gastado y sombrío. En realidad, no es una alcoba, sino el piso duro de una sala de un apartamento pobre, y la cama consiste en dos colchas; una arriba de la otra para formar un colchón delgado. Además de señalar la miseria del poeta destituido, esta caracterización podría también ser leída como un retrato de la miseria del amor heterosexista eróticamente empobrecido (por lo menos, en su autorización legal de reproducirse) y aterrorizado (por lo que excluye y persigue como desviación de su prioridad).

Sin embargo, la presencia del amado reconstruye este empobrecido espacio, y para el lector que entiende al poema como homoerótico, el amado transforma ese espacio empobrecido en una exuberante enramada: “tierra cálida”, “noche [que] arrulla”, “canta un río”. Esta transformación contrasta la aplastante miseria del apartamento con una privilegiada región de la naturaleza, confirmando la transición de lo que es opresivo (por lo miserable) a lo que es permitido (porque, marcado por el tema poético del amor, eso ocurre en un espacio arcadiano). Entonces, el afuera (el mundo sombrío del que el apartamento pobre es una continuación)/adentro (la alcoba) está invertido, y lo que está adentro (el miserable colchón hechizo) llega a formar parte de un afuera utópico (la privilegiada enramada arcádica del amor satisfecho). Esta misma inversión subraya al poema discutido anteriormente, “En un barrio de Los Angeles”, porque si la cocina de la abuela es un privilegiado adentro contra el afuera del mundo anglo, el mundo de la enlatadora de pescado, el legado poético de la abuela le permite al poeta lograr una utopía privilegiada de espacio poéticamente creado donde él siempre escuchará la caricia secreta de su abuela. Aquí, la transformación traída por la presencia del amante también dota al poeta de una voz para ser seguida. Por otra parte, la voz del amante está

HPR/77

implicada por la sintaxis irregular del verso final; es lo suficientemente poderosa para afectar a todos los que duermen en sus alcobas. Aunque provee una iluminación erótica (uno desearía interpretar aquí la *antorcha* como específicamente homoerótica, una alusión al miembro erecto, en llamas, del amado) al estilo del sistema metafórico de la poesía mística del Barroco en el que Dios, el amado, provee una luz para encontrarse a uno mismo en el bosque de las almas caídas. Aquí cualquier bosque oscuro, cualquier alma caída, representaría no sólo ésos que están sin amor, sin amante, sino también el aterrorizado mundo de la heterosexualidad compulsiva del cual amantes como éste nos salva.

Los verbos en el presente de los poemas de Alarcón prestan una calidad durativa a lo que se describe, y como en el caso de la caracterización del susurro de la abuela, la voz del amante es lo que el poeta está (siempre) persiguiendo: puesto que cambia su realidad, desarma su tristeza, lo aloja en un lugar idílico de amor, también hace posible su voz poética: la articulación del poema llega a ser posible en virtud de la voz a la cual adhiere el poeta. En éste y otros poemas, Alarcón no sólo describe los benéficos efectos del amor, y especialmente, del amor homoerótico, sino que también está particularmente preocupado de forjar una relación entre ese amor y la habilidad de trabajar la poesía basándose en esa relación:

desde que escuché el rumor de su voz,
las demás palabras se me hacen huecas,
inútiles, estorbosas, hechizas (Soneto XI)

Esta estrofa reafirma la percepción de Alarcón de dar voz a los que son amados, o gracias al calor familiar o por el deseo homoerótico, y Alarcón dice en la segunda estrofa: “por eso ya no quiero escribir poemas/sino vivirlos contigo”,⁷ esto expande el radio de la poesía de

⁷ “this is why I no longer want to write poems / but live them with you.”

HPR/78

una creación verbal a un proyecto de vida. Por otra parte, su poesía elabora una interpretación de los espacios donde se efectúa la poesía y su fuerza facultativa, delineando, de esta manera, las fronteras entre lo privilegiado y los dominios utópicos que sirven para excluir lo que el poeta considera opresivo, notablemente un mundo anglo de heterosexismo opresivo. Y aunque Alarcón ha publicado virtualmente toda su poesía en ediciones bilingües, está claro que el acceso a lo privilegiado y a los dominios utópicos viene a través de los mundos que el lenguaje español figura. Ya sea desde un punto de vista sociológico, o no, uno puede decir acertadamente que el acceso que tiene el español, imaginado por Alarcón, a una resistencia al mundo anglo de opresión homofóbica: el poder utópico que él le atribuye a ese acceso a través de la voz de los que facultan su poesía, lo mismo que su propia voz poética, constituye una poderosa visión cultural.

Traducción de Julián Vázquez

Bibliografía

- Alarcón, Francisco X. *De amor oscuro. Of Dark Love*. Santa Cruz: Moving Parts P, 1991, 1992.
- . *Body in Flames. Cuerpo en llamas*. Trans. by Francisco Aragón. San Francisco, Chronicle Books, 1990.
- . *No Golden Gate for Us; Poems by Francisco X. Alarcón*. With an introduction by Juan Felipe Herrera. Tesuque, N.M.: A Pennywhistle Chapbook, 1993.
- . *Poemas zurdos*. Naucalpan de Juárez, Méx.: Editorial Factor, 1992.
- . *Snake Poems; An Aztec Invocation*. San Francisco: Chronicle Books, 1992.
- Almaguer, Tomás. "Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior." *différences* 3.2 (1991): 75-100.
- Arteaga, Alfred. *Chicano Poetics; Heterotexts and Hybridities*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Binding, Paul. *García Lorca o la imaginación gay*. Barcelona: Laertes,

HPR/79

1985. Orig. *Lorca: The Gay Imagination*. London: GMP, 1985.
- Cabrera, Jorge Mario. "En el laberinto de la universalidad: una charla con Francisco X. Alarcón." *De ambiente; la revista bisexual, lesbica, y gay latina de Los Angeles* 5 (1994): 24-25, 41-42.
- Eisenberg, Daniel. "Federico García Lorca." *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes; A Bio-Critical Sourcebook*. Ed. David William Foster. Westport, Conn.: Greenwood P, 1999.
- Foster, David William. "El homoerotismo y la lucha por el espacio en Buenos Aires: dos muestras cinematográficas." *Tramas* 6 (1997): 13-42.
- . "El lesbianismo multidimensional: conflicto lingüístico, conflicto cultural y conflicto sexual en *Giving up the Ghost; teatro in two acts* de Cherríe Moraga." *XVIII Simposio de Historia y Antropología de Sonora*. Hermosillo: Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad de Sonora, 1994. 2.331-40.
- Gibson, Ian. *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 1979.
- Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*. Ed. Francisco Lomelí. Houston: Arte Público P, 1993.
- Hernández-Gutiérrez, Manuel de Jesús. "Francisco X. Alarcón." *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Ed. David William Foster. Westport, Conn.: Greenwood P, 1994. 7-13.
- Moraga, Cherríe. "Queer Aztlán: The Re-formation of Chicano Tribe." *The Last Generation; Prose and Poetry*. Boston: South End P, 1993. 145-74.
- My Deep Dark Pain Is Love; A Collection of Latin American Gay Fiction*. Ed. Winston Leyland. San Francisco: Gay Sunshine P, 1983.